

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. А. И. ГЕРЦЕНА»

На правах рукописи

Лю Илунь

**Монгольская песня в Китае: исторический
и музыкально-теоретический аспекты**

Специальность: 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
Кандидат искусствоведения,
профессор Абдуллина Галина Вадимовна

Санкт-Петербург
2023

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава первая. Песня в культурной традиции монголов	14
1.1. Историко-культурные предпосылки возникновения монгольской песни.....	14
1.2. Особенности песенного искусства. Традиции и обряды	24
1.3. Этапы развития монгольской протяжной песни	38
Глава вторая. Жанровая классификация протяжных народных песен	49
2.1. Буколики древних северных кочевников... ..	54
2.2. Любовные песни и песни тоски по родине	63
2.3. Застольные песни.....	68
2.4. Ода и хвалебная песня.....	71
2.5. Свадебные песни.....	77
2.6. Песни чандяо.....	89
Глава третья. Особенности интонационно-ладовой, метроритмической и стихотворной организации протяжных песен	111
3.1. Поэтический текст	112
3.2. Приемы мелодического развития.....	120
3.3. Ритмическая организация	133
3.4. Выразительные особенности песен-од.....	139
3.5. Ладовые закономерности.....	144
Заключение	157
Список литературы	163
Приложение № 1. Список сборников монгольских протяжных песен	187
Приложение № 2. Тексты народных песен	193

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Среди огромного культурного наследия Монголии важное место принадлежит протяжной песне – одному из главных жанров традиционной монгольской музыки. Развитие протяжной песни отмечено постепенным усилением в ней мелодического компонента, что приводит к формированию сложной музыкальной структуры. Протяжная песня, передаваемая из поколения в поколение изустно, отражает этническое мироощущение; ее представляют многие народности, которые в настоящее время проживают в разных регионах Монголии и Внутренней Монголии Китая. Огромная роль в сохранении музыкального и поэтического творчества племен Монголии принадлежит редким записям напевов, научным статьям и исследованиям, нотным изданиям, которые выполняются и в самом регионе распространения, и за его пределами. На основе этих исследований можно получить представление о песенном фольклоре многих родственных народностей. Именно песня через выразительную мелодию и поэтический текст тонко и эмоционально передает характер нации и менталитет этноса; в ней заложен огромный потенциал эстетического, идейного, психологического, эмоционального воздействия; сопряжено поэтическое и музыкальное содержание. Благодаря изучению философских, мифологических, литературных источников и аудиозаписей песен, специфики их исполнения с учетом национальных и ментальных особенностей этнических групп, возможно детальное рассмотрение характерных особенностей монгольских протяжных песен. Исследование позволяет раскрыть историко-культурные связи, обычаи и духовную культуру, жанровое разнообразие и интонационно-ритмические основы напевов, специфику интонирования. Монголы кочевали, жили разобщенно и рассредоточено на большой территории, их культура претерпевала изменения, и важность и актуальность изучения песен, обрядов и ритуальных событий не вызывает сомнения. Предпринятое в диссертации историко-

теоретическое исследование затрагивает область духовной культуры и обрядов, а также ладовые особенности напевов, специфику интонирования, народное пение и жанровый состав песен. В песенной культуре монголов и монгольских народностей с годами утрачиваются специфические особенности протяжной песни (ут дун), которая в Китае называется чандяо. Богатство и столь широкое разнообразие песен дает основания их рассматривать как составляющую часть фольклорных традиций Китая. Существует немало трудов, статей и монографий, посвященных народной монгольской песне, однако многие вопросы исследованы не в полной мере, недостаточно изучены национальные традиции и поэтическое стихосложение, мелодика и специфика исполнения, не определена жанровая принадлежность песен.

Степень разработанности темы исследования. Традиционная песенная культура народов Монголии многократно вызывала и в настоящее время вызывает пристальный интерес фольклористов, этнографов, музыковедов, культурологов, филологов и других ученых. В искусствоведческих работах российских, китайских и монгольских исследователей затронуты как общие, так и частные проблемы монголоведения, рассматриваются вопросы музыкального и поэтического искусства монголов, особенности традиций и обычаев.

Российские ученые многократно обращались к монгольской песне. Статья русского востоковеда-этнографа А. Д. Руднева «Мелодии монгольских племен»¹ – первая в России работа в сфере изучения музыкального фольклора Монголии, в которой автор представил многие известные образцы народных песен. Ученый записывал, расшифровывал и анализировал музыкальный фольклор бурят, монголов, калмыков, совершая экспедиционные поездки в различные регионы проживания монгольских

¹ Руднев А. Д. Мелодии монгольских племен // Сборник в честь семидесятилетия Григория Николаевича Потанина. – Санкт-Петербург : типография В. Ф. Киршбаума, 1909. – С. 336.

народов. Его ученик Б. Я. Владимирцов² также внес чрезвычайно важный вклад, изучая монгольский фольклор, составил классификацию песен западных монголов и выделил три их вида – айдон дуун (песни величаво-эпические, богатырские), шаштр дуун (песни буддийские) и шалик дуун (песни любовные). Руднев и Владимирцов собрали огромный материал – поэтический и музыкальный, не только монгольских, но также и ордосских, чахарских, дархатских, бурятских и многих других песен. Благодаря ученому Б. Б. Красину впервые были изданы фонографические записи многих монгольских протяжных песен.

Одним из первых исследователей музыки Монголии в XX столетии в России является Б. Ф. Смирнов, который изучал профессиональное и народное музыкальное искусство Монголии. Его основные труды – «Музыкальная культура Монголии», «Монгольская народная музыка» и «Музыка народной Монголии». Обращаясь к протяжной песне монголов, автор отмечает, что урт ду (протяжная песня) – это уникальное самобытное творчество кочевников, которое мало исследовано³.

Особенности поэтического стихосложения восточной музыкальной культуры и, в частности, монгольского фольклора, затронуты в трудах И. В. Кульганек и Д. С. Дугарова. Исследования И. В. Кульганек, в том числе, «Мир монгольской народной музыки» посвящены музыкально-поэтическим фольклорным жанрам монгольской культуры⁴. Автор обращается также к структурным и генетическим особенностям монгольской песни, рассматривает вопросы философского восприятия мира монголами, связь песни и литературной традиции. Научные труды К. Н. Яцковской «Народные песни монголов» (1988), «Моя Монголия. Вторая половина XX

² Владимирцов Б. Я. Работы по истории и этнографии монгольских народов. – Москва : Восточная литература РАН, 2002. – 557 с.

³ Смирнов Б. Ф. Монгольская народная музыка. – Москва, 1971. – С. 49. ; Музыкальная культура Монголии. – Москва : Музгиз, 1963. – 365 с.

⁴ Кульганек И. В. История изучения монгольского песенного фольклора // *Mongolica*. – Москва : Наука, 1986. – С. 62–65 ; Малые жанры монгольского поэтического фольклора : автореферат дис. – Санкт-Петербург, 2008. – С. 32.

века» (2011) и другие дополнили новыми фактологическими материалами и выводами историю монголоведения⁵.

Российский ученый А. М. Позднеев был первый, обратившийся к монгольской народной песне как явлению уникальному и высокохудожественному. Исследователь собрал целый пласт песенного материала, который лег в основу его монографического труда; он выявил основные сюжеты и мотивы монгольской песенной культуры, и отметил, что все крупные события были очень чутко обозначены в песне. Автор подчеркивал, что монголы очень внимательно относились к песенной поэзии, и их песни самобытны и оригинальны⁶.

Г. Д. Санжеев собрал обширный материал о региональном распространении протяжных песен и отметил, что песни кочевников имеют более широкое распространение по сравнению с песнями народов оседлых; этим можно определить их первостепенное значение в жизни скотоводов⁷. Исследователь П. Хорло изучал монгольскую поэзию, рассматривал ее исторические этапы, сам отбирал и записывал песни, классифицировал их по жанровым признакам, акцентируя свое внимание на исторической стороне развития монгольской поэзии в период XIII–XIX столетий⁸.

К наиболее ценным источникам по песенной культуре Монголии на монгольском языке следует отнести работы таких ученых как Бао Дархан, Чжао Хунжоу Даожунь Дибу, Намдаг Донровын, Джинг Чи, Цаньцзянь У Ланбцзы, Содном Балдан, которые собирали и исследовали национальный песенный фольклор⁹. Содном в своих исследованиях классифицирует устное

⁵ Яцковская К. Н. Моя Монголия: (вторая половина XX вв.). – Москва : Спутник+, 2011. – 344 с ; Народные песни монголов. – Москва : Наука, 1988. – 254 с.

⁶ Позднеев А. М. Образцы народной литературы монгольских племен. Вып. 1. Народные песни монголов. – Санкт-Петербург : типография Академии наук, 1880. – 347 с.

⁷ Санжеев Г. Д. Народное творчество бурято-монголов // Литературный критик. – 1936. – № 3. – С. 118–134 ; Песнопения аларских бурят // Записки Коллегии востоковедов при Азиатском музее АН СССР. – Ленинград : Издательство Академии наук СССР, 1928. – Т. III, вып. 2. – С. 459–552.

⁸ Хорло П. Народная песенная поэзия монголов. – Новосибирск : Наука, 1989. – 147 с.

⁹ Бао Дархан. Чандяо. – Чжэцзян : Чжэцзянское народное издательство, 2007. – 230 с. ; Даожунь Д. Сокровенные сказания монголов : новая редакция. – Улан-Батор : Народ Монголии, 1979. – 329 с. ; Намдаг Д. Музыка древней Монголии. – Улан-Батор : Народ Монголии, 1968. – 290 с. ; Чжао Х. Изучение монгольской протяжной песни // Народная музыка. – 1992. – № 4. – С. 56–59.; Цаньцзянь У. Л. Анализ

творчество и четко разделяет распевы-зовы и восхваления, благопожелания и свадебные хвалебные строки, народные песни, заклинания и проклятия, легенды и сказки, эпос и былины¹⁰. Он рассматривал и классифицировал монгольскую поэзию и обнаружил ряд поэтических текстов, предоставил важную информацию о национальных фольклорных традициях.

Широко представлены китайские источники по монгольской народной песне – это работы Дже Та Ли Му, Ля Шу Не, Хан Бан, Чжанг Бат, Лу Хонг и многих других¹¹. Ля Шу Не делает попытку систематизировать китайские и монгольские песни по годам появления, регионам, особенностям языка, менталитета, характеру исполнению. Однако такой подход не охватывает проблему жанровой классификации. Значение в контексте данной проблематики имеют вопросы классификации мелоса и ритмики. Авторы собрали уникальные образцы протяжных песенных жанров – обрядовые и любовные песни, заговоры, песни тоски по родным, непосредственно связанные с трудом и скотоводческой деятельностью. Комплексно подходя к анализу монгольских протяжных песен, ученые уделяют внимание, в первую очередь, эстетической составляющей напевов, принципам ладообразования, вопросам взаимодействия поэтического текста и напева.

Большое значение в контексте данного исследования имело изучение народной мелодики и специфики ее воплощения посредством горлового пения, нашедшее отражение в работах Дай Дархана, Кай И, Хуан Чи, Ли Цзяньцзюня, сделавшими важные заключения о художественном исполнении песен (Древнемонгольские народные песни, 2013; Традиционные песни, 2009; Искусство монгольской протяжной песни, 2012; Стили монгольской

певческого искусства мастера Ха Чабу. – Хух-Хото : Народное издательство Внутренней Монголии, 2006. – 236 с.

¹⁰ Содном Б. Изучение жанра застольных народных песен // Народ Внутренней Монголии. – Улан-Батор : Государственное издательство, 1999. – С. 109–112.

¹¹ Ля Ш. Н. Многонациональная музыкальная культура Китая — сравнения и исследования // Китайская музыка. – Вып. 4. – Пекин : Китайская музыка, 1990. – С. 24–32. ; Народная песня алеутов в контексте общественных отношений // Музыкальные исследования. – Вып. 1. – Пекин : Китайская музыка, 1997. – С. 80–88. ; Хан Б. Монгольская деревенская жизнь и музыка. – Пекин : Китайские общественные науки, 2014. – 340 с. ; Чжанг Б. Исследование монгольской народной песни. – Пекин : Этническое издательство, 2013. – 421 с.; Лу Х. Исследование протяжной монгольской народной песни. – Пекин : Центральный университет национальностей, 2011. – 380 с. ; У Л. Начальное изучение древней монгольской музыки и танца. – Хух-Хото : Народное издательство Внутренней Монголии, 1985. – 255 с.

песни, 2006). Все авторы исследуют протяжные монгольские песни, включая в научный оборот новый научный и музыкальный материал.

Имеются исследования китайских ученых на русском языке, к примеру, Ван Гао Чао «Народная песня ойратов в историческом контексте»¹².

Обзор научной литературы показывает, что определенный опыт в сфере изучения протяжных монгольских песен уже накоплен, и ученые продолжают проявлять активный интерес к монгольской культуре.

Объект исследования – монгольские протяжные песни в Китае (Внутренняя Монголия).

Предмет исследования – жанровые, интонационно-ритмические, ладовые, стихотворные особенности монгольских протяжных песен в Китае.

Цель исследования – всесторонне рассмотреть развитие и бытование монгольских протяжных песен с последующей классификацией жанров и анализом выразительных средств.

Задачи:

- рассмотреть историко-культурные предпосылки возникновения монгольской протяжной песни и основные этапы развития;
- выявить взаимосвязь общественного бытия монголов, их традиций и обрядов с песенным творчеством;
- определить этапы развития монгольской протяжной песни;
- разработать жанровую классификацию монгольских протяжных песен;
- обозначить стилевые особенности и характерные черты буколики и каждого жанра протяжной монгольской песни;
- исследовать специфику музыкально-выразительных средств протяжных монгольских песен;
- выявить специфику од и свадебных протяжных песен;
- исследовать метроритмические особенности протяжных песен;

¹² Ван Г. Ч. Народная песня ойратов в историческом контексте : автореферат дисс...кандидата искусствоведения. – Ростов-на-Дону, 2008. – 22 с.

- выполнить анализ приемов мелодического развития и ладовой организации песен;
- рассмотреть ладовые закономерности протяжных песен;
- проследить взаимосвязь музыкального и поэтического текстов монгольских протяжных песен.

Теоретико-методологические основы исследования носят комплексный характер и основаны на изучении нотных, литературных и научных источников, базируются на научных трудах российских, китайских и монгольских ученых по вопросам теории и истории песенной культуры. Основу диссертации составили труды А. М. Позднеева, И. В. Кульганек, Лю Дин Чжи, Ля Шу Не, Лян Лися, в которых представлены древние монгольские протяжные песни;

- работы М. И. Каратыгиной, Б. Ф. Смирнова, Н. М. Кондратьевой, в которых разработана концепция композиционных закономерностей, особенностей метроритма и распространения многоголосия;
- труды Тен Чина, Те Намжила, У Го Дуна, Уланже, Ни Бутэ, Ли Ин Хэ, в которых рассмотрена этническая специфика песен и представлена их классификация;
- исследования Г. Д. Санжеева, Г. Н. Потанина, С. Ю. Неклюдова, Г. И. Михайлова, М. И. Каратыгиной; Лин Дай, Ли Чунь И, Хуа Шу, Хуан Чи, Цзинь Вэнь Да; Чжао Хунжоу, Намдаг Донровын, Цаньцзянь У Ланбцзы, Джинг Чи, в которых затрагиваются вопросы бытования песен, поэтических текстов жанровых разновидностей;
- фундаментальные исследования по вопросам истории и теории народной китайской и монгольской музыки Чжан Тан, Чжанг Бат, Цзинь Вэнь Да, Цяо Цзянь Цзун, Цаньцзянь Уланьцzie, Хуа Шу, в которых представлены материалы по монгольской песни от ее возникновения до XX века.

Разработка темы основана на огромном корпусе песенного материала, а также научной литературы по вопросам истории и теории музыкального

искусства, культурологии, песенного творчества, фольклора и исполнительства.

Методы исследования:

- исторический, заключающийся в обобщении процессов развития песенных жанров;
- структурно-типологический, заключающейся в определении жанровой специфики песен в сочетании с музыкально-теоретическим, ладоинтонационным, гармоническим анализом нотного текста; этот метод используется с целью сравнения песен, рассматриваемых в настоящей работе, и выявления их наиболее характерных свойств;
- аналитический, заключающийся в рассмотрении интонационно-ритмических, ладовых и стихотворных закономерностей.

Широко использована систематизация и обобщение полученных данных на основе метода синтеза и исполнительства.

Материал исследования включает теоретические и исторические труды русских, китайских и монгольских ученых; нотные тексты, сборники китайских и монгольских народных песен. Многие работы на русском языке не опубликованы. Также в диссертации использованы аудио- и видеозаписи монгольских песен, стихотворные тексты, архивы библиотек Пекина и Внутренней Монголии.

Положения, выносимые на защиту:

- песенное искусство монголов в Китае представляет собой значительное явление в истории мировой культуры, и выделение монгольской протяжной песни является научно оправданным;
- протяжная песня Внутренней Монголии представляет самостоятельный пласт музыкальной культуры;
- монгольская протяжная песня в своем генезисе и эволюции отражает историю, художественную панораму и общественный континуум страны;
- в музыкальной культуре монголов сохранены древние песенные жанры – застольные, свадебные и любовные песни, оды, песни тоски по

близким, буколика, чандяо, которые распространены во Внутренней Монголии;

– жанровые и содержательные особенности протяжных песен связаны с социальными условиями и культурой страны;

– песня чандяо – уникальное культурное достояние монгольского и китайского народов;

– специфика народных песен связана с региональностью интонационно-ладового своеобразия народно-песенного творчества каждой провинции.

Научная новизна работы состоит в том, что впервые:

- *собран, проанализирован и введен в обиход* внушительный объем научных сведений и музыкальных материалов, позволивших сделать выводы о специфических чертах монгольских протяжных песен;

- *выявлены* основные закономерности возникновения, формирования и распространения монгольских протяжных песен в Китае;

- *введена* в научный обиход терминология, связанная с монгольской протяжной песней;

- *обоснована* жанровая классификация монгольских протяжных песен и исследованы их специфические черты;

- *проанализирован* целый пласт монгольских протяжных песен.

Теоретическая значимость исследования. Материалы диссертации значительно расширяют общие представления о песенной культуре Монголии. Протяжные песни, бытующие во Внутренней Монголии, рассматриваются в контексте взаимодействия двух культур – китайской и монгольской. Выявленные региональные особенности и специфические черты всех жанровых разновидностей протяжной песни дают понимание целостной картины развития песенного искусства Внутренней Монголии. Материалы исследования и его выводы могут служить базой для дальнейшего изучения особенностей монгольской песни и ее жанрового своеобразия, исследования песенной культуры восточных народов. Выводы

диссертации содержат потенциал для дальнейшего научного исследования проблем народного песенного искусства Китая и Монголии.

Практическая значимость исследования заключается в углублении, обобщении знаний о песенном искусстве Внутренней Монголии, что дает возможность включать материалы диссертации в педагогический процесс;

– положения диссертации могут использоваться как справочный материал для преподавателей и студентов, изучающих культуру Китая и Монголии, музыкантов, писателей и искусствоведов и всех интересующихся монгольской поэзией, литературой и музыкой;

– основные положения и материалы настоящего исследования могут быть использованы в лекционных курсах по теории и истории китайской и монгольской музыки, анализу народного песенного творчества, фольклору и т. д.

– музыкальный материал может найти применение в учебной и исполнительской практике.

Практическая ценность работы заключена в том, что в музыкальный обиход введены протяжные песни, ранее не известные в российском музыкальном знании.

Достоверность исследования подтверждается опорой на фундаментальные труды российских, китайских и монгольских ученых, соответствием всех теоретических положений данной проблематики объекту и предмету исследования; комплексным подходом к решению проблемы; теоретико-методологической обоснованностью и обширностью научной и источниковедческой базы, отвечающей задачам работы; структурным единством, отражающим их последовательное решение; публикациями (6 статей в научных изданиях, в том числе 4 – в рецензируемых).

Апробация результатов. Основные положения диссертационного исследования обсуждались на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена. Материалы и результаты исследования представлены в

научных докладах на конференциях РГПУ им. А. И. Герцена и в публикациях научных сборников. Основные позиции исследования были отражены на международных научных конференциях:

– доклад «Монгольская протяжная песня в историческом контексте» на международной научно-практической конференции «Музыкальное образование в современном мире: Диалог времен» (Санкт-Петербург, 2017–2018);

– доклад «Церемониальные монгольские песни» на международной научно-практической конференции «Музыкальное искусство глазами молодых ученых» (Санкт-Петербург, 2018).

Структура работы. Диссертация (195 стр.) состоит из Введения, Трех глав, Заключения, Списка литературы (159), Двух приложений.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Песня в культурной традиции монголов

1.1. Историко-культурные предпосылки возникновения монгольской песни

В настоящее время можно отметить пристальный интерес к традиционной культуре, которая постепенно начинает угасать. В музыке этнических народов многие специфические особенности и приемы народной песни со временем утрачиваются. Изучение «уходящей культуры» сохраняет этническую память, способствует преемственности поколений и возрождению народной песни в исторических условиях современной эпохи. Будет неполным представление о специфике культуры и образе жизни этнических наций, если не учитывать природные условия, где протекала их жизнь. Отличалась она своими специфическими особенностями, что обусловлено полукочевым скотоводством. Важная черта монгольской культуры – культ родителей и предков, их почитание. Вся жизнь семьи регулировалась сложившимися еще в древности традициями и обычаями, которые передавались из поколения в поколение. Сохранение самобытности и особой духовности сказалось и на песенной культуре монгольских народов – она впитала черты традиций многих народностей и была с ними тесно переплетена. Российские исследователи музыки Тибета Дж. К. Михайлов и Е. В. Васильченко, описывая культуру Востока, указывают, что «...большое воздействие на искусство тибетцев оказали музыкальные культуры Монголии и Индии»¹³. Тибетцы также занимались скотоводством, но разводили они овец и яков, а лошадей – очень редко.

¹³ Михайлов Дж. К., Васильченко Е. В. Тибетская музыка // Музыкальная энциклопедия. – Москва : Советская энциклопедия, 1981. – Т. 5. – Стб. 514.

Монголоязычные народы включают в себя большое количество наций – это ойраты, калмыки, халха-монголы, дархаты, хотогойты, буряты, дауры, хунну, сяньби, маньчжуры и ухуани. У последних имелась этнокультурная преемственность от дунхусцев и достаточно высокий для скотоводческих обществ исторической эпохи уровень культурного и хозяйственного развития, например, ритуально-обрядовая система ухуань и сяньби. В труде «История династии Поздняя Хань» содержатся сведения о том, что существовала определенная традиция, когда у покойников сжигали все вещи¹⁴. Человеческая смерть всегда сопровождалась погребальным обрядом, достаточно сложным, когда оплакивали покойника и пели определенные песни в строгом порядке. После погребений исполнялись песни и пляски, и все танцующие изображали предков. Души умерших, по поверьям, отправлялись на священную гору Чишань. Ритуал приносить жертвы Земле и Небу, Луне и Солнцу, рекам и горам имелся у многочисленных монгольских народностей¹⁵. В духовной культуре всех монголоязычных народов раннего средневековья музыкальный инструмент (например, тенгри-хучира) мог участвовать в языческих культовых обрядах. Рассматривая сяньби и ухуаней можно предполагать, что в то время у племен си (хи), входивших в состав сяньбийского государства Юань Вэй, существовал музыкальный инструмент лютяня. Это лишний раз подтверждает возможность культурных контактов си с окружающими этносами. Народность сисцы заимствовали хордофон у других племен, которые входили в состав Юань Вэй. Появление смычковых лютен у сяньби и ухуаней исторически произошло в одно время с появлением монгольского музыкального инструмента хучира (庫奇爾) у тибетцев.

Еще до н. э. кочевники основали государства Сяньби, Северная Вэй, Ляо, Монгольскую империю, Северную Юань, которые в настоящее время представляют современную Внутреннюю Монголию – автономный район

¹⁴ Хань Ж. Л. История династии Юань. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 1986. – С. 253.

¹⁵ Хан Б. Монгольская деревенская жизнь и музыка. – Пекин : Китайские общественные науки, 2014. – С. 200.

северной части Китая. В период XVIII-XIX веков китайцы расселяются на этой территории, которая в 1915 году разделилась на провинции и вошла в состав Китая. Во Внутренней Монголии проживают представители многих национальностей, и культуры многочисленных кочевых монгольских народностей и Китая тесно переплелась. Монгольские этносы, сохраняли, тем не менее, уникальные традиционные черты, и следует подчеркнуть, что важное место сегодня в Китае занимает монгольская музыка.

Интересен факт, что ранняя история Монголии описана в *китайских* летописях. На юге страна была заселена китайскими земледельцами, а на севере множеством кочевых народов – это были сянби и сюнну, чжурчжэни и кидани, буряты и тюрки. Продолжалось все это до тех пор, пока там не появились в XIII столетии монголы. В период китайской династии Чжоу центр, восток и запад Внутренней Монголии занимали кочевые племена. Территория Восточной Монголии постоянно находилась под властью сменяющих друг друга различных племен. Беженцы – сянби, кидани, тангуты, сюнну и другие переезжали из одного региона в другой и жили вместе с поселенцами-китайцами. Огромная заслуга принадлежит Чингисхану, который объединил все разрозненные монгольские племена и основал Монгольскую империю. В годы его правления письменность начала активно развиваться, и в результате этого значительно расширяются музыкальные традиции. Появляются новые фольклорные жанры — танцевальные, хвалебные и застольные песни, героический эпос, песни тоски о Родине. В обиход входят, благодаря многочисленным военным походам, новые инструменты, европейская и арабская музыка. Внук Чингисхана несколько позже покорил Китай и основал Юань – монгольскую династию, там, на территории Внутренней Монголии монгольскими императорами и была основана столица. В 1368 году китайцы вытеснили монголов, основав династию Мин, и поселившиеся на севере монголы основали свою династию Северная Юань. С 1449 по 1635 год Внутренняя Монголия являла собой политический и культурный центр монгольского народа, и китайский народ в

XVIII–XIX веках постепенно расселился на территории, которая в 1915 году была разделена на провинции и вошла в Китайскую республику¹⁶. Таким образом, искусство и художественная культура Внутренней Монголии представляют собой смешение и тесное переплетение культур многих народностей, но в первую очередь, это кочевники, которые живут на этой территории.

Внутренняя Монголия в Китае – уникальный историко-культурный регион, в котором веками существуют совместно представители Востока и Запада, и их культуры тесно переплетены. В этом северном районе живут дауры и монголы, буряты и эвенки, китайцы и русские, процветают буддизм и христианство, распространен шаманизм. В автономном районе Китая в настоящий период живет 49 национальных меньшинств – это многие народности западно-монгольского происхождения, которые с давних времен проживают на территории Китая в Синьцзян-Уйгурском автономном округе. Следует отметить, что монголы живут также в Кыргызстане, Америке, Франции, Швейцарии и многих других странах. В России и Европе потомков монголов называют калмыками. Монгольский этнос и традиции Внутренней Монголии формировались на основе буддийской религиозной и философской образности, что и в данный период имеет значение в культурной и социальной жизни этого региона. Этническое общество монголов адаптировалось внутри совершенно иных культурных традиций. После распада Великой Монгольской Империи развитие искусства и религии во Внутренней Монголии осуществлялось внутри культуры и религии Китая с иными социальными особенностями. И перед многочисленными монгольскими народностями этого региона стоят вопросы, с одной стороны – взаимодействовать с мировой культурой, с другой стороны – сохранить уникальность.

В древности китайский и монгольский народы занимали достаточно низкое место в обществе, что глубоко отразилось на формировании

¹⁶ Хань Ж. Л. История династии Юань. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 1986. – С. 354.

и дальнейшем развитии народной песни с момента ее возникновения. В Китае во времена правления династий Юань и Мин пение неоднократно даже запрещалось императорскими указами. Нужно отметить, что подробных материалов и записей по истории народной песни существует очень мало. В исследованиях китайских ученых отмечено, что при раскопках в уезде Датун в Цинхае были обнаружены керамические блюда, возраст которых оценивается примерно в шесть тысяч лет. Они относятся к периоду матриархата и запечатлели песни и пляски тотемной культуры¹⁷. Это доказывает, что с самого своего возникновения песенное и танцевальное искусство было неразрывно связано. И по сей день, многие малочисленные народности Китая и Монголии по-прежнему хранят неделимые песенно-танцевальные традиции. В известном философском трактате «Хуайнань-цзы» (淮南子) (139 год до н. э.) говорится, что древние люди пели трудовые песни – «хаоцзы», когда поднимали бревна, что является отражением тесной связи песни с трудовой деятельностью. Рассматривая творчество разных народностей Китая, например, наскальное изображение песен и танцев на утесе Яншань, песню народности яо «Пань Ван Гэ» (潘王閣), «Древнюю песню» (古歌) народа мяо, маньчжурскую «Песню шамана» (薩滿之歌), можно проследить, как и в творчестве монгольских народов «первобытная песня была взаимосвязана с колдовством и религией»¹⁸.

Интересен тот факт, что некоторые *тексты* древних *монгольских песен* дошли до нас с произведениями литературы Древнего Китая. В процессе развития народная песня в Китае имела огромное количество названий, как, например, «шаньгэ» (山閣) – горная песня. Самым полным сборником китайских песен является «Шицзин» (石井) («Канон поэзии» или «Книга песен»). Сборник включает в себя произведения 12–6 веков до н. э. (с эпохи Западная Чжоу до эпохи Чуньцю). Это песни созданы за 500 лет в

¹⁷ Хуа Ш. Национальное искусство. – Баотоу : Народное издательство Внутренней Монголии, 1986. – С. 132.

¹⁸ Там же. – С. 87.

северных районах бассейна реки Хуанхэ в пятнадцати феодальных княжествах. Особенность «Шицзин» – полное описание жизни феодального общества и классовых противоречий, имеющих прямое отношение к жизни трудового народа – отобранные, восстановленные и обработанные народные песни. Анализируя путь их развития с периода появления «Шицзин» до ханьских юэфу, можно отметить, что с самого начала своего формирования они обладали богатым содержанием и яркими описательными приемами. Начальный период становления и развития китайской народной песни совпадает по времени с началом развития монгольской песни – это первобытно-общинный строй.

В связи с тем, что в прошлом экономика и культура различных народов Китая и Монголии развивалась неодинаково, существовали народности, которых и вовсе не было письменности, и именно народная песня являлась основной формой культурного развития. Она была не только неотъемлемой частью повседневной жизни, но и особой формой, сохранявшей стихи, напев и танец как неразделимый вид творчества.

Песня занимает важнейшее место в культурном наследии монголов и является значимым источником для изучения культуры, отразившей народное мировоззрение в разные периоды истории. Как историко-культурное явление она вобрала в себя характерные черты многочисленных поэтических жанров и ее характеризуют далеко неоднозначные явления. Песни шаманские, обрядовые, календарные, протяжные и игровые считаются ранними, лирическая же песня появилась значительно позже. Все жанры фольклора отражали особенности художественного мышления, которые связаны с условиями жизни народа. Монгольский фольклор тесно сопряжен с фольклором других восточных народов и до настоящего времени не имеет четкого определения его схожих и несхожих особенностей с различными музыкально-поэтическими культурами¹⁹. Монголы

¹⁹ Цаньцзянь У. Начальное исследование древней музыки и танцев монголов. – Хух-Хото : Народное издательство Внутренней Монголии, 1985. – С. 234.

воспринимают мир музыкально-поэтический и философски, и «их песни поражают своей многомерностью, «они протяженны в пространстве и времени», выражают порывы души, глубокие чувства, величественные образы природы²⁰. Напевы разнообразны в жанровом отношении, взаимосвязаны с особенностями монгольского языка, этнокультурным фактором, поэтическими традициями и другими фольклорными музыкально-поэтическими жанрами.

Монгольская протяжная песня обладает массовой социальной функцией и охватывает целый ряд жанров — это буколика, мадригал, хвалебные песни, панегирик, поучение, праздничные, свадебные, хвалебные и застольные песни, хоровая песня «Чаоэр», песни тоски по родине. Сотни лет они передавались из уст в уста, дорабатывались монгольским народом, совершенствовались и в настоящее время представляют собой высший образец монгольской степной музыкальной культуры.

На многие песенные жанры в значительной степени повлиял элемент шаманизма. Сейчас почти невозможно услышать древние сказания, но другие жанры бытуют и широко распространены. Монгольская музыка очень мелодичная и спокойная, а народные песни — это всегда восторженные восхваления степи, коня и родного края. Особенно ярко это проявляется в любовно-лирических жанрах, исполняемых только на празднествах и пирах, дорожных песнях и пастушеских возгласах. Музыкальные громкозвучные инструменты использовались в большинстве случаев в период охоты и кочевок — при их помощи в ловушки загоняли зверей и собирали скот. Однако у монголов имеются и массовые пляски, исполняемые на семейных и общественных праздниках, танцы же индивидуальные подражают походке и повадкам животных, имитируют различные охотничьи сцены.

²⁰ Тен Ч. Китайская религиозная музыка. — Пекин : Типография Центра религиозной культуры, 1997. — С. 209.

Монгольская песня испытала влияние различных этнокультур и претерпела значительные изменения вследствие расселения нации, как отмечалось, на территориях различных государств. Культура народов Внутренней Монголии состоит из множества разнородных переплетенных, скрещенных и сопряженных элементов. Тибетское влияние, например, проявляется в некоторых формах стихосложения, китайское – в названиях песен. Пройдя путь от лесного периода до степного, она стала обладать своими характерными национальными чертами.

В ранний исторический период развития монголов существовала короткая песня, которая в Монголии называется арх дун, в Китае дуандяо (斷調). Она очень компактна и имеет неширокий диапазон; мелодия спокойная в среднем диапазоне, орнаментика часто отсутствует, характерна повторность мелодических формул, что идет от влияния городского музицирования. Песня часто состоит из двух фраз, однако бывают случаи, когда фраз становится больше – три или четыре. Все народные песни, ритм которых более короткий и четкий, чем в протяжных, исследователи относят к коротким песням²¹. Такие напевы распространены в районе земледелия и скотоводства, где живут монголы и ханцы; они обычно представляют собой импровизацию. Короткие песни дуандяо, также могут быть разного содержания – воспевать скакуна, выражать тоску, критиковать, убаюкивать, укачивать. Короткая песня разнообразна, тематика ее очень обширна и касается почти всех сфер общественной жизни монгольского народа, однако большую часть занимают песни о любви. Существовали и сатирические песни, показывающие тяжелую жизнь монгольского народа старого общества и жестокие действия феодальных правителей, а также традиционные песни, такие как застольные, свадебные, колыбельные и детские, которые и сейчас поют на праздничных торжествах и народных церемониях. Короткая песня, как правило, исполняется без музыкального сопровождения. Иногда

²¹ Ля Ш. Н. Монгольская народная песня // К 30-летию Баингола. – Баингол : Народная типография, 1982. – С. 71.

профессиональные певцы исполняли ее под аккомпанемент *сыху* (乾燥) (смычковый 4-струнный инструмент) внутри помещения или в монгольской юрте. Ее очень любят петь монголы в западной части Внутренней Монголии, китайцы, ханьцы и другие народы, и часто на китайском языке.

Разнообразное содержание протяжных песен чандяо отразило патриархальный быт кочевых скотоводов и колоритные картины природы, историю и быт народа, его художественное мышление, это и обусловило характер содержания и особенности жанров. Ввиду изменений геополитического пространства, в жанровом составе песен сформировались исторически общие черты, что ярко отразилось в мелодических и ладовых закономерностях. Это, например, преобладание одноголосного пения, диатоническая пентатоника, интонационная вариантность, созерцательные настроения. У песен имеются особые вокально-технические средства, в основе которых традиционные принципы исполнения. Проявляется это в особых способах дыхания, орнаментике и приемах пения.

У тибетцев, бурятов и некоторых других монгольских народностей существуют древние традиции в литературе и устном народном творчестве. Популярен героический эпос «Гэсэриада» (赫薩里亞德) о хане Гэсэре, мудром правителе, который противостоял злу, это своего рода богатырь, который во имя народа совершает героические подвиги²². Существовало даже мнение, что протяжные песни о Гэсэре могли охранять людей от невзгод. Данное произведение широко известно в разных регионах и вариантах, поговорках, пословицах и сказах, заклинаниях и восхвалениях, гимнах-призывах, которое повествует о мечтах людей, о желании найти справедливость и идеального правителя. Интересный факт: его первое издание было осуществлено в Пекине в начале XVIII столетия на монгольском языке.

²² Гаадамба Ш. «Сокровенное сказание монголов» как памятник художественной литературы (XIII в.). – Улан-Батор : Улан-Баторский университет, 2009. – С. 98. В некоторых сказаниях отмечено, что Гэсэр был в Китае и уничтожил всех злостных царей в близлежащих странах, заставил их служить себе, погибших же героев он оживил.

Относительно литературного творчества, исследователи отмечают, что «устная литература монголов должна быть очень обширна», однако постоянная перемена места жительства не способствовала ее сохранению²³. Воспоминания о прежней жизни постепенно стираются в памяти людей ввиду отсутствия ассоциаций. Во многих случаях монгол поет тогда, когда получает положительные эмоции от природы. Китайские и монгольские поэтические тексты песен – ритуально-обрядовые, они воплотили традиционные древнейшие представления об устройстве мира; исторические – повествующие о прошлых событиях и лирические, выражающие эмоции. Ввиду отсутствия древнейших образцов, в настоящее время чрезвычайно сложно рассмотреть монгольские песни в порядке хронологии. Общественная ограниченность и малограмотность монголов привела к тому, что в песнях выражалась чаще всего любовь к природе и восхищение ей, и эти же чувства лежали в основе духовного мира монгольской жизни. Поэтому и напевы во многих случаях наполнены созерцательным настроением, однако нередко проглядывают и мотивы тоски, уныния. Всегда есть обращение к солнцу, реке, степи – у них человек ищет защиты и ответы на вопросы. Песня служила выражением монгольского духа и характеризовала поэзию того времени, в которой было преобладание многочисленных выразительных эпитетов. Например, с их помощью весьма колоритно характеризовался конь, надежный спутник монгола-кочевника, что ярко отразилось в названиях песен – «Бурый конь» (棕色的馬), «Синий конь» (藍馬), «Пегий конь» (斜馬), «Золотоухий конь» (金耳馬), «Быстроногий жеребец» (敏捷的種馬) и т. д.

Протяжная песня – уникальное творение народного поэтического творчества, которое унаследовано от далеких предков. Она является частью богатого фольклорного наследия Монголии и Китая, занимает огромное место в духовной культуре. В песне сконцентрирована народная мудрость, жизненный опыт людей, с древних времен она помогала воспринять мир,

²³ Дай Д. Древнемонгольские народные песни. – Урумчи : Культура и искусство, 2013. – С. 66.

выразить чувства, показать скотоводческий быт и кочевую жизнь. Напевы сохранились благодаря исполнителям, чутко передавшим поколениям свое искусство. Лирические мелодии сопровождали церемонии и народные торжества, принимали участие в ритуальных действиях, повседневной жизни. В текстах отразились исторические события и запечатлелись надежды людей, их чувства и эмоции. Тематическое и образное многообразие, художественные достоинства обеспечили популярность и чрезвычайно широкое распространение песен на протяжении многих веков. Все это подтверждается источниками, и, в первую очередь, памятником XIII столетия «Сокровенное сказание монголов» (蒙古秘史).

Как многие другие жанры устного народного творчества, протяжная песня продолжает развитие на современном этапе, в новых условиях адаптируется к потребностям нового поколения монголов. Она обогащается новыми темами и идеями, формами и образами. Процесс ее трансформации продлевает жизнь многим жанрам, способствуя, однако, и угасанию народной устной песенной традиции.

После образования Китайской Народной Республики и Внутренней Монголии в 1949 году трудовой народ стал хозяином своей страны, начался новейший этап в развитии народной песни. Появляется много напевов с новым содержанием, тексты которых рассказывают о жизни трудящихся в современной эпохе. Это не только новые тексты, это и оригинальные, ставшие более светлыми и живыми новые мелодии, наполняющие слушателей возвышенными порывами и оптимизмом.

1.2. Особенности песенного искусства. Традиции и обряды

Ритуалы, культура, поэтический фольклор и песни Внутренней Монголии, как отмечалось, не имеют коренных отличий от культуры и напевов многих азиатских народностей. В результате, развивались

своеобразные смешанные и многомерные обряды, обычаи и традиции. Песенные напевы также строго закреплены были за обрядами и функционированием в быту; это касается свадебных церемоний, рождения ребенка, похоронного и других ритуалов. Уход человека, например, сопровождался оплакиванием и пением песен строго по определенному регламенту. Главные атрибуты кочевой культуры – «кормовые травы, быстроногий конь, домашний скот, юрта, бронзовые изделия, а также наскальные рисунки, эпические поэмы, «Хаолин, Чаоэр» (песня в технике горлового пения Хоомей), тростниковая флейта и танцы»²⁴.

Своеобразную часть монгольского фольклора представляют многочисленные жанры обрядовой поэзии, т.к. все обычаи и праздники с появлением древнейших племен сопровождалась обрядами – это заклинания и заговоры, стихотворные кропления, величальные оды, славословия, в которых передавались настроения и эмоции всех участников. Повседневная жизнь монголов с самого рождения была регламентирована: каждое событие в жизни освещалось традиционным обрядом со словесным текстом, отсюда и такое разнообразие песенных жанров. Лирическая монгольская поэзия включает в себя песни и гимны, призывы и молитвы, благодарения и проклятия, обращения, заговоры и причитания. Лирические жанры, которые выросли из обрядовых и продолжили существовать параллельно с ними, выражая эмоциональное отношение человека ко всему происходящему, получили широкое распространение в Монголии. Своеобразие поэзии связано с их национальным мифологическим мировосприятием. Столь широкий жанровый спектр отмечается на территории всей страны у всех народностей. Протяжная песня длительный период существовала только в устной традиции и исполнялась народными певцами в специфической певческой манере – пелась на гортанном звуке исполнителями эпоса. Ладовая основа напевов – диатоническая пентатоника.

²⁴ Чжу С. Музыкальные исследования. – Хух-Хото : Народное издательство Внутренней Монголии, 2007. – С. 98.

Музыка монгольских немногочисленных народных танцев разнообразна по мелодике и отличается четким метроритмом. Моторно-оживленный, зажигательный темп характеризует мужские танцы, женские же связаны с более спокойным движением, напевными и закругленными мелодиями. Танцы часто сопровождалась игрой на двухструнной домбре. Важное значение в становлении национальной культуры и этноса имели музыкальные инструменты, формирование же этнических и региональных закономерностей лада и «звукоидеала» этноса происходило в вокальной музыке. Поскольку музыкальное искусство монголов связано с кочевой жизнью, в напевах содержатся звуки быта, природы, скотоводческой и охотничьей деятельности, шаманские возгласы и сигналы.

Культ коня в музыкальном мышлении чрезвычайно важен, как и понятие «конь», являющееся, можно сказать, «генетическим элементом цивилизации»²⁵. Конем монголы также называют и музыкальные инструменты, и виртуозов-исполнителей на них. Исследователи отмечают, что бубен, звучащий в руках шамана – это волшебный конь, который его уносит в царство духов. Это унаследовано и священным моринхуром, пением уртын-дуу, которые выросли из зова к предкам»²⁶.

Древнейшие образцы кочевого музыкального творчества наблюдаются у охотников и скотоводов – это призывы, кличи и зовы, многократно повторяющиеся мелодические попевки, которые используются ими при общении с природой и животными. Здесь следует отметить своеобразные отношения кочевых людей и животных – они носят магический характер. Кличы и напевы призваны были отпугнуть или наоборот, заманить скот, поэтому они имитируют голоса животных и звуки природы. Скотоводами с древних времен выработаны определенные мелодические наигрыши и голосовые сигналы. Такой особый «сигнальный» язык используют пастухи и охотники, чья жизнь связана с окружающей средой.

²⁵ История музыки малых народов Китая. – Пекин : Национальная типография, 1984. – С. 324.

²⁶ Динь Ш. Китайская народная песня. – Шанхай : Музыкальное издательство, 1957. – С. 25.

Интересно заметить, что каждая семья в Монголии, которая ведет кочевую жизнь, применяет специальные кличи-попевки для заклинания скота, «причем, свою кодовую мелодию имеет каждое животное – овца, як, верблюд, лошадь, корова и даже их возрастные группы». Звуки магически воздействуют на животное, и «оно начинает подчиняться человеку, принимает и кормит своего детеныша»²⁷. Магические культы очень значимы: даже для музыкальных инструментов используется кости и кожа, волосы и шкуры животных. Кочевник может чутко улавливать и слышать окружающий его мир, воздействовать на него, распознать, предсказать. «Способность погружаться в состояние вслушивания дает возможность испытать восторг, который вызывает ощущение растворения в природе»²⁸. Заговоры были нужны в тех случаях, когда люди хотели сохранить приплод домашних животных, вылечить их от болезней.

Исследователи часто акцентируют внимание на магическом характере протяжной песни, ведь ее тема – это выражение эмоций и жизни скотовода. Они отмечают, что появление протяжной песни связано также и с климатом, и с мифологией, и с ролью магии у древних людей. Заговоры скотоводов преобладали у многих народностей и произносили их в строго отведенное время. Исследователь Н. М. Кондратьева подчеркивает: «По ряду признаков скотоводческие заговоры входят в центральную, не подверженную быстрым изменениям и, следовательно, наиболее архаичную область тюркских и монгольских культур»²⁹. Поэтому заговоры уникальный источник информации о древнем мире.

В Монголии заклинания и заговоры в большинстве случаев существуют в стихотворной форме, но могут быть в форме драмы и прозы. Это одна из самых ранних форм устного народного творчества и основана она на магической силе слов, которые не могли быть изменены, и лишь

²⁷ Ли Ц. Искусство монгольской протяжной песни. – Шанхай : Издательство Шанхайской консерватории, 2012. – С. 254.

²⁸ Там же. – С. 165.

²⁹ Кондратьева Н. М. Скотоводческие заговоры теленгитов : автореферат дис. – Новосибирск, 1996. – С. 3.

определенный устоявшийся порядок имел магическое влияние. Заговоры всегда насыщены эпитетами, сравнениями, иронией и повторами, что воспринималось людьми как магическое средство и наполняло глубокой верой. Строки, которые обращены к животному, в большинстве случаев заканчиваются особыми символическими выкриками, в напевах это проявляется во внезапных восходящих или нисходящих «интонационных бросках» на широкие интервалы. Для каждого животного имелись свои особые слова-символы и некоторые такие звуко-символы состояли из фонетических элементов, которые совсем отсутствуют в монгольском языке. По мнению ученых, «именно вокально интонируемые внеязыковые слова-символы, олицетворяющие животных, и являются основным средством магического воздействия»³⁰. У тюрков и монголов, а также и некоторых других народностей, используется одна и та же звуковая символика для определенного вида животных, и заговоры многих народов очень схожи по музыкальным признакам. Для речитаций, например, типична импровизация, чередование четких формул, что подчеркивает связь напевов с движением и шагом обряда. Человек мог использовать нестандартные способы высказывания, например, технику горлового пения, в основе которого – специфическое владение голосом и извлечением звука, его физической природы. Певец мог управлять обертонами, заставляя их звучать четче при помощи особых приемов. В результате образуются мелодически сложные интонационные обороты, которые можно сравнить с тембром свирели или свистом. Только с мастерством исполнителей было связано насколько «пленительно тянется основной тон и едва слышимые сегменты-подголоски, которые придают звучанию необычный сверкающий колорит»³¹. Монголы считают, что происхождение звука связано с магической силой, поэтому, например, губной, зубной и носовой свист не может звучать без своего точного назначения. Целесообразность применения звуковых сигналов-кодов

³⁰ Кондратьева Н. М., Мазепус В. В. Скотоводческие заговоры в культуре алтайцев // *Altaica*. – 1993. – № 3. – С. 42.

³¹ Цзинь В. Д. Музыка Древнего Китая. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 1994. – С. 60.

сопряжена с верой, религиозными представлениями, культом предков. За все время существования монгольского народа был сформирован сложный «пантеон душ умерших предков, считавшихся полноправными членами рода и составляющих вместе с живущими единую сакральную общину»³².

Хаолинъ чаоэр (другое название хоомей) – магическое искусство «горлового пения», созданное древними людьми, имитировавшими звуки природы. Этот уникальный вокал с использованием голосовых связок также связан с кочевой жизнью и уходом за домашними животными – уговорами, приманиванием, проговариванием и пением, чтобы побудить их к определенным действиям. Данный специфический прием исполнения основан на задержке дыхания, что в значительной степени воздействует на голосовые связки и из горла исходит очень грубый звук – бас. Основная особенность пения – применение специальных звуковых приемов, когда один человек может одновременно воспроизводить мелодию двух-трех голосов. Применение подобной техники с загибом кончика языка к небу хорошо темперирует резонатор во рту. Точная мелодия обертона плавает в высоком регистре, возникает полифоническое многоголосье. Чаолинъ – хоровое пение, резкое и торжественное, спокойное и могущественное, которое может быть «бескрайним, цветущим, и в тоже время переменчиво необузданным колоритом с постоянным дыханием степи и пастушьих песен»³³.

Мелодический звук образуется за счет изменения объема во рту, возникают голосовые вибрации, произносятся только гласные звуки. Существуют разные техники горлового пения, а исполняются подобные напевы только мужчинами, ввиду того, что требуется значительное физическое напряжение и сила; однако строго запрета для исполнения песен в таком стиле для женщин не имеется. Исполняться протяжные песни могли в шаманских обрядах, в юрте и в степи, в зависимости от акустики менялась и громкость звучания. Исследователи отмечают, что «хоомий стар как сама

³² Цяо Ц. Китайская музыка. – Пекин : Издательство «Культура и искусство», 1999. – С. 200.

³³ Чжан Т. Об упоминании А мелодии Монголии в его песнях. – Пекин : Издательство популярной литературы, 2012. – С. 14–15.

природа, начинается с того времени как человек придумал мелодии имитирующие журчание ручья или эхо гор»³⁴.

Совместные обряды монголов выявляют истоки звуковой экспрессии и музыкальных традиций. Так постепенно формировался тип возвышенного пения и уникального специфического звучания, отразившийся в песнях-одах. Это было найдено именно «в поисках контакта с духами и впоследствии стало отличительной чертой протяжных песен», в которых спаяны черты древних родовых культов и придворной жизни монгольской знати XIII-XVI столетий³⁵.

В традиционной монгольской культуре, так как и в культуре других монгольских народностей, тесно сопряжены два пласта песен – протяжные и короткие. Во-первых – развернутый текст, постепенное увеличение коротких длительностей (начало и завершение мелострофы), медленное исполнение, неперiodичная метрика, во-вторых – лаконичный текст и мало слов, периодичность, ясная структура строфы и краткие распевы. У монгольских и некоторых других песен имеются общие сюжеты и темы, общая их эмоциональная наполненность. Напевы имеют много общего в интонационно-мелодическом развитии и характере движения. Жанры песен также тесно соприкасаются – у всех народностей распространены песни эпические, лирические, исторические, бытовые, трудовые и застольные, гимны и шуточные напевы. Главное их направленность – превозношение героических подвигов, специфики жизни в степи. Можно даже проследить по названиям напевов этапы жизненного пути кочевников – «Мудрейшему владыке Чингисхану» (獻給最英明的君主成吉思汗), «Ода Хабуту Хасару» (哈布圖·哈薩魯頌), «Чингисхан магтал» (成吉思汗馬格達勒), «Трагическая песня элеутов» (埃留陀人的悲歌), «Мусэле» (穆塞萊). К середине XX века постепенно отходят на задний план религиозные напевы, песни-почитания высокопоставленных персон, песни общественного этикета.

³⁴ Чжан Т. Монгольский стиль дальнего пения и характеристики пары Алашань. Монгольский долгосрочный тон. – Пекин : Центральный университет национальностей, 2012. – С. 35.

³⁵ Там же. – С. 36.

В поэтической строфе протяжных песен чаще преобладают двустопишия и четверостишия, встречается аллитерация. Играет роль и музыкальная акцентуация, которая строит метр напева. В содержание напевов привносится философский характер, мотив распевается длительное время, склад мелодии импровизационно-вариационный с большим количеством орнаментальных украшений. Распевание связано с прибавлением гласных звуков, но также могут распеваться отдельные слоги текста. В исполнении подобных песен возникает ощущение большой свободы и открытости, в напевах очень тонко и глубоко передаются человеческие переживания. Мелодика протяжных песен *синьцзянских монголов* имеет свои особенности: несмотря на распевность, она насыщена мелодическими скачками, а поэтический текст лаконичный; средняя часть напева, обычно содержит слов меньше, в ней широкие распевы или орнаментика. Короткая синьцзянская песня также имеет свои особенности: мелострофа и поэтическая строфа в ней могут совпадать.

Несмотря на территориальную разобщенность монголов, различие языка и расы, музыкальные традиции кочевников тесно спаяны, и кочевой тип хозяйства служит основой для музыкальной культуры. Особенность мировоззрения кочевников в постоянном развитии и обновлении, и это движение создает особую неповторимую специфику музыкальной экспрессии пения. Именно в кочевой культуре открыт стиль «высокого пения», в котором выработана тончайшая техника звукоизвлечения, обыгрывание звуками символических смыслов. «Для музыкальных традиций кочевников характерен динамический тип освоения всего окружающего пространства, что выражается в детализации каждого момента жизни и высказывания», повторах и вариантах напева³⁶. С движением также связано отражение образа коня, эмоциональное приукрашивание и поэтизация скитания и дороги. Кочевники отдавали предпочтение естественному звуку и

³⁶ Чжанг Б. Исследование монгольской народной песни. – Пекин : Этническое издательство, 2013. – С. 289.

передавали разнообразные его краски особыми техниками игры и пения, использовали, звукоподражательные эффекты, ориентировались на естественную акустическую среду.

В традиционном исполнении протяжной песни выделяются три типа интонирования, связанных с регионами – Северной, Западной и Внутренней Монголией. Считаются традиционными песни, в которых воспеваются родные, почитаемые монголами животные и степи. Возвеличивание природы отражалось в одухотворении и присвоении имен горам и воде, небу и солнцу; не были безымянными «ни один кусочек земли, ни одна сопка земли, ни один ручеек»³⁷. Форма монолога создает тенденцию к яркому выражению эмоций и чувств, переживаний, поэтому обожествление и воспевание своего степного края, родины — главная тема величальных песен. Мотивы их тесно сцеплены друг с другом и образуют большие фразы, постоянные повторы насыщают содержание песни и значительно усиливают эмоциональную выразительность текста. В конце каждого куплета идет повтор одних и тех же слов, что создает ощущение напряжения и ожидания. Исследователи отмечают, что в разных по тематике и характеру песнях могут все же присутствовать одни образы, но с разным поэтическим материалом. Он будет меняться от эмоционального настроения каждой конкретной песни. Таким образом, в зависимости от «уровня эмоций» песни, красота родной степи дает герою источник вдохновения³⁸. Еще А. Д. Руднев указывал в «Мелодиях монгольских племен», что в песнях можно отыскать множество вариантов. Часто напевы узнаваемы по первым поэтическим словам, однако бывает разным порядок строк и мелодия в каждом регионе поется с другими словами. Образ степи в протяжных песнях связан с традиционным пониманием у кочевников-монголов счастья – степь представляется идеальной и символизирует высшую ценность для человека. Общая черта музыкальной культуры скотоводов, и в том числе протяжной песни,

³⁷ Яцковская К. Н. Народные песни монголов. – Москва : Наука, 1988. – С. 33.

³⁸ Кульганек И. В. Мир монгольской народной песни. – Санкт-Петербург : Петербургское Востоковедение, 2001. – С. 69.

восхваление и воспевание вождей и победителей, дух гордости за принадлежность к природе. В напевах и сказах постоянно встречаются перечисления животных, растений, конской масти и степей.

В Монголии на протяжении многих веков складывалась кочевая культура, оставившая в мировой истории весомый след. Она взаимосвязана с переселениями народов. С ней тесно сопряжены народности, которые в отношении религии, искусства, истории связаны с монголами и обитают в Туве и Бурятии, на Алтае и в Калмыкии, Внутренней Монголии, Ганьсу, Синьцзяне, Тибете и других регионах. В формировании монгольской нации участвовало множество народов и племен, она приняла культурное наследие многих народов, в ней многое переплетено, скрещено и сопряжено. Тибетское влияние, например, проявляется в некоторых формах стихосложения, китайское – в названиях песен. Верования и традиции монголов базируются на тысячелетней истории. После распада Великой Монгольской Империи развитие культуры во Внутренней Монголии происходило внутри Китая, соприкасаясь с его культурой, взаимодействуя с его философскими и религиозными традициями.

Монгольские протяжные песни в большинстве случаев по содержанию лирические и в отдельные группы напевы выделяются часто самими исполнителями в зависимости от поэтических текстов и стилистических нюансов, эмоциональных, тематических, стилистических и композиционных признаков. Некоторые исполнители, тем не менее, сочиняют собственные поэтические тексты, которые создаются по традиционным канонам. Жанровая принадлежность каждой песни может указывать, например, на поэтическое содержание, на принадлежность к определенной тематике, стилистику напева и текста.

Монголоязычные народы имеют много общих музыкальных инструментов, песенных жанров, легенд, названий и поэтических форм, и в культуре монголов они играли роль посредника между миром божественным и представителем этноса, который был посвящен в таинство подобного

общения. Использование инструментов связано с их акустическими возможностями, что определяет и формирование национального инструментария. В Монголии были чрезвычайно популярны национальные инструменты – топшур, ятга, хур (струнно-щипковые и смычковые); бичкюр, бюря, гангдн, ухр-бюря (деревянные и медные духовые); цанг, кенкерге и арамбру (ударные) и многие другие. В настоящее время они практически вышли из употребления, их вытеснили домбра и гармоника. Протяжные же песни сопровождали чаще струнные смычковые – моринхур и хучира, флейта – лимбэ, род цимбал – ёчина, ударные – барабан, цан.

Музыкальных инструментов было огромное множество и каждый из них применяется в определенном месте и ситуации – на обрядах, свадьбах, ритуалах, торжествах; с инструментами даже танцевали, многие заимствованы из Индии, Китая и Тибета. Песни чандяо в большинстве случаев сопровождает моринхур – тембр его напоминает человеческий голос. В древности инструмент изготавливался из половника, которым разливали кумыс. Тембр его, достигаемый смычком, был очень специфическим, это был как бы «закодированный голос»³⁹. На протяжении нескольких столетий ранние смычковые лютни имели назначение культовое, и в исполнении содержался глубокий сакральный смысл. Во времена киданьской империи Ляо (с 907 г. н. э.) возрастает популярность струнных инструментов в среде народной, популярность моринхура связана с широким распространением культа Коня у номадов. Появление струнных обязано именно монголоязычным скотоводческим племенам, и исследователи отмечают, что «монголы своими достижениями внесли значительный вклад в общемировую культуру»⁴⁰. Здесь опять следует отметить сходство культуры монголоязычных народностей. Например, в средневековый период музыкальный инструмент тенгри-хучира участвовал в культовых языческих обрядах. У сяньби и ухуаней, которые входили в сяньбийское государство

³⁹ Бай Б. Монгольские традиционные инструменты. – Баотоу : Издательство Университета Внутренней Монголии, 2009. – С. 203.

⁴⁰ Бей Ц. Ч. Первые исследования по истокам формирования алеутов. – Урумчи : Народная типография Синьцзяна, 1982. – С. 102.

Юань Вэй, имелась лютня, что также говорит о возможности культурных контактов си (хи) с живущими рядом с ними этносами. Инструмент хордофон народность сисцы позаимствовали у других племен, входивших в государство Юань Вэй. Смычковые лютни у сяньби и ухуаней исторически появились в тот период, когда тибетцы начали использовать хучир.

Устное творчество монгольского народа разнообразно и чрезвычайно богато. В письменной традиции сохранились образцы пословиц, пожеланий и поговорок, а также народных песен XIII столетия. Многие зафиксированы в «Сокровенном сказании» (XIII век), которое до нас дошло, как отмечалось выше, в транскрипции китайскими иероглифами. Некоторые древние песни напоминают бытующие и сейчас традиционные народные напевы. Монгольские сказки чрезвычайно колоритны – это волшебные, бытовые, приключенческие жанры прозаического и стихотворного пересказа, некогда очень распространенные. Интересны и заклятия, жанр похвал — стихотворных восхвалений стрелам, коню, молочному вину, жилищу номада – геру.

Народ в героических эпопеях сохранил огромное количество исторических фактов с подробными описаниями монументальных архитектурных сооружений, которые дают сведения о культуре древности. В устном народном творчестве отражается степная жизнь – в песнях и поэтических стихах звучит отклик на события, в импровизациях народных певцов – прославление знатных людей. Эпическая поэзия передавалась поколениями, выражая идеалы благополучия, добра и света.

Необычайно изящен и богат язык фольклорных произведений Монголии. Манускрипты обнаруживают уникальную необычную нотную запись, содержащую специальные знаки для музыканта. В обрядовых песнях и загадках присутствует философский смысл, проявляется яркий импровизационный стиль, заключающийся в изменении сюжетов, имен и

деталей⁴¹. Однако все это постепенно уходит из Монголии, Калмыкии и Бурятии. Тем не менее, более востребованы и популярны песни, которые всегда сопровождают важное событие.

В основе интонационности протяжной песни чандяо, возникшей как подражание звукам животных и природы, лежат пастушеские распевные возгласы. Исследователи считают, что именно в этом и состоит разгадка понимания генезиса песен⁴². Благоприятно воздействовали на стиль протяжного пения климат, природа, степные просторы, и большинство исполнителей вышли именно из степной зоны Монголии. «На формирование голосового аппарата певцов значительно повлияли степная растительность и простор, даже степной воздух, устанавливалась магическая связь кочевника с природой и космосом»⁴³. Благодаря специфическому интонированию и поэтическому тексту, точно передаются особенности национального характера и образа жизни. В песне заложен огромный потенциал эстетического, психологического и эмоционального воздействия, ее целостность достигается синтезом поэзии и мелодики. Известный русский путешественник П. К. Козлов писал: «Монголы — большие любители песен. Пение у них встречается хоровое, унисонное и сольное. Песни монголов — лирические и лироэпические, в них они воспевают удалых молодцов, своих коней, красавиц, свои кочевья»⁴⁴. Именно песня играет свою особую роль в культуре многих народов, и ученые полагают, что протяжное пение является эталоном поведения представителей этнических степных народов⁴⁵.

На формирование жанра протяжной песни повлияли климатические условия, а народные предания, мифы и легенды содержат занимательные сюжеты о ее возникновении. В самом обозначении песенного жанра она представляется как «долгая» и «длинная». Б. Ф. Смирнов считает, что в

⁴¹ Цаньцзянь У. Л. Анализ певческого искусства мастера Ха Чабу. — Хух-Хото : Народное издательство Внутренней Монголии, 2006. — С. 80.

⁴² Лю С. Старая история династии Тан. Жизнеописание северных некитайских племен. Кн. 3. — Пекин : Народное музыкальное издательство, 1975. — С.123.

⁴³ Лу Х. Исследование протяжной монгольской народной песни. — Пекин : Центральный университет национальностей, 2011. — С. 38.

⁴⁴ Козлов П. К. Путешествие в Монголию, 1923–1926. — Москва : Географгиз, 1949. — С. 27.

⁴⁵ Лян Л. Монголия. — Баотоу : Народное издательство Внутренней Монголии, 2009. — С. 102.

основе различия протяжных и коротких песен лежат мелодические жанры⁴⁶. В протяжной песне имеется распев слогов, в короткой нет, однако это связано также с определенной символикой, тематикой, образностью. Т. Г. Басангова (Борджанова), известный исследователь фольклора монгольских и тюркских народов, акцентирует магический характер протяжной песни, связывая его с традиционными занятиями монголов — скотоводством, что демонстрирует тонкое ощущение ими красоты природы, скота, скакунов⁴⁷. В протяжной песне сопряжены многие поэтические жанры — наставления, восхваления, благожелания, они играют познавательную роль и имеют историческую ценность — в них показаны правила поведения в семье, представлена опозитизированная история и жизнь, природа, народный быт, общение со скотом, отражающие своеобразную духовную культуру нации. Некоторые ученые считают, что в «первобытной обрядово-лирической песне» лежат истоки и героического эпоса⁴⁸.

Монголы, создав свое государство, с древних времен боролись за свою культуру и самостоятельное развитие, они сумели сохранить древние ценности, в том числе протяжную песню, феномен, имеющийся лишь у монголов⁴⁹. Особенность культуры Монголии заключается в том, что ее основой является культура кочевая, животноводческая, которая наследуется монголами исторически от многих племен. Поздний период развития культуры этой страны связан с влиянием буддизма и современного Запада, однако кочевая культура сохранена. Сейчас у монголов, проживающих во Внутренней Монголии и отстаивающих свою самобытность, национальные традиции продолжают существовать в китайском окружении.

Нестандартность и неординарность монгольских музыкальных произведений состоит в особом миропонимании и мышлении народа, в специфическом тембровом звучании, которое завораживает и притягивает.

⁴⁶ Смирнов Б. Ф. Музыкальная культура Монголии. — Москва : Музгиз, 1963. — 120 с.

⁴⁷ Борджанова Т. Г. Магическая поэзия калмыков: исследования и материалы. — Элиста : Калмыцкое книжное издательство, 1999. — С. 46.

⁴⁸ Тен Ч. Китайская религиозная музыка. — Пекин : Типография Центра религиозной культуры, 1997. — С. 134.

⁴⁹ У Г. Китайская народная музыка. — Гуанчжоу : Издательство «Образование», 1995. — С. 26.

Особая ценность их песенного искусства, отражающего дух кочевой культуры, связана со сбережением традиций нации.

В начале XX столетия в Монголии и Китае широкое развитие получает самодеятельное музыкальное искусство, создаются хоровые и танцевальные коллективы, домбровые оркестры, к унисонному пению постепенно добавляется двух- и трехголосное; создаются новые песни, в которых прославляются современные герои и новая жизнь. Соединение культур на восточных рубежах границ России и Китая приобретает особые формы, открывает новые возможности для углубленного исследования этого процесса. В последние десятилетия возрождение древних ценностей Китая приобретает важное значение. Обособление культурного поля страны обусловлено масштабом территории, различием культур и социально-экономическим уровнем народов ее населяющих. Внутренняя Монголия в этом плане – уникальный регион страны, в котором многие столетия проживают совместно многие национальности, сосуществуют толерантно буддизм, шаманизм, христианство и развиваются культурные традиции Запада и Востока.

1.3. Этапы развития монгольской протяжной песни

Монгольская песня, выразительная форма национального творчества, очень чутко реагировала на все происходившие изменения. Основные этапы ее развития взаимосвязаны с историческим процессом – песня тонко передавала изменения, которые возникали в жизненном пространстве, отражала происходящие события, ярко характеризовала бытовые ситуации.

Исследователи выделяют три периода в культуре монголов. *Первый* – культура охотников горно-лесистой местности (II–I века до н. э.), и представляющие ее шаманские песни и пляски, а также охотничьи напевы «Хаолин Чаоэр» (浩林超兒) (горловое пение). Во время «лесной жизни» монголы занимались охотой и рыболовством, что способствовало

формированию характерных танцев и охотничьих мелодий – коротких дуандяо, которых сохранилось лишь незначительное количество. Мелодическая линия их состоит из лаконичных попевок. Считается, что с охотничьих танцев и напевов начал формироваться музыкальный фольклор. Постепенно лесной период существования сменился кочевым, начал складываться быт людей и самостоятельная культура, связанная с шаманизмом. Исследователи отмечают, что очень значим был в то время культ животных и растений, и подражание голосам природы и животным отразилось в танцах и напевах.

Опираясь на записи исторических источников можно сказать, что ранними предками монголов считается ответвление в племени Шивэй, исторически названное Мэн'у Шивэй⁵⁰. В историографическом произведении «Старая история Тан. Жизнеописание северных некитайских племен» зафиксировано: «Там в северных великих горах обитает большое племя ШиВэй. Оно проживает вдоль реки Цзяньхэ. Истоки той реки берут начало с северо-востока тюркской местности Цзинлуньбо. Извиваясь, она течет на восток, ... и пересекает территорию Мэншу Шивэй с востока на север»⁵¹. В период Танской династии эта территория называлась «Ванцзяньхэ», сегодня она звучит – «Аргунь», в монгольских книгах – «Аргунькун» (阿爾古昆). Монгольские племена в период далекой древности династий Суй и Тан обосновались на территории Внутренней Монголии в горах и лесах Хулубэйэр и занимались охотой, в результате формировалась богатейшая охотничья культура. Поэтому нетрудно предположить, что у древних монгольских племен была музыка – примерами могут являться шаманские песнопения и охотничьи песни, краткие и лаконичные⁵².

Длительное время восточная область монгольского плато находилась в подчинении уйгурского ханства. Другие части территории находились под

⁵⁰ Дай Д. Древнемонгольские народные песни. – Урумчи : Культура и искусство, 2013. – С. 109.

⁵¹ Цит. по: Бей Ц. Ч. Ранние исследования искусства шаманизма «бо» Кершинь / Бей Цу Чин, Шин Юань [и др.]. – Хух-Хото : Народная типография Внутренней Монголии, 1986. – С. 167.

⁵² Дай Д. Древнемонгольские народные песни. – Урумчи : Культура и искусство, 2013. – С. 110.

влиянием древних монголов и киданий, которые незадолго переселились сюда. Несмотря на то, что монголы относятся к киданям, они подверглись сильному влиянию уйгурской степной кочевой культуры. На монгольском плато долго жили народности сюнну, тунгусы, сянби, аварцы, унаньцы. Несколько позже тюрки приняли главенство на монгольском нагорье и стали продолжателями степной культуры. В начале XX века начались изменения как в уйгурском окружении и религиозных воззрениях, так и в музыке. Постепенно отказываясь от традиционной степной культуры, они стали приверженцами «персидско-арабской», тем самым заставив музыкальную культуру Китая стать еще более многообразной.

Второй период развития песни – этап степной культуры (до 800-х г. н. э), когда происходит жанровое формирование и короткие песенные напевы постепенно начинают уходить, уступая место протяжным (включая исполняемые под монгольскую скрипку «моринхур»). В этот степной период начинает формироваться иной быт и оригинальная культура, тесно связанная с ритуальными песенно-танцевальными формами и культом животных. В 840 году нашей эры уйгурское ханство процветало, но когда произошли распри и бедствия – значительно снизилась мощь государства. Вооруженный конфликт уйгурского ханства и киргизов разобщил племена киданей и шивэй. Со временем уйгуры ушли из центра монгольского плато, и состав северных кочевых народностей в Китае поменялся. Племена монголов из горной местности переселились в центр монгольского плато и стали жить степной жизнью. Они начали общаться с тюрками, переняли кочевой образ жизни и превратились в кочевые племена. В связи с этим в монгольском языке много терминов с тюркскими корнями⁵³. Переселение предков монголов повлияло на нацию и культуру, возникли хорошие условия для зарождения монгольской протяжной песни, которая постепенно определилась и заняла ведущее место в традиционной музыке. Степное

⁵³ Ду Ж. К., Бей Ц. Ч. Исследования Западной Монголии. – Урумчи : Народная типография Синьцзяна, 1986. – С. 145.

окружение и скотоводческий быт сформировали ее форму. «Хотя в Китае монголы не являются единственным кочевым народом, только они стали создателями масштабных песенных форм»⁵⁴.

Третий этап начинается с XIII столетия, когда история монголов значительно меняется, происходит объединение многих племен, что оказывает воздействие на формирование более позднего эпоса и музыкального фольклора, параллельно сосуществуют степная и оседлая культуры. Ярким примером того времени является нарративная песня «Хуэр-Мали Гуэр» (呼爾-馬里古爾). Монгольские племена объединяются, начинается становление новой самобытной культуры, формируется музыкальный фольклор на основе сказок и мифов, танцев, героической поэзии, быта кочевников. Появляется новый жанр – степная песня, которая заменяет короткие лаконичные напевы, называемые ахр дун (дуандяо). Как отмечалось, эти песенные жанры характерны также для многих других народов. В них тесно сочетаются типичные свойства текста и напева, особенности мелодической протяженности, темповые нюансы. Например, у ойратов зачастую религиозные действия, семейные торжества, различные собрания сопровождается определенной чередой песен, которые должны строго соответствовать данному ритуалу. В калмыцкой песне не было жанрового деления и строгой регламентации⁵⁵.

Музыкальная культура монголов прошла исторический путь от лесного до кочевого периода, сформировала самобытный национальный пласт и два главных песенных жанра – короткую песню ахр дун (дуандяо) и протяжную ут дун (чандяо). Песня прошла путь «от простого к сложному, достигла своей кульминации, имела определенные закономерности и представляет собой комплексный культурный феномен». В ней находит естественное выражение степной образ жизни, и как считают исследователи,

⁵⁴ Дорджи. Народные песни Ховда. – Хух-Хото : Народная типография Внутренней Монголии, 1982. – С. 309.

⁵⁵ Ван Г. Ч. Народная песня ойратов в историческом контексте : автореферат дис. – Ростов-на-Дону, 2008. – 22 с.

основной причиной ее возникновения является «переход от охотничьей культуры гор и лесов к скотоводческой культуре монгольских степей»⁵⁶.

В эпоху феодального развития возникает новый жанр – протяжная песня кочевых степных народов, которая сразу широко распространилась и сменила лаконичные напевы. «Это песня сентиментальная, искусно отражающая яркий колорит степной жизни, особый внутренний мир жителей монгольских степей, обладающая лирическим характером»⁵⁷. Ее особенности – одухотворенность, изломанный угловатый мотив, широкий диапазон, протяженный такт и структура, красочная выразительность. Убедительное и подробное описание степи можно найти в самом раннем напеве «Синие-синие небо, бескрайнее поле, дует ветер, гнет траву, встречает скот» («天苍苍, 野茫茫, 风吹草低见牛羊»), где выражается глубокая любовь монгольского народа к степи и к жизни, а также свобода мысли и чувства.

С XIII века начинаются новые веяния. Лесная жизнь постепенно меняется на кочевую, складывается иная культура, связанная с языческой верой монгольского народа – ритуалы шаманов проходили под песни и танцы. Ученые отмечают у монголов приверженность культу природы и животных, подражание природным звукам, что отразилось, естественно, в напевах. «Савар дан дан» (薩瓦爾丹丹), музыкально-танцевальный цикл, уникален, в нем соединились и песня, и танец и инструментальное сопровождение. Рассмотрев это сочинение можно обнаружить отличия в отношении к животным: у синьцзянских ойратов отмечается культ орла, козы, лошади и верблюда; у волжских калмыков – быка, зайца, козы, журавля. В ритме напева имитируется шаг, бег животного⁵⁸.

Монгольское плато XIII века явилось ареной активного перехода от общинно-рабовладельческого строя к кочевому феодализму, что способствовало активному развитию во всех сферах и колоссальным

⁵⁶ Донг Б. Производственные ритуалы монгольской деревни. – Пекин : Художественный мир, 2011. – С. 109.

⁵⁷ Ань Ц. Китайско-монгольская песня. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 1979. – С. 289.

⁵⁸ Бей Ц. Ч. Ранние исследования искусства шаманизма «бо» Кершинь / Бей Цу Чин, Шин Юань [и др.]. – Хух-Хото : Народная типография Внутренней Монголии, 1986. – С. 156.

преобразованиям. Стремительно происходили социальные изменения: монголы заняли передовое место и прошли путь от разрозненности к единству. Могучий общественный прогресс стимулировал развитие производственных сил страны, что, в свою очередь, привело к зарождению и развитию монгольской протяжной народной песни.

С 1204 года начала широко распространяться письменность, и большая заслуга в этом принадлежит, как отмечалось, Чингисхану. Культура монголов приобрела специфические черты, и ее музыкальные традиции значительно расширились, сформировались новые жанры – героический эпос, песни хвалебные и застольные, песни-сказы и песни-думы. Военные походы в далекие страны способствовали тому, что значительно расширился народный инструментарий, и музыкальный материал других народностей проникал в культуру монголов, широко распространялась инструментальная, танцевальная, военная и дворцовая музыка.

В эпоху Чингисхана была популярна музыка военная и придворная, основанная на синтезе монгольских и китайских музыкальных традиций. Использовался особый церемониальный оркестр, в котором одну часть представляли монгольские народные инструменты, хотя и несколько модернизированные, а другую часть – китайские инструменты. Придворный церемониал был оформлен в высшей степени торжественно по правилам *монгольских* народных обычаев и включал протяжные песни, однако их названия во многих случаях были *китайские*. Завоевав территории, Чингисхан стремился сохранять национальные традиции всех завоеванных народов, поэтому монгольское искусство впитало столь разные культурные элементы. Постепенно сформировались жанры протяжных песен, ставшие характерными для определенного круга образов и поэтического содержания. В этот период происходило тесное сопряжение музыки и танцев Китая и Монголии, однако в культуре монголов, находящихся в окружении китайцев, имелись свои характерные черты.

Таким образом, с XIII столетия и до настоящего времени у монголов произошли значительные изменения: племена начали объединяться, формировалась самобытная культура. Мифы и древние танцы, сказания, поэзия, песни основывались на ранних традициях и быте кочевников, однако постепенно формировался героический эпос и степная песня.

Став наследниками тюркских народов, монголы возвысили степную культуру, и опираясь на старые традиции, привнесли новое. Творчество монгольского народа постоянно обновлялось, музыкальные традиции кочевых народов значительно продвинулись вперед и достигли огромного подъема. В кочевой культуре соединяются древние и новые принципы, черты культуры кочевых народов северных степей и китайских земледельцев, живущих на равнинах. Близкий контакт множества народностей и племен, переплетение их жизни и традиций привели к созданию монголами протяжной народной песни.

Монгольское плато на западных и восточных окраинах имеет две горные цепи, протянувшиеся с севера на юг. На востоке это горы Дасинганлинг, на западе Алтай. Там имеется большое количество племен, говорящих на монгольском языке и принадлежат они к степной кочевой культуре. Рядом живут племена, относящиеся к маньчжурско-тунгусской языковой семье и к культуре охотников горно-лесистой местности. Алтайские горы являются границей между степной кочевой культурой и мусульманской, это привело к взаимному переплетению. В XIII веке исламская культура распространилась на восток, где некоторые из монгольских племен западной части плато приняли ислам. На западе монгольского ханства некоторые мусульманские племена постепенно переняли монгольский язык, влились в монгольскую нацию и культуру и со временем превратились в монголов.

По Великой китайской стене проходит граница степной животноводческой и оседлой земледельческой культур. Со временем, в каждом регионе оформились ее самобытные черты, и несмотря на

разделение Великой китайской стеной, в Китае объединяются два этих типа культуры. С одной стороны они отличаются друг от друга, с другой – взаимодействуют. *Монгольская протяжная песня является ярким образцом монгольской степной культуры в Китае.*

Помимо центрального Китая и граничащей с севера России, монгольская протяжная песня имеет широкое распространение, однако Китай является ключевым регионом ее распространения, а *Внутренняя Монголия – центром бытования монгольской песни в Китае.* Спектр распространения протяжной песни по монгольскому плато имеет подковообразную форму: Чахар-Шилин-Гол – в центральной части, в восточной части Хулуьбэйэрской равнины – Хоэрцин; затем Северная Монголия (Халха-монголы); далее Алашаньская степь на западе, вплоть до Цинхая. Музыкальное искусство монголов-степняков с одной стороны едино, но с другой – у каждого региона содержатся черты индивидуальные. Чингисхан объединил монгольское плато, и разрозненные племена соединил в единую нацию, организовав мощное монгольское ханство. Вслед за этим историческим процессом, несколько сотен разнообразных диалектов, а также множество слаборазвитых локальных музыкальных стилей получили возможность постепенно принять единую форму. Обширный район монгольского плато, имел разнообразную окружающую среду, условия жизни, обычаи, язык, поэтому племена имели много различий. Некоторые сохранили родоплеменной уклад жизни с разным уровнем развития экономической культуры и были между собой обособлены. Периодически возникали внутренние военные конфликты, происходили долгие переселения, с трудом налаживались международные социально-культурные связи. Однако благодаря этим явлениям, стилевой аспект монгольской протяжной песни имеет на себе яркий региональный отпечаток.

Анализируя исторический процесс становления монголов, следует отметить, что некоторые племена, населявшие центр монгольского плато, имели сравнительно высокий уровень феодального строя и степной

культуры, крепкие традиции протяжной песни. С другой стороны, имелись племена, которые прибыли на плато сравнительно поздно, там была низкая степень феодального развития и уровень кочевой культуры. Они долгое время сохраняли следы охотничьего уклада, и народное пение было слабо развито. Например, большое племя Хорчин, жившее в бассейнах рек Аргун и Хайлаэр, находилось далеко от центра плато и имело слабые внешние связи. Соответственно, их социально-экономическая культура была слабо развита. Поэтому, протяжные песни хорчинского племени, по уровню развития сильно уступают песням центральной Монголии. Специфика культуры прочих народов повлияла на формирование неоднородного облика протяжной народной песни. Два монгольских племени – Улянгдай и Хорчин, населявшие регион Манчжурии, по причине раннего попадания под воздействие китайской культуры, отошли от традиционного кочевого уклада жизни, были склонны к оседлой жизни и занялись земледельческим производством. Соответственно, искусство протяжной народной песни этих двух племен постепенно пришло в упадок, и на смену пришла малая форма народной песни.

Во Внутренней Монголии в настоящее время распределение протяжной песни также имеет неравномерный характер, но ее роль в культурной жизни и среди широких масс населения огромна. Внутреннюю Монголию можно разделить на четыре региона. Первый – Шилин-Голская степь, Хулунбэйэрская равнина, Алашаньский район, где сохранен кочевой образ жизни. Там наличествует большое количество протяжных напевов, которые широко распространены и популярны среди всех слоев населения. Второй регион – Уда (современный район Уланхад) и Баян Нур, там монголы живут оседло, сохраняя животноводческий уклад жизни, имеют в своей среде продолжателей, не позволяющих исчезнуть традиционному укладу и культуре. Третий регион – Ордос и Хинган, где монголы сравнительно рано стали жить оседло и перешли к сельскохозяйственной культуре; там наблюдается упадок монгольской протяжной песни. Ее заменили малые

формы (дуандяо), а чандяо постепенно уходит из музыкальной жизни. Однако, до сих пор живы отдельные исполнители, а также некоторые пожилые люди поют ее как любители. Четвертый регион – восточная часть Внутренней Монголии «Чжелямуенг» (г. Тунляо), а также провинции Ляонини, Хэйлуцзян, Цзилинь, в которых монголы составляют меньшинство – районы постепенного отмирания протяжной песни. Близкое расположение Великой китайской стены привело к раннему проникновению китайской культуры, и монголы данной местности раньше всех отошли от протяжной песни, создали новый краткий стиль песни нарративной, который, в свою очередь, оказал глубокое влияние на окружающие регионы⁵⁹. В этих местах чандяо практически ушла из музыкальной жизни и ее трудно восстановить, однако имеются специалисты по протяжной песни и игре на струнном инструменте моринхур. Но в основном средства массовой информации демонстрируют произведения из других регионов, а не местные народные напевы. Распространение протяжной песни ограничено в городах, однако имеет хождение среди населения деревень.

В протяжных песнях монголов и бурят, связанных с обрядами, как отмечают исследователи, содержатся своеобразные звуковые коды. Пение кочевников было сформировано в степи, происходила магическая связь его и природы, и существовало определенное звуковое поле, когда акцент был сфокусирован лишь на звуке и голосе. Этому способствовали долгие звуки – протяженные и тоскливые, внезапные распевы и возгласы, возникающие как результат подражания звукам окружающей природы. Исследователи отмечают: «в традиционной культуре кочевников через звуки монгольской протяжной песни уртын дуу и бурятской ута дуун можно было определить пространство как меру длины»⁶⁰. Из этого следует, что песня могла определять в открытой степи расстояние. Протяжные песни исполняются по-

⁵⁹ Дорджала. Народные песни синьцзянских ойратов // Искусство Синьцзяна. – Вып. 1. – Урумчи : Министерство культуры, 1994. – С. 69–72. ; Три старинные ойратские песни // Искусство Синьцзяна : сборник статей. – Вып. 2. – Урумчи : Министерство культуры, 1995. – С. 31–34.

⁶⁰ Ду Ж. К., Бей Ц. Ч. Исследования Западной Монголии. – Урумчи : Народная типография Синьцзяна, 1986. – С. 134.

особому и их исполнение доступно далеко не каждому певцу – высокий регистр требует большой силы звучания, и у певца должен быть чрезвычайно сильный и широкий голосовой диапазон. Красоты и свободы могут достичь лишь истинные мастера.

Начиная с XIII–XIV веков и вплоть до настоящего времени, протяжная песня во многих районах все же бытует и развивается, она также – значимая часть государственного ритуала, имеющая символическое значение. С развитием городов появились новые песни – городские, которые были основаны на коротких монгольских песнях и они стали более популярны.

Выводы: Таким образом, культура монголов прошла несколько этапов развития, жизнь была связана с особыми природными условиями и полукочевым скотоводством, заговорами, почитанием родителей и предков, культом коня. Монгольская протяжная песня, долго существуя в устной традиции и представляя собой неотъемлемую ее часть, сопровождала все значимые события в жизни народа – свадьбы, застолья, приезд гостей, погребения, проводы и т.д.

Во Внутренней Монголии в настоящее время проживают представители многих национальностей, их культуры тесно сопряжены, поэтические жанры и музыкальные инструменты сохраняют свои традиционные черты. В новых условиях песня, наполняясь новыми образами, темами и формами, адаптируется к духовным потребностям монголов, воспитанных в совершенно иной среде.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Жанровая классификация протяжных народных песен

Во Внутренней Монголии бытуют короткая (дуандяо) и протяжная (чандяо) песни, которые значительно отличаются. «Все народные песни, ритм которых стабилен, а также короче, чем в протяжных песнях», как полагают исследователи, относятся к коротким⁶¹. Короткая песня компактна, ее метр четкий, ритм аккуратен и ясен, диапазон относительно узок, диапазон умеренный, мелодия спокойная и практически без орнаментики. Песня в большинстве случаев состоит из двух музыкальных фраз, однако в некоторых случаях может быть большее количество фраз. Короткие песни распространяются в районе земледелия и скотоводства, где живут и монголы и ханцы. Напевы разнообразны по тематике, и касаются почти всех сфер общественной жизни монгольского народа, но песни о любви занимают большую часть. Кроме того, распространены и сатирические песни, которые показывают тяжелую жизнь монгольского народа и жестокие акты феодальных правителей. Традиционные песни, такие как застольные, свадебные, колыбельные, детские и многие другие поют на праздничных торжествах и народных церемониях. В застольных и игровых участвуют мимика, жестикуляция, даже скандирование текста. Короткую песню очень любят петь монголы в западной части Внутренней Монголии, а также ханцы и некоторые другие народы, зачастую под свой аккомпанемент на сыху (смычковый 4-струнный инструмент) внутри помещения или в монгольской юрте. Ее исполняют на монгольском, а иногда и китайском языках. Народные песни дуандяо широко распространены в районах смешанного поселения людей занимающихся сельским хозяйством и скотоводством.

⁶¹ Та Х. Исследование монгольского фольклора. – Хух-Хото : Народное издательство Внутренней Монголии, 2008. – С. 76.

Протяжные песни часто называют степными, лирическими или песнями чандяо. В их основе – преобладание мажорной окраски в пентатоническом ладу, широкое мелодическое дыхание, активные регистровые переключки, сложная обильная мелизматика. В конце музыкальной фразы напевов можно отметить продление звука. Во Внутренней Монголии широко распространено распевание пастушеских зовов, в которых может быть длинный поэтический текст. Подобные зовы известны многим певцам. Чандяо встречаются только у монгольской этнической группы – одной из многих групп этносов в Китае, у других народностей данного региона нет таких песен. Как короткие, так и длинные напевы могут исполняться по-разному – под аккомпанемент инструмента, без сопровождения, а'саpella. Протяжная песня сдержанна и нетороплива, наполнена мудростью, ощущением покоя, стабильности, в ней воспевается чувство любви – к степи, скакунам, близким. Вся гамма чувств передается нежно и спокойно, на первом месте – приоритет эмоций и чувств. В некоторых напевах появляются сверхъестественные персонажи, что означает веру людей в их существование; присутствуют и шаманские мотивы, например, «подражание волчьему рычанию»⁶².

Чандяо – жанр пасторальный, отражающий кочевую жизнь монгольского народа. Напевы имеют достаточно протяженную композицию, свободный ритмический рисунок, орнаментику, простор для дыхания, отличаются эмоциональной глубиной, слов в песне мало, а мелодическое развитие продленное; стиль исполнения зависит от региона бытования и постоянно варьируется. Характерная особенность – мало слов и растягивание звуков, мелодическая линия неторопливая и спокойная, но с неожиданными скачками, с богатством форшлагов, глиссандо, группетто. В каденциях часто можно наблюдать манеру пения «ногура» (орнаментика или мордент). Характерна импровизация и фальцетное исполнение, мелодическая линия

⁶² Цаньцзянь У. Начальное исследование древней музыки и танцев монголов. – Хух-Хото : Народное издательство Внутренней Монголии, 1985. – С. 48.

волнообразна, изменчива и сложна. В восходящем направлении движение несколько замедленно и стабильно, в нисходящем часто следуют повторяющиеся фразы, резко ниспадающие интонационные ходы. Песни поют на свадьбах, при праздновании новоселья, рождении детей, похоронах и на других общественных мероприятиях и религиозных фестивалях, в том числе и на празднике «Надом», на котором проходит традиционное монгольское состязание по трем видам спорта – борьбе, скачкам и стрельбе из лука.

Развитие динамическое, сюжетное и образное в любой монгольской песне практически отсутствует, и более характерна статика. Этому способствует специфика акустического пространства степи. Звук может тянуться очень долго и динамически ровно, не встречая преград, и угасает он не сразу, а постепенно, и исполнитель «слышит все расщепленные обертоны, испытывает огромное эмоциональное насыщение и наслаждение». Такое звучание песни, естественно, влияет на поэтическую образность, когда «музыкальные звуки участвуют в процессе эстетического воздействия»⁶³.

Поэтическая обобщенность, отсутствие подробного сюжета, философское переосмысление, превращение образа в символ, например, символическое название животных, имен людей, сторон света – все эти свойства характеризуют протяжную песню. В напевах присутствуют многократные повторы, что связано с удаленностью семей и близких родственников друг от друга. В далекие времена бесписьменной музыкальной традиции они помогали более активному восприятию песни, лучшему ее запоминанию. В Монголии и сейчас существует четкий регламент исполнения каждой песни, касающийся места и времени. Например, праздник лета должен открываться песнями «На небесном воздухе» (在天堂般的空氣中), «Полнолуние» (滿月) или «Длинный летний месяц» (漫長的夏季):

⁶³ Чи Ч. Сравнительное исследование традиционной музыки Внутренней Монголии. – Ланьчжоу : Издательство «Народная музыка», 2014. – С. 202.

В весеннее время года
 Веселые птицы беспечны.
 О, все понимающие на свете,
 Всесветлые господа
 <>
 Лето – отрадное время.
 Летят разноцветные птицы.
 <>
 Расстилаются щедро долины
 Растворяются в песне птицы...

Исполнитель-монгол волен исполнять песню по своему желанию и свободно после каждой фразы делать остановку. Все это еще раз подтверждает своеобразное отношение монгольских скотоводов ко времени. Исследователи выражают предположения, что лирические разновидности напевов сформировались в более позднее время, чем песни шаманские, обрядовые и исторические, однако достоверных доказательств этого нет. И. В. Кульганек отмечает: «... известно лишь, что уже первое литературное произведение монголов “Сокровенное сказание” состоит на одну треть из песен, притч, легенд...»⁶⁴.

Монгольская протяжная песня представляет кочевую культуру и ее региональные разновидности, описывает исторические события, человеческие обычаи и мораль, философские и эстетические воззрения людей, населявших Монголию. Можно сказать, что «монгольское протяжное певческое искусство – это вид искусства, который представляет собой самое высокое достижение монгольской певческой культуры и создано оно северными кочевниками»⁶⁵. Песни восхваляют красивые широкие степи, горы, реки, любовь между детьми и родителями, близкую дружбу, выражают мысли людей о судьбе, душевное состояние и размышления. В тексте обычно содержится подробное описание природы и животных. Текст песни представляет собой две строчки, и «исполнители поют в соответствии с

⁶⁴ Кульганек И. В. Язык монгольских народных песен как отражение смеховой культуры монголов // Язык и общество на пороге нового тысячелетия. Итоги и перспективы. – Москва : Эдиториал УРСС, 2001. – С. 194.

⁶⁵ Народная песня алеутов в контексте общественных отношений // Музыкальные исследования. – Вып. 1. – Пекин : Китайская музыка, 1997. – С. 85.

имеющимся у них опытом жизни и понимания природы»⁶⁶. Безбрежные просторы внутренней Монголии определили разнообразие степной жизни, которая способствовала развитию большого количества протяжных песен с сюжетами из народной жизни – степное существование, героические подвиги, любовь, тоска, страдания, восхищение скакунами. Протяжная народная песня отличается от остальных жанров тем, что отражает положительные стороны кочевой жизни, ее гимническое и восторженное воспевание. Это «лирическая песня, которая часто состоит из огромного числа напевов (32 вида) с большим количеством орнаментики»⁶⁷. Наиболее популярны две древнейшие протяжные песни – «Гогот птиц в сливовом саду» (梅園裡鳥語花香), в которой описывается народное восстание, а также Ханьская народная песня «Выход в западные ворота» (西門出口) (поход за Великую стену), где ярко изображаются народные бедствия. Конечно, среди степной жизни не может не быть противоречий, катаклизмов, и со временем монголы вновь перешли от крупной формы к кратким народным песням для изображения подобных сюжетов. В настоящее время во Внутренней Монголии бытуют и протяжные песни (чандяо), и короткие (дуандяо).

Жанровые и музыкальные закономерности протяжных песен тесно взаимосвязаны с народной музыкально-поэтической речью и ведут к общим генетическим истокам языка и народной музыки. Прочной основой для развития жанров и различных песенных форм выступает комплекс музыкальных закономерностей. Все это сообщает напеву определенный статус в традиции, который обеспечивает преемственность культуры и историческую жизнеспособность. Жанровые разновидности протяжных песен представлены степной буколичкой, любовными и застольными песнями, одами, песнями тоски, отражающими «своеобразную жизнь монголов и воспевающие ее восторженно, отображающие положительные стороны

⁶⁶ Народная песня алеутов в контексте общественных отношений // Музыкальные исследования. – Вып. 1. – Пекин : Китайская музыка, 1997. – С. 87–88.

⁶⁷ Ян И. Очерки по истории китайской музыки. – Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 1953. – С. 245.

степной жизни людей и любовь к степным скакунам»⁶⁸. Традиция монгольских протяжных песен чандяо соединяет в себе напевы обрядовые (свадебные и застольные) и не обрядовые (лирические, исторические и песни тоски). Их разнообразные тексты отмечены общими закономерностями в организации музыкально-поэтических структур. Подобная однородность структурных норм песенного языка заключена в ведущем положении музыкальных закономерностей – интонационно-ритмических, темброво-ладовых и тесситурных.

2.1. Буколики древних северных кочевников

На протяжении всей истории развития культуры китайских северных кочевых народов наблюдается четыре периода: период гуннов, сяньби, тюркский и монгольский. На самом деле история китайской северной степной культуры намного длиннее, чем история самих монголов. Для монголов степная культура, представленная гуннами и сяньби, определенно стала своего рода катализатором национального развития. Одна из важнейших причин, по которой за короткий период времени монгольская музыка, и особенно народные песни чандяо, смогли получить бурное развитие и достичь беспрецедентного подъема состоит в том, что «в дополнение к великим творческим силам монголов, она стала универсальным преемником выдающихся результатов степной культуры северных кочевых народов — гуннов, сяньби, шивэй, киданей и тюрков»⁶⁹.

Буколики гуннов

Самые ранние степные пасторали китайских северных кочевых народов были созданы гуннами. В силу отсутствия у гуннов письменности, большое количество народных песен не удалось сохранить. Они были утрачены вместе с самим исчезнувшим народом. Единственная песня гуннов

⁶⁸ Чи Ч. Сравнительное исследование традиционной музыки Внутренней Монголии. – Ланьчжоу : Издательство «Народная музыка», 2014. – С. 199.

⁶⁹ Чао Л. Музыкальная история изучения монгольских чандяо и буколик. – Хух-Хото : Издательство литературы и искусства Внутренней Монголии, 2004. – С. 112.

доступная современному человеку – это «Песнь горы Цилянью» (祁连山之歌), сохранившаяся в сокровищнице «Исторических записей, жизнеописание гуннов»⁷⁰:

Изгнан я с горы Цилянью,
Животные не будут плодиться,
Лишился я горы Яньчжи,
Жена будет меня стыдиться.

Прежде всего, с точки зрения содержания, эта песня с энтузиазмом восхваляет пышные пастбища гор Цилянью и Яньчжи и выражает болезненные чувства гуннов по поводу потери своей кочевой земли, поэтому она считается классикой степной пасторали. Слова ее организованы в куплеты, где совпадают начальные фразы при различающихся рифмах и повторении шага. Некоторые китайские ученые называют это техникой «дублирующего пения»⁷¹. Две вышеуказанные особенности «Песни горы Цилянью» уже включают в себя базовые элементы степной пасторали северных кочевых народов. Тексты монгольских народных песен чандяо полностью тождественны текстам буколки гуннов. Возьмем в качестве примера текст песни «Гогот птиц в сливовом саду»:

Кричит прилетевший с юга гусенок,
На садись на реку Янцзы. Эх, не взлетишь.
Говоря о восстании – это гогот достигает сливовой рощи,
За землю монгольского народа.
Кричит прилетевший с севера гусь,
На садись на реку Янцзы. Эх, не взлетишь.
Бунт против восстания – это гогот достигает сливовой рощи,
За землю монгольского народа.

Содержание двух вышеприведенных куплетов практически идентично, и только из-за врожденных традиционных эстетических привычек монголов проявляется такой принцип как «дублирующее пение». Сравнение двух песен «Песнь горы Цилянью» и «Гогот птиц в сливовом саду», представляет

⁷⁰ У Ланце. История монгольской музыки. – Хух-Хото : Народное издательство Внутренней Монголии, 1999. – С. 277.

⁷¹ Чао Л. Музыкальная история изучения монгольских чандяо и буколик. – Хух-Хото : Издательство литературы и искусства Внутренней Монголии, 2004. – С. 211.

подобную технику пения в монгольских песнях, которая, несомненно, была унаследована от гуннов. Стоит отметить, что в традиционных народных песнях языковой группы китайских тюрков техника «дублирующего пения» уже не используется. Только монгольские народные песни до сих пор сохраняют этот древний принцип песен гуннов, и по сей день в них нет никаких изменений.

Форма «дублирующего пения», возникшая в монгольских народных песнях, явление не случайное, а имеющее свои природные и социальные причины. Прежде всего, монголы проживают в необъятных и безбрежных степях, часто поют в движении. Расстояния между людьми относительно дальние, поэтому «дублирующее пение» используется в народных песнях для повторения одного и того же содержания, что помогает расслышать и понять смысл слов. Во-вторых, древние монгольские песни обладали не только эстетической, но и практической функцией. Например, во времена, когда еще не было письменности, монгольская армия использовала так называемую форму «говорения» для передачи сведений и обмена информацией. В кратчайшие сроки сведения и информация собирались в песню, которую профессиональный «говорун» твердо заучивал наизусть и от начала до конца пропевал ее по прибытию в пункт назначения. Для облегчения запоминания и предотвращения забывания и пропусков слов, удобно было применять прием «дублирующего пения». В период дописьменный монгольские войска могли слать сообщения и иметь связь только через «бахуа» (巴華) («свернутые слова») как форму общения. Из информации и каких-либо новостей формировался своеобразный напев, «Бахуажен» (человек бахуа) должен был его заучить и донести информацию при помощи пения. Данный способ сообщений был удобен, информация запоминалась и успешно доходила до адресата. И именно в этих целях помогал такой своеобразный «завернутый» способ стихосложения.

Буколики сяньби

В период, когда сяньби правили Монгольским плато, степные пасторальные песни начали меняться. Сяньби – древний кочевой народ, принадлежавший к племенному союзу тунгусов, которые проживали в районе Большого Хингана, близкому к монголам. Будучи кочевым народом с длинной историей, в ходе своей многолетней животноводческой деятельности, сяньби создали такую форму народной песни как буколика. Народ сяньби долгое время находился под властью аристократии гуннов, и после гуннов взошел на историческую сцену Монгольского плато. Впоследствии, после того как вымерли северные гунны, сотни тысяч гуннов, оставшихся на прежнем месте, постепенно ассимилировались с сяньби. В связи с этим народ сяньби находился под сильным влиянием гуннов с точки зрения экономики, культуры и даже народных песен.

Эпоха Северной Вэй была важным периодом развития буколики. Среди песен-стихов Северной Вэй было значительное количество выдающихся произведений, народных песен этнической группы сяньби, в том числе степной пасторали. С появлением письменности и переводом на китайский язык, эти песни сяньби были сохранены. С точки зрения стиля и формы песен некоторые буколики сяньби в основном сохраняют структурные принципы, установленные в буколиках гуннов. С точки зрения идейного содержания, буколики сяньби периода Северная Вэй имеют две отличительные черты эпохи. Прежде всего, эти буколики в полной мере выражают воинственный дух присущий народу сяньби:

Богатырю нужен скакун,
Скакуну нужен богатырь
Топтать желтую пыль.
А затем разлучится пара.

– Слова песни «Ломая тополь и иву»⁷²

⁷² У Ланцзе. Начальное изучение древней монгольской музыки и танца. – Хух-Хото : Народное издательство Внутренней Монголии, 1985. – С. 25.

В словах песни «Ломая тополь и иву» (折楊柳) простым языком и в жизнерадостных красках изображается скорый на руку и смелый до дерзости образ сяньби: «богатырю нужен скакун, скакуну нужен богатырь». В полной мере выражается боевой дух северных кочевых народов.

Во-вторых, еще одна особенность буколик сяньби заключается в том, что значительная часть пастушьих песен выражает глубокие чувства народа, который тоскует по своему родному краю и горячо любит своих родственников.

С дерева на вершине высокой горы
 Ветер сдувает листья
 Проехав тысячи ли,
 Не лучше ли вернуться в степной край?⁷³

Внешняя война, развязанная аристократией сяньби, также принесла народу много боли и жертв. Неудивительно, что в стихах-песнях юэфу эпохи Северная Вэй имеется значительное количество степной пасторали, которая повествует о тоске по родному краю и родственникам, отвращении к войне и стремлению к стабильной жизни в мирной обстановке. Подобное содержание имеет определенное прогрессивное значение.

Говоря о культуре и искусстве китайских северных кочевых народов, включая монголов можно отметить, что все культурное наследие гуннов, приемником которого они явились, было унаследовано в основном через сяньби, выступившем в роли посредника. В истории развития степной культуры народ сяньби сыграл свою роль наследника прошлого и открыл пути будущему, а также внес неизгладимый вклад.

Буколики тюрков

Тюрки «чилэ» (智利) – скотоводческий народ периода Северная Вэй, относящийся к тюркской языковой семье. В относительно стабильной социальной среде тюрков чилэ экономика животноводства достигла высокого развития, тем самым создав необходимые предпосылки для

⁷³ У Ланце. Начальное изучение древней монгольской музыки и танца. – Хух-Хото : Народное издательство Внутренней Монголии, 1985. – С. 256.

процветания степной пасторали. Дошедших до нас буколик чилэ отнюдь немного, среди них пользующаяся широкой популярностью «Песнь чилэ» (智利歌).

Поток Чилэ, подножие горы Иньшань,
 Небо подобно юрте, покрывает широкое раздолье,
 Небо тёмно-голубое, бескрайнее поле,
 Ветра пригибают траву, видно как пасется скот.⁷⁴

Согласно историческим записям эту прекрасную степную пастораль пел Ху Люйцзинь во времена Северной Ци (550–577 гг.). Строго говоря, «Песнь Чилэ» – первая настоящая степная пастораль в истории китайских северных кочевых народов. Чилэ было кочевым племенем, ответвлением гаоцзюй. После завоевания гаоцзюй правителями Северной Вэй, они массово переселились. Согласно историко-филологическим изысканиям ученых, так называемый поток Чилэ эпохи Северная Вэй проходил по территории современных степей Уланчаб западной части Автономного района Внутренняя Монголия. Социальная среда в средний период Северной Вэй была относительно стабильной. Животноводство чилэ достигло значительного развития, демонстрируя картину процветания и подъема, и в «Песнь Чилэ» как раз и описывается такая картина.

В «Истории Вэй, жизнеописание гаоцзюй» говорится: «Этот народ любил петь длинные песни, да притом подобно вою волка»⁷⁵. Некоторые ученые считают, что эти исторические данные служат доказательством того, что у гаоцзюй периода гуннов уже были народные песни чандяо. На самом же деле, так называемые «длинные песни» в вышеприведенной цитате не относятся к длинному музыкальному ритму, не говоря уже о народных песнях чандяо. «Это лишь означает громкое пение или пение во весь голос, то есть певческую экспрессию племени гаоцзюй». Термин «длинная песня» в

⁷⁴ У Ланцзе. Начальное изучение древней монгольской музыки и танца. – Хух-Хото : Народное издательство Внутренней Монголии, 1985. – С. 200.

⁷⁵ У Ланцзе. Религиозная монгольская музыка в ламаизме династии Цин // Китайская музыка. – Вып. 1. – Пекин : Китайская народная музыка, 1997. – С. 49–56.

китайском языке обычно следует интерпретировать как «громкое пение» или «пение во весь голос»⁷⁶.

Судя по конкретному содержанию, описанному в «Истории Вэй, жизнеописание гаоцзюй», приведенные сведения относятся к легенде о происхождении народа гаоцзюй. Общий смысл следующий: у правителя гуннов были две выдающиеся по своей красоте дочери, которых хотели предложить Небу в качестве наложниц. «Вследствие этого было приказано на севере Китая построить высокую платформу и поставить на нее двух девушек, дабы пригласить Небо лично встретить. Три года спустя пришел старый волк, воя ходил он вокруг высокой платформы; затем вырыл под платформой землянку, где и поселился. Потом младшая дочь правителя гуннов спустилась с высокой платформы, вышла замуж за дикого волка и родила сына, предка гаоцзюй»⁷⁷. Судя по временным предпосылкам этой легенды, очевидно тотемное поклонение первобытного шаманизма, а тотемное животное, которому поклонялись гаоцзюй – дикий волк. В целом многие этнические группы языковой семьи китайских тюрков имеют идею поклонения волчьему тотему. Народные песни чандяо являются продуктом степной кочевой культуры, и, естественно, не могли появиться в первобытной шаманской культуре. Ввиду вышеуказанных причин «длинные песни» гаоцзюй должно быть шаманские песни, имитирующие вой волка.

Предки монголов длительное время находились под властью уйгурского ханства, и уйгуры оказали на культуру сильное влияние. Возьмем тотем волка в качестве примера. Рожденные Чингисханом сыны Бо принадлежали только близким кочевьям, чьи предки были супружескими парами. Выгравированное на стойле имя Борте-учжин (博爾特晚餐) означало седой волк и белый олень. Происхождение такого имени, несомненно, уходило корнями в шаманизм, а также было связано с влиянием тюрков. Другой пример: в тюркском языке волк звучит как «були». Название

⁷⁶ Цяо Ц. Китайская музыка. – Пекин : Издательство «Культура и искусство», 1999. – С. 254.

⁷⁷ Чжанг Б. Монгольская деревня и живая музыка. – Пекин : Издательство китайских общественных наук, 2012. – С. 113.

бурятского монгольского племени «бури» как раз и означает волк, что также связано с тюркским влиянием⁷⁸.

С точки зрения музыкального жанра и формы «Песнь Чилэ» все-таки относится к народным песням чандяо. Из-за отсутствия аудиоинформации сложно дать точный ответ, но одно можно сказать наверняка: «Песнь горы Цилянью», «Песня Чилэ» и другие дошедшие до нас буколики очень слабо напоминают современные монгольские народные песни чандяо, которые не более чем лирические песни с достаточно длинными ритмическими рисунками⁷⁹.

Подводя итог, заметим – «Песнь Чилэ» – пример степной пасторали эпохи Северная Вэй. «Песнь» в сравнении с пастушьими песнями гуннов и сяньби более зрелая, более ярко передает колорит степей, и она действительно отражает значительный прогресс. «Песнь Чилэ» как представитель буколики, сыграла стимулирующую роль в зарождении и развитии монгольских народных песен чандяо. Исследователи предполагают, что если бы ее не было в качестве такого зрелого образца искусства буколики, то развитие монгольских народных песен чандяо едва ли было бы таким стремительным и успешным⁸⁰.

Важность монгольской музыки в истории китайской музыки в основном проявляется в том, что она представляет собой особый вид китайского народного музыкального искусства, а именно кочевую музыкальную культуру зеленых степей. Содержание кочевой степной культуры чрезвычайно богато, в текстах говорится о кормовых травах, резвых лошадях, коровах, баранах, курицах, собаках, свиньях, юртах, изделиях из бронзы, а также наскальных рисунках, героическом эпосе «Хаолинью, чаоэр» (горловое пение), тростниковой флейте. Статус и роль различных искусств в кочевой культуре степей намного важнее письменности.

⁷⁸ История музыки малых народов Китая. – Пекин : Национальная типография, 1984. – С. 44–50.

⁷⁹ Чжанг Б. Монгольская деревня и живая музыка. – Пекин : Издательство китайских общественных наук, 2012. – С. 98.

⁸⁰ Там же. – С. 102.

Когда-то давно гунны, тунгусы, сяньби, аварцы, ухуани и кидани в разное время правили монгольским плато. Однако как этническая общность все они исчезли с исторической сцены. Став преемниками гуннов и сяньби, тюрки когда-то господствовали на монгольском плато и стали наследниками степной культуры севера. В 840 году уйгуры покинули центральную полосу Монгольского плато и массово перекочевали на юг и запад. Примерно в X веке с изменениями среды обитания и религиозных убеждений уйгуров, их музыка претерпела колоссальные изменения. Она постепенно отошла от первоначальной степной музыкальной культурной системы и обратилась к «персидско-арабской», что способствовало началу разнообразия китайской музыкальной культуры. В это время монголы вышли на историческую сцену Монгольского плато. Следуя за языковой этнической группой тюрков, они подняли степную культуру, сохранили прошлое и открыли пути будущему, став первопроходцами степной, кочевой музыкальной культуры. Благодаря смелому творчеству и постоянному новаторству монгольского народа, северные степные музыкальные традиции не только не были прерваны, а наоборот, вышли на новый виток развития, достигли высочайшего подъема. В этом смысле монгольская музыка, несомненно, является связующим звеном между историей и реальностью, между степями к северу от Великой китайской стены и Центральной равниной.

Степная буколика в основном представляет вид протяжных песен, но также в некоторых местах существуют и краткие ее формы, как например, песни «Четыре сезона» (四季), «Песня перехода в другой лагерь» (迁营歌). В степенной буколке показывается и приукрашивается кочевая жизнь монголов, степные просторы и скакуны, играющие важнейшую роль в жизни животновода и именно поэтому воспеты. Песни «Пастораль»(牧歌), «Ультрамариновый конь» (云青马), «Величественный бравый красный конь» (威风矫健的红马) – яркий тому пример.

2.2. *Любовные песни и песни тоски по родине*

Монгольские народные протяжные любовные песни «отличаются высоким стилем, изображают богатство и здоровье молодых, изобилуют позитивным смыслом. Не было замечено их непристойного содержания, или изображения низких моральных качеств»⁸¹. Особенность степной культуры – почитание свободы и уважение человека. Ухаживания между мужчиной и женщиной принимается за разумный благородный акт. Монгольский народ долгое время кочевал «туда, где есть вода и трава»⁸², в степи не было центрального города, не сформировалось исторически городского населения и городской культуры, «не было демонстрации эротических чувств на сцене»⁸³. Поэтому «любовная протяжная песня обладает свежим эстетическим восприятием, сохраняет естественность и сердечность»⁸⁴. Песни о разлуке и тоске по дому очень трогательны и весьма развиты в интонационно-ритмическом плане. В военных песнях тоски по родине ощутимо недовольство господами и правителями, которые постоянно воюют; в них выражается горе людей и «отвращение, с которым мирные пастухи относятся к войне, их потребность в мирной спокойной жизни»⁸⁵.

Центральные мотивы подобных песен – любовные переживания и мечты о счастье. В песнях с романтическим настроением – «Бурый конь с круглыми копытами», (圆蹄枣骝马) и «Белая лошадь с цветами на спине» (鹿花背的白马) показаны страстные чувства, они преисполнены лирическими эмоциями; в песнях философских – «Укрощение лошади (驯服的小青马), «Холмы Ули» (乌力岭) и «Пылающий алый» (朱色烈) – размышления и глубокие думы. Печальные напевы утраченной любви передают острую ностальгию и разочарование. Подобные напевы масштабны

⁸¹ Кай И. Стили монгольской песни. – Хух-Хото : Народное издательство Внутренней Монголии, 2006. – С. 34.

⁸² Там же. – С. 59.

⁸³ Там же. – С. 198.

⁸⁴ Лю Д. Ч. Музыкальная история Нового Китая. – Хан Кан : Издательство Ханканского университета исследования Азии, 1986. – С. 67.

⁸⁵ Лю С. Старая история династии Тан. Жизнеописание северных некитайских племен. Кн. 3. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 1975. – С. 199.

в композиционном плане, колоритны в ладовом отношении, возвышены и эмоциональны. Особо ярко это проявляется в песнях «Маньцингангай» (满金杭盖), «Лянилага» (良衣拉嘎), «Бурый конь» (枣骝马). Главенствует в песнях об утраченной любви всегда мужчина, лишь иногда – девушка.

Текст песни «Лянилага»:

松树呵松树的树枝上,	Сосна и сосна, ветка за веткой
呵, 良衣拉嘎哟,	лянилага,
海青鸟儿向着太阳啼鸣。	Амурский орел поднимается к солнцу
你我相爱呵不算太久,	Так долго не видел свою любовь,
呵, 良衣拉嘎哟,	лянилага,
终生难忘呵多么叫人苦痛!	Не забуду до конца жизни и как много муки!
往日里骑马沿着山路跑来,	Ванюэли едет верхом, приехал через горы,
呵, 良衣拉嘎哟,	лянилага,
你站在榆树下静静地等待。	А ты ждёшь меня под вязом в тишине
忽然听说你嫁给了别人,	вдруг тихо сказала, что вышла замуж за другого,
呵, 良衣拉嘎哟,	лянилага,
紫貂皮袖口呵哭成了毡块!	Соболиным рукавом смахиваешь слёзы.

Основной герой огромного количества напевов о безвозвратно ушедшей любви – мужчина, его эмоциональное состояние и переживания, однако в небольшой группе песен встречается и образ девушки. В текстах описана страсть, с которой монголы относятся к женщинам, и национальный характер, отличающийся смелостью в стремлении к любви. Монгольские протяжные любовные песни отличаются глубоким внутренним смыслом, они светлые и позитивные, показывают богатство и превозносят здоровье молодых. Степная культура издавна почитает свободу, уважает человеческий характер, и ухаживания между мужчиной и женщиной принимается за разумный благородный акт.

Ввиду переселения и часто очень длительного нахождения вдали от родных и без связи, песни тоски по родным и ушедшим близким представляют объемную группу мужских и женских протяжных песен. Особая роль отводилось песням тоски по родителям.

Известно, что монголы ведут жизнь вокруг лошади и на необъятных просторах. Из-за обширности местности и слабых социальных связях, передача информации была чрезвычайно затруднена, именно поэтому было

сложно общаться с родственниками, поговорить с ними или приехать навестить. И тогда складывались песни тоски по дому, чтобы пострадать и излить свою душу. Подобные напевы имеют весьма развитую композицию.

Мужские песни. Большинство молодых монголов участвовали в походах, уходя, прощались с родными землями и своими близкими, долгое время вели войны вдали от дома. Выражая свои чувства к родному краю, воины и путешественники пели военные протяжные песни тоски по родине. В пример можно привести Шилин-Голскую песню «Пышная сосна в степи» (旷野中的蓬松树), Хорчинскую народную песню «Золотая священная гора» (金色圣山) и другие, являющиеся лучшими образцами военной песни тоски по дому (Пример 1).

朱辉山高朱辉山高山路长, Горы залиты красным светом, наш путь пролегает высоко
 云雾缭绕白茫茫, безбрежно-белые облака струятся
 永远永远地居住呵, да пребудет вечно
 多么美好的地方! красота этих мест!
 车里湖水在荡漾, в повозках плещется озёрная вода,
 武士牵马饮湖旁, тягловые лошади жадно пьют воду из озера,
 长途征战湖西黑呵, в долгом походе солнце опалило лицо дочерна,
 多么酷热的骄阳, солнце нещадно палит.
 我军回师登路程, Наши войска на обратном пути,
 鞍马劳顿鞭儿重, хлещем плетью утомлённых дорогой коней
 归心似箭路漫漫呵, жажда вернуться домой подобна стреле, но дорога длинна
 何时才能回故乡! когда же вернёмся домой?!

Пример 1. Золотая священная гора

勺 二 徵 凡

朱 辉 山 高 朱 辉 山 高 山 路 长, 云 雾

绕 绕 白 茫 茫, 永 远 永 远 的

居 住 呵 哟 哟! 多 么 美

好 的 地 方 哟 哟!

Подобные песни в той или иной степени направлены на обвинение феодальных правителей, приносящим горе простым людям в виду развязывания страшных и разрушительных войн. Они выражают ее неприятие, характеризуют отвращение мирных степных пастухов к войне, их желание и потребность в мирной и спокойной жизни. Их начальный раздел, обычно намного проще в интонационно-ритмическом отношении, чем дальнейшее развитие.

В *женских песнях* тоски отражена грусть молодой жены по родным краям и родственникам после переезда в семью мужа. Можно назвать такие песни как «Крестьяне на реке» (乌拉盖河), «Родные места Чаганьтао» (查干陶海故乡), «Большая лошадь служанки» (修长的小青马) и другие. Среди монгольских девушек, в особенности из аристократических семей, были приняты браки за пределами племени, что приводило к переезду их в дальние края.

В степной культуре преобладала вербальная форма передачи информации, соответственно и монгольские народные песни, легенды, фольклорные сказания, в основном, сохранялись женщинами. Передача фольклорных произведений будущим поколениям лежала на плечах матерей и бабушек. В этом смысле монгольские женщины были искусны не только в создании и сохранении материальных ценностей, но также в сохранении духовных ценностей.

Песни тоски по дому, которые пелись молодыми женщинами, помимо выражения ностальгических настроений по родным людям, также выступают с резкой критикой феодальных браков. В таких напевах высокая степень эмоциональной лирики и нежной чувственности, свободное ритмическое строение, непрерывное интонационно-мелодическое секвенционное развитие, а в некоторых присутствует обильная ладовая альтерация.

Среди песен тоски по родине большое место занимают песни тоски по родителям. Причина появления подобного культурного феномена имеет

универсальный характер, привязанность и горячая любовь к матери, беспокойство по матери, является общим для всех людей.

Роли женщины отводятся важное место в скотоводстве. В степном животноводстве есть множество ролей, которые по праву принадлежат только ей, например, принимать роды у овец и стричь их, доить коров, производить молочные продукты, шить одежду, дубить кожу и другие, которые от рождения принадлежат женщине. Мужчина не может заменить женщину на этих должностях, поэтому среди протяжных народных песен, изображающих кочевую жизнь, место, которое занимает женщина в обществе сравнительно высоко, что совпадает с реалиями монгольской кочевой культуры⁸⁶.

Особенность монгольской жизни – мобильность и изменчивость, поэтому очень востребована была стабильность семейной жизни. Монголы с рождения переселялись по материнскому лону степи и монгольская юрта, за которой ухаживает мать, то место где они пьют чай с молоком из чашки, данной матерью, уже является родными местами.

Как отмечалось выше, в истории монголов было несколько масштабных дальних походов, когда почти все мужчины были призваны на фронт. Поэтому обязанность заниматься производством и животноводством, тянуть тяжелое бремя в тылу, всецело падало на плечи женщин. Эти особые обстоятельства еще больше укрепили место женщин в общественной жизни, усилили привязанность мужчин к родным матерям. В этом смысле, среди песен тоски по родным местам, образ родной матери и матери-природы искусно соединились.

Трагически-печальные напевы чаще встречаются среди песен, в которых поется о тоске по родным краям или среди погребальных песен, поскольку эти песни созданы передать страдания и мучительные переживания человека. К этому часто относятся ностальгические напевы,

⁸⁶ Чжоу Ц. Китайская народная песня. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 1993. – С. 20.

выражающие скорбные и трагические эмоции, как, например, «Река Ураги» («浦城川») (Пример 2).

Пример 2. Река Ураги



2.3. Застольные песни

Жанр застольных народных песен, часто называемых «дорога через лес» и исполняемых на пирах, чрезвычайно популярен среди протяжных песен⁸⁷. Застольная песня воспевает дружбу, сплоченность, религию, восхваляет естественную повседневную жизнь, прославляет родителей и красоту природы. Монголы на пирах любили петь, и даже многим алкогольным напиткам давали название песен. Напевы делятся на тостовые и застольные. Содержание тостовых песен сравнительно простое – в них описывается отличное вино, дается призыв поднять бокалы и угоститься. Содержание же застольных песен сравнительно шире, исполняются они в основном специально приглашенными гостями, восхваляют нравственные постулаты, широту души, повествуют о бескорыстной дружбе, и о том, как вести себя на пирах, как обходиться с людьми.

Имеющиеся данные говорят, что еще в период сюнну на севере Китая кочевые племена освоили изготовление алкогольных напитков, научились делать молочный алкогольный напиток айран⁸⁸. Позже гунны назвали алкогольный напиток из лошадиного молока «кумыс», и это название часто упоминается в период династии Хань (220–206 гг. до н. э.). После прихода на

⁸⁷ Чжан Д. Народные песни. – Чаньчунь : Издательство Чаньчуньского педагогического института, 1996. – С. 99.

⁸⁸ Цзинь В. Д. Музыка Древнего Китая. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 1994. – С. 101.

монгольское плато предков современных монголов, сюнну, сянби и тюрки производили алкоголь из молока и со временем усовершенствовали традицию производства и потребления алкогольных напитков. Употребление их заложило основы монгольской традиции общения с алкоголем. Благозвучные и торжественные застольные песни и «алкогольные» мифы и легенды, необычные события, «принадлежат царству алкоголя»⁸⁹.

Блестящая степная культура монголов разнообразна и многолика – это и культура зеленой травы, быстроногих коней, культура народных песен и состязаний, и важной составляющей является искусство употребления алкоголя. Монголы исполняют застольные песни, в которых выражено эстетическое удовольствие и радость от вина, сердечное гостеприимство. Лейтмотивом песни является «услада слуха, оптимизм, отстранение от мучений и горести, именно поэтому, застольная песня нравится всем людям, и обладает постоянной силой художественного воздействия»⁹⁰. Монголы уделяют большое внимание подобным песням не только ради наслаждения и развлечения, но и за высокую роль в воспитании: «песни с течением времени вырабатывают высокие моральные качества, именно поэтому являются обязательными к обучению и в работе с молодежью»⁹¹.

С точки зрения музыкальной структуры и стилистики, застольные песни имеют самобытные характерные особенности – постоянно меняющаяся и бесконечно кружащаяся протяженная мелодическая линия, четкие метроритмические формулы и средний регистр. Их исполняли и соло, и группой в унисон, в некоторых случаях даже с танцами.

Согласно традициям, напевы могли исполняться не только на общественных торжественных собраниях или званых ужинах, но и при приеме гостей в будние дни, при встрече с родными, которые изъявляют желание выпить и спеть застольную песню. В старые времена аристократия часто проводила общие собрания или пиры, во время которых

⁸⁹ Цзинь В. Д. Музыка Древнего Китая. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 1994. – С. 188.

⁹⁰ Цяо Ц. Китайская музыка. – Пекин : Издательство «Культура и искусство», 1999. – С. 288.

⁹¹ Цзинь В. Д. Музыка Древнего Китая. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 1994. – С. 111.

профессиональный певец исполнял застольные песни. Молодые девушки подносили полотенца «Хадак» зажиточным людям и тоже включались в процесс исполнения.

Скотоводы еще с древних времен почитали нечетные числа, и каждый раз перед началом церемонии необходимо было провести ритуал, в котором главный запевала должен был исполнить «три открывающие пир песни»⁹². В каждой местности сюжетом этих песен было восхваление жизни и дел предков. Например, «три открывающие пир песни» региона Хорчин являются «Дифирамб Хабуту и Хасару» (哈布图, 哈萨尔颂歌), «Золотая священная гора» (金色圣山), а также прославляющая буддийские ценности песня «Превыше всего» (至高无上).

В соответствии с обычаями Хорчина, начинают церемонию две молодые женщины, которые в унисон ведут мелодическую линию. Одна из них является главной запевалой, другая – подпевалой, что значительно усложняет исполнение. После окончания ритуала открывающего пир, начиналась официальная часть застолья, и все остальные присутствующие могли участвовать в исполнении застольных и тостовых песен. Протяжные застольные песни «Прекрасный край Хувусили» (呼德希里好地方), «Бежевый скакун» (浅褐色的骏马), «Мусэле» (木色烈) с насыщенным мелодическим развитием, являются яркими примерами подобного рода таких песен.

В монгольском обществе за долгий период употребления алкоголя выработался развитый церемониал. Застольные песни отражают эстетическое удовольствие, сердечное гостеприимство, радость общения. Основная их мысль – услада слуха, изысканность, уход от мучений и горести. Именно поэтому напевы полюбились людям и обладают огромной силой художественного воздействия. Вплоть до сегодняшнего дня монголы их любят и исполняют. Яркий пример Хорчинская застольная песня «Золотой источник» (金泉), Ордосская песня «Прекрасные шестьдесят» (六十个美好).

⁹² Хуан Ч. Традиционные песни. – Пекин : Этническое издательство, 2009. – С. 123.

В некоторых застольных имелись припевы «Туэрликэ» (圖爾利克). Ритм строился по «древнемонгольской традиции запевал петь в унисон»⁹³. В стихах присутствовали философские раздумья, моральные наставления и острые цитаты из истории. Однако слова нельзя было импровизировать или менять. Застольные песни сближали и воспитывали коллективное сознание, вселяли идею социальной стабильности. Застольные песни важно было исполнять по правилам конкретного застолья, когда поэтапно декламировали стихи и пели напевы – величавые и протяжные. Все они должны были обязательно соответствовать данному обряду в отношении композиции и содержания, призывали к веселью, однако предостерегали от излишеств.

Величаво-протяжные песни, сопутствующие свадебному пиру, оптимистичны и пафосны, что в значительной степени влияет на стихотворный ритм. Свое начало они берут с древности и имеют специфические черты поэтической ткани. Для придания песне торжественности и приподнятости, в текст часто включались старинные слова. Особенность монгольской величаво-протяжной песни – участие в обряде пира или свадьбы.

Существовали и краткие застольные песни, которые могли состоять из четырех строк, называемых «повествованием». Песня короткая поется в любом месте, в любое время, любым участником. Во многих случаях пение сопровождала мимика и жестикация, характерно было даже артистическое исполнение. Во многих случаях даже после застолья пение продолжалось длительное время, и иногда в подобном домашнем музицировании принимали участие и дети, находящиеся рядом с родителями.

2.4. Ода и хвалебная песня

У древних монголов не существовало песен-од, поскольку еще не было определенных канонизированных церемоний. Однако на церемонии

⁹³ Цаньцзянь У. Начальное исследование древней музыки и танцев монголов. – Хух-Хото : Народное издательство Внутренней Монголии, 1985. – С. 245.

выбора правителя и религиозных праздниках всегда исполнялись песни. Для каждой церемонии предполагались напевы, которые могли быть исполнены только на данном празднике. В «Сокровенных сказаниях монголов» отмечено, что в Монголии каждый регион имел собственные танцы и песни. Для некоторых танцев типично было даже отбивание ритма ногами⁹⁴.

Оды относятся к протяжным песням, в которых воспеваются ханы, могучие властители, религиозные верования, явления природы. Их исполнение было приурочено и к торжественному надому; исполнялись они первоначально только во дворцах, однако после заката Монгольской империи их пели простые люди и оды перешли в разряд народных⁹⁵.

Песни-оды отличаются степенностью, церемониальностью, имеют циклическое строение, в некоторых напевах отражен политический характер. Официальные и народные церемонии в Монголии проводятся по-разному: правительственные собрания организует высокопоставленный чиновник, народные и семейные торжества – старейшина или глава семьи. На торжестве, строго следуя порядку, исполнялись три обязательных песни, самые известные из которых «Ода Хабуту Хасару» (哈布圖·哈薩魯頌), «Золотые священные горы» (黃金聖山) и «Быть превыше всего» (高于一切). В них воспеваются воины и правители. В оде-гимне «Быть превыше всего» повествуется о Живом Будде.

Монголы чтят Чингисхана, в даты его рождения и смерти обязательным было исполнение оды «Мудрейшему владыке Чингисхану». Этот традиционный напев имеет масштабную композицию – вступление, протяженный степенный основной раздел и звонкий припев.

Существуют оды об исторических героях – «Ода Хээ Лунь Учжэнь» (何坤鎮) и «Ода Чингисхану» (成吉思汗頌). Приводим текст «Оды Хээ Лунь Учжэнь:

⁹⁴ Джинг Ч. Теория монгольского танца. – Баоий : Издательство Внутренней Монголии, 2009. – С. 134.

⁹⁵ Надом – традиционное монгольское состязание, борьба, скачки и стрельба из лука, проводимое в стране в середине лета. Надом отмечают жители разных национальностей из соседних регионов КНР (Внутренняя Монголия и СУАР), испытавших на себе монгольское влияние.

Мудрая и способная Хээ Лунь Учжэнь

Воспитывает своих детей.

В длинном платье и с гугу на голове

Она день и ночь, несмотря на все невзгоды,

Трудится на берегу реки.

Мужественная Хээ Лунь Учжэнь

Учить детей силе и отважности

В руке у нее рукоять можжевельная

Она выкапывает кровохлебку, крестовник

Дети, когда-то кушавшие дикий лук

Сейчас уважаемые ханы.

Традиция подобных церемоний существует несколько столетий и представляет собой фольклорный праздник.

Текст «Оды Хабуту Хасару» – это повесть о жизни Чингисхана и его семьи. Данная ода представляет церемониальный тип напевов поселения Хорчин и воспевает главу поселения:

Мы внуки героя Хасара,

защищавшего честь нашей страны

Любимые родственники Хана

Несгибаемый и сильный народ Хорчин

А – чжа!

А – чжа!

Слова «ближайшая родня» подразумевают род Чингизхана. Если говорить о времени, когда была создана ода, есть предположения, что эта была эпоха династии Юань и Мин, или эпоха династии Цин, но окончательные выводы сделать сложно. Приверженцы мнения, что данная ода принадлежит к эпохе Цин, считают, что если исходить из языковых особенностей слов, то слог оды сильно отличается от слога монгольского языка, характерного для династии Юань, и более характерен для монгольского языка эпохи Цин. Поэтому возможность, что данная ода

относится к эпохе династии Юань и Мин, все же исключена⁹⁶. Приверженцы другой теории считают, что нельзя исходить только из языковых особенностей, поскольку язык фольклорных песен отличается от языка литературного. Со временем постепенно языковой стиль менялся.

Существует большое количество од о Живом Будде с религиозными образами и сюжетами. «Четвертый Далай-лама был монголом и правнуком Алтан-хана, одного из наиболее могущественных монгольских правителей»⁹⁷, появилась торжественно-величественная ода «Несравненно уважаемый» (无与伦比的尊重), в которой были отмечены его заслуги. Слова этой оды постепенно варьировались, в зависимости от регионального исполнения⁹⁸. Ниже представлен один из вариантов оды «Несравненно уважаемый» региона Хорчин:

Несравненно уважаемый, четвертый Далай-лама,
 Почитаемый небесами вацарда Далай,
 А Ты, воплощение Майтреи,
 Просим тебя о твоём покровительстве.

В хвалебных песнях (их часто называют хвалебными одами) монголы выражают восхищение родными степями, колоритными пейзажами, славными скакунами⁹⁹. Среди подобных песен можно выделить «Необъятный и плодородный Алашань» (辽阔肥沃的阿拉善), «Свежий и прекрасный Хангай» (清新可爱坎盖), «Река Хурах» (库拉克河). В период правления династии Цин на территории Монголии каждый раз после создания нового округа проводилось торжество надом, где исполнялись песни-оды.

Наряду с одами, существовали хвалебные песни о древних храмах и монастырях. Начиная с XIV века, во Внутренней Монголии регулярно появлялись новые монастыри, освещение их представляло собой

⁹⁶ Донг Б. Производственные ритуалы монгольской деревни. – Пекин : Художественный мир, 2011. – С. 167.

⁹⁷ Цаньцзянь У. Начальное исследование древней музыки и танцев монголов. – Хух-Хото : Народное издательство Внутренней Монголии, 1985. – С. 76.

⁹⁸ Там же. – С. 188.

⁹⁹ Донг Б. О звуках монгольских ритуалов. – Шанхай : Издательство Шанхайской консерватории, 2014. – С. 324.

торжественный ритуал, на котором исполнялись хвалебные песни. Песня «Храм Гэгэнь» (葛根寺) является одной из них (Пример № 3).

На заснеженных горах Улашань,
Смотрю в белеющую даль,
Храм, окруженный высокими ступенями,
Крыши с загнутыми углами,
Река Таоар струится, клокочет.
Это стены храма Гэгэнь.
Сорок две колонны выстроены в галерею.
Особенный свет виднеется из его окон.

Пример 3. Храм Гэгэнь

汗 乌 拉 山 的 高 坡 上,
远 远 望 去 的 洁 白 如 雪,
大 殿 四 周 是 高 高 的 台 阶,
大 雄 宝 殿 飞 檐 斗 拱,

洮 儿 河 在 滚 滚 流 淌。

Храм Гэгэнь был построен в начале правления Цяньлун, расположен в правом переднем хошуне Хорчин аймака Хинган во внутренней Монголии. Во время правления Цяньлун (1748 год), династия Цин называлась «Храм Фаньтун». В древние времена у монголов была традиция написания песен по случаю любого важного события. Назначение таких напевов – увековечить память о конкретном событии.

Существовали у монголов и оды-наставления воспитательного характера. В них содержалось множество афоризмов и метких изречений, служащих наказом побуждающих к добрым поступкам, уважению старших.

В пример можно привести народную шилин-гольскую песню «Скакун» (战马) и уратскую «Заросли ивняка» (柳树丛):

Булинханский ивняк – а,
 Растет на одинокой скале
 Крепкий как свирепый лев
 Когда-то он был молодой и низкий
 Но с каждой весной он все крепчал
 Невзирая на лавины воды
 Он вырос высокий
 И сгибаясь под сильным ветром
 Он все равно остается мягким и благородным.

Во времена династии Юань самой значимой по статусу церемоний была церемония «Джисунь» или как ее называли простые люди – «конские скачки». Все ее участники должны постоянно следовать за ханом, при этом каждый раз меняя цвет одежды. Ритуал проводился очень строго и сопровождался разнообразными танцами и песнями.

К важным делам государства относятся охота, военная служба, а также пиры, и церемониям и песням, исполняемым на них, придавалось большое значение со стороны монгольских правителей. Не удивительно, что торжественные церемонии и жертвоприношения получили огромное развитие у монгольского народа, став частью истории и традиции. В некоторых церемониях соблюдался традиционный порядок, в других многое видоизменялось. В исследованиях отмечается: «Министры Цзунвана явились ко двору принять участие в торжественной церемонии, по этому поводу готовились праздничные угощения. В церемонии принимали участие как представители ближайшей родни, так и дальние родственники, благородные и хунородные. Церемония сопровождалась музыкой, таинствами, посвященными предкам. Каждый гость был одет в парадные одеяния, в соответствии с канонами»¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Намдаг Д. Музыка древней Монголии. – Улан-Батор: Народ Монголии, 1968. – С. 154.

После образования Китая оды «ушли в народ», что позволило им сохраниться до наших времен.

2.5. Свадебные песни

Степной свадебный обряд является наиболее особенным и ярким народным обрядом, выполняющим большое количество социальных, а также художественных функций, он являет собой целый пласт народной культуры. Помимо ярких и разнообразных танцев и песен, данный обряд также включает в себя различные формы народного искусства, например, стихи и поздравительные речи, создание нарядов, проведение состязаний и физические упражнения, приготовление угощений и даже парад скакунов, а искусные лучники являются составляющими свадебной культуры. Зачастую пышные свадьбы сравниваются со степными народными выставками, где представлены достижения материальной и духовной культуры монгольского народа.

Свадебные песни относятся к протяжным песням и сопровождают народный свадебный обряд монголов. Для них характерна строго определенная последовательность и цикличность. Ежедневный труд, повседневная жизнь, а также традиции и обычаи монгольского народа в высшей степени отражены в музыке. «Омузыкаливание» жизни является характерной особенностью степной культуры монгольского народа, что в полной мере отражается в свадебных песнях и танцах.

Ниже представлена схема, показывающая структуру свадебных песен.

1. Песни
2. Туш
3. Песня – тост

Семья невесты:	Семья жениха:
Игра в козны	Свадеб. церемония (поздрав. речь)
Оплакивающая песня (Благодарственная песнь)	Белое молоко
Песня о выдаче дочери замуж	Увеселительные песни и танцы
Песнь матери и дочери	
Провод гостей (заключительная песня)	

На схеме обнаруживается, что каждый этап обряда сопровождается большим количеством однотипных песен, которые образуют целые вокальные циклы. Несложно догадаться, что тексты песен «Игра в козны» (科兹尼的游戏), «Оплакивающая песнь» (哀悼之歌), «Белое молоко» (白奶), «Песнь матери и дочери» (母女之歌) обращены к главным героям – невесте и ее матери. Как правило, в свадебных песнях не только создается женский образ, чутко передающий образ мыслей и чувств монгольских женщин, их переживания и желания, но также женщинам предоставляется обширное пространство для проявления своих артистических способностей. Кульминационный момент песен и танцев полностью завязан на невесте, что обуславливает ее центральное место в проводимом свадебном обряде и исполняемых на нем песнях и танцах. Интересно отметить, что мать на свадьбе поет печальную песню, а гости – радостную и веселую, и после этого «исполняют говором речитативные благожелания»¹⁰¹. В настоящее время свадебные обряды в Монголии проводятся более сдержанно и скромно, и многие разделы опускаются.

Свадебные обряды имеют много общих черт у монгольских и других народов, например, исполнение каким-либо старейшим человеком или родственником невесты или жениха торжественной песни самому почитаемому гостю¹⁰².

¹⁰¹ Ли Л. Течет песня жизни. – Пекин : Издательство центрального университета по делам национальностей, 2009. – С. 178.

¹⁰² Дондуков У.-Ж. Ш., Цыренов Б.-Н. Песни тугнуйских бурят. Вып. 1 // Советская литература и фольклор Бурятии. – Улан-Удэ : [б. и.], 1961. – С. 161.

Центром свадебного обряда является женщина, эта одна из характерных особенностей монгольских свадебных песен и танцев. Основная часть напевов и танцев – отражение жизни женщины в браке, причем, подобные песни и танцы исполняются также женщинами. Каждый этап сопровождается большим количеством однотипных песен, которые образуют масштабные циклы напевов. С точки зрения музыкального развития, кульминационный момент песен и танцев полностью завязан на невесте, она в центре событий свадебного обряда и исполняемых на нем песен и танцев.

Все этапы свадьбы сопровождаются соответствующими напевами, среди которых есть свадебные песни чандяо, но также и дуаньдяо, исполняемые на разных этапах свадебного обряда. Чтобы в полной мере раскрыть их особенности, среди примеров будут не только песня чандяо, но и дуаньдяо. Количество песен очень велико, для них характерна высокая степень сложности, жанровое разнообразие, а также высокие требования к обряду, последовательность исполнения должна быть четко соблюдена, также невозможно исполнение песен обычными, необученными людьми. Поэтому для исполнения свадебных песен никогда не жалели деньги, чтобы пригласить профессиональных певцов.

Из названия группы песен на сватовство можно догадаться, что данные песни исполнялись молодым человеком, как правило, во время приема гостей, визита к родителям невесты. Главное отличие их состоит в том, что для них не характерна церемониальность.

Приводим в пример слова «Песни на сватовство»:

Агатова табакерка сверкающе прозрачна,

провинция Цинхай это ее дом.

Я сегодня пришел просить руки,

Выразить отцу свои истинные чувства!

До начала свадебного обряда семья жениха посылает детвору на улицу, чтобы высмотреть пребывающий кортеж невесты и заранее оповестить об этом исполнением песни «Свадебный кортеж» (婚礼随从). Как

правило, для таких песен типичен быстрый ритм, задорный веселый характер, праздничная атмосфера. Имея как культурную, так практическую ценность, напевы пользуются большой популярностью среди детворы. Как только слова песни будут услышаны, все семейство жениха выйдет на улицу, чтобы поприветствовать прибывших гостей.

Текст песни «Свадебный кортеж»:

Звучат колокольчики дин-дон, а-хэ цветные ленты

Слышен звук копыт лошадей та-та, а-хэ копыта лошадей

Все стаканы наполнены уже, а-хэ, запеваем.

Развиваясь по ветру, а-хэ свадебный кортеж прибывает!

Та-та, а-хэ, невеста едет

Приветствуем гостей! Выходите все поприветствовать дорогих гостей!

На свадьбе исполнялась туш – монгольская песня для приветствия гостей на торжественных церемониях и «среди них бывают как песни чандяо, так и дуаньдяо»¹⁰³. Подобные песни служат вступлением в цикле свадебных песен для приветствия многочисленных гостей. Как правило, они исполняются вне дома, чтобы показать свое уважение гостям. Только услышав, как гости подъезжают, принимающая сторона выезжает верхом навстречу, начиная церемония приветствия, на которой и исполняется туш. Характерной ее особенностью является лаконичная структура, средний регистр, это способствует простоте исполнения напева. Содержание туши – приветственные слова, передающие гостеприимство, уважение и дружелюбие. Как правило, исполняются три туши, большая часть из них относится к дуаньдяо, однако есть и чандяо. Исполнители, в зависимости от пожеланий гостей, могут добавить песням чуть большую игривость и подвижность. Классическим примером туши является хинганская народная песня «Саянские гости» (萨彦客人) (Пример 4).

¹⁰³ Лиан Ж. Л. Китайская народная песня: сто напевов. – Тайбэй : Издательство «Тиань Тон», 1973. – С. 156.

Пример 4. Саянские гости

跨 过 高 高 的 萨 彦 岭,
尊 贵 的 客 人 从 远 方 来,
骑 马 颠 颠 的 赶 路 程。

Застольные свадебные песни исполняются и тогда, когда гости и хозяева степенно по очереди занимают свои места, после чего наступает переход к основной части свадебной церемонии. Запевала, который также играет роль тамады, преподносит гостям хадак, исполняя при этом застольные песни. Сначала поются более простые песни, после них следуют сложные. В начале, в большинстве случаев, звучат песни дуаньдяо, они служат открытием основной части свадебной церемонии и дают возможность для певцов распеться. После того как церемония подойдет к своей кульминационной части, начинают исполнять песни чандяо (протяжные), наиболее выгодно демонстрирующие вокальные навыки певцов.

По своему содержанию некоторые из застольных песен относятся к напевам, специально исполняемым на свадебных церемониях, но также могут исполняться и общие застольные песни, не имеющие отношения конкретно к свадебной церемонии. Поскольку количество застольных песен ограничено, а свадьба может длиться несколько дней и песни не должны повторяться, певцами могут исполняться обычные застольные песни. Характерные их особенности – «изящность мелодии, лаконичность структуры, удобный диапазон, чистая и изящная музыка»¹⁰⁴. Содержание таких песен это, как правило, хвалебные слова, выражающие смиренность и восхищение молодыми. Они подвижны и разнообразны, исполнение может быть сольным, хоровым и смешанным. Как правило, завершающие

¹⁰⁴ День Ш. Китайская народная песня. – Шанхай : Музыкальное издательство, 1957. – С. 89.

свадебную церемонию застольные песни исполняются хором, с припевом а-хэй-я-сэ, что делает атмосферу события праздничной и задорной (Пример 5).

Пример 5. Застольная песня

西 泉 流 水 多 么 清 亮, 酿 造 美 酒
尊 贵 客 人 远 方 来, 献 上 美 酒

醇 厚 芬 芳。 啊 嘿 呀 色, 醇 厚 芬 芳!
同 志 歌 唱 啊 哩 呀 色。 同 志 歌 唱!

Торжественные песни исполняются гостями жениха и невесты после того, как молодожены стали мужем и женой, во время выполнения ритуала поклонения. Они являются кульминационной частью всего цикла свадебных песен. Гости водят хоровод вокруг жениха и невесты, место, где проходит свадьба, наполнено ликующей праздничной атмосферой. Среди веселых и подвижных песен преобладают короткие песни дуаньдяо, отличающиеся симметрией и простым ритмическим рисунком. Примером может служить песня «Западный источник» (西源) (Пример 6).

Ива, растущая возле западного источника, качается по ветру,
Яркие цветы лотоса раскрылись в воде,
Мы, взявшись за руки, водим хоровод, поем и танцуем.

Пример 6. Западный источник

西 泉 边 的 柳 条 哟 随 风 摇 荡,

鲜 艳 的 荷 花 哟 水 中 开 放, 我 们 大 家

手 挽 手 围 着 新 娘, 跳 舞 又 歌 唱。

Благодарственные песни называют «белым молоком»¹⁰⁵, и исполняются они после обряда, специально для предложения тоста и подношения хадака родителям обеих сторон. Как правило, благодарственные песни исполняются невестой и женихом, сопровождаясь дарением подарков родителям. В особых ситуациях благодарственные песни могут исполняться певцами, которые представляют невесту и жениха. Как правило, среди подобных песен преобладают протяжные, отличающиеся своей мелодичностью. Содержание песен, в большинстве случаев, это материнские переживания, искренности чувств, как, например, «Сороки» (喜鹊) (Пример 7).

Синица с крыльями как цветок,
Только рожденная дочь может ли умереть
Не надо говорить, что яшма дороже всех
Белое молоко самое обычное.
Долететь до неба и прощебетать шу-шу
Родители воспитывают нас
Поднявшись на зеленые горы можно сорвать
То, что вступив на землю, ищешь везде.

Пример 7. Сороки

乌兰杰记

花 翅 膀 的 山 雀 哟,
女 儿 今 生 怎 能 忘 哟,
莫 道 玉 石 最 宝 贵 哟,
洁 白 的 母 奶 最 平 常 哟,
飞 上 天 空 叫 喳 喳 哟。

¹⁰⁵ Донг Б. О звуках монгольских ритуалов. – Шанхай : Издательство Шанхайской консерватории, 2014. – С. 345.

Песни Шаэньту, их еще называют песни «борьба за кости»¹⁰⁶, исполняются юношами и девушками на состязаниях в уме, ловкости и сообразительности. В давние времена, свадебная церемония сопровождалась особым обрядом, который назывался «игра в козны» или же «борьба за кости». Этот достаточно интересный обряд, главными участниками которого были исключительно женщины¹⁰⁷. Когда жених идет на встречу, сестры и подруги невесты начинают специально готовить бараний окорок, чтобы его принять. Невеста, в установленное время, прячась за спинами своих подруг, подглядывает, чтобы рассмотреть лицо своего будущего мужа. Торжественный обед начинается песнями, сестры и подруги невесты садятся напротив жениха и каждая по очереди поет песню до тех пор, пока все песни, предназначенные для этой части свадебного обряда не кончатся. После чего подруги невесты под руководством уже замужней женщины, умеющей вести переговоры и торги, начинают расспрашивать жениха, задавая сложные вопросы. В случае если жених не может дать ответ, он должен спеть определенную песню. Весь обряд сопровождается бурными эмоциями, что делает его оживленным и увлекательным.

Кульминацией обряда становится борьба подруг невесты с женихом за бараньи кости. Для жениха будет постыдным, в случае, если кости будут забраны подругами невесты. Он должен согласиться на жесткие условия, выдвигаемые женской стороной, спеть как можно больше песен, и даже спародировать быка или крик барана, чтобы вернуть себе кости. Поэтому можно сказать, что «игра в козны» представляет собой интеллектуальное соревнование, которое сопровождается большим количеством песен. В пример приводим песню «Озаренная солнцем сосна» (在阳光下的松树点燃) (Пример 8).

У солнца есть сосна, она сокровище солнца

¹⁰⁶ Чжу С. Музыкальные исследования. – Хух-Хото : Народное издательство Внутренней Монголии, 2007. – С. 107.

¹⁰⁷ Чжао Х. Изучение монгольской протяжной песни // Народная музыка. – 1992. – № 4. – С. 56–59. ; 60 народных песен о народах Хулун-Буира. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1993. – 82 с.

Соколиные крылья –а, с рождения их пара

Молодая невеста – красавица, ты гордость свадебного торжества

Упрямая борьба за кости по правилам Чингисхана.

Пример 8. Озаренная солнцем сосна

太 阳 里 面 有 棵 松 树, 那 本 是 太 阳 的 珍 宝,
雄 鹰 的 翅 膀 啊, 生 来 就 是 成 双 对,
年 喜 羊 的 新 娘 哟, 你 是 太 阳 的 骄 傲

Песни Шаэньту – это песни, воспевающие смелость и мудрость, а также самоутверждение и личную свободу, за которой стремятся монгольские девушки. Образ, который рисуется в подобных песнях, это смелая, мудрая, настойчивая девушка, наполненная энергией молодости. Девушки уверены, что в уме и личных качествах ничем не уступают мужчинам, поэтому не боятся соревноваться с ними. Они стараются максимально продемонстрировать все свои таланты и доказать, что заслуживают такое же уважение, которое оказывается мужчинам. Песни шаэньту носят увеселительный характер, показывают храбрость и мудрость но, в то же время, они сдержаны. Старое общество, его феодальные конфуцианские устои издавна диктовали определенные принципы – «добродетель женщины в отсутствии талантов», «когда мужчина и женщина дают или берут что-нибудь, они не должны касаться друг друга»¹⁰⁸. Однако, монгольский народ, со своей широкой душой, присущей кочевому народу, проявив изобретательность, создал песни «Шаэньту», как возможность для женщины проявить свой талант, показать свои лучшие стороны. Даже невесте дается возможность принять участие в «игре в козны», чтобы увидеть своего будущего жениха, оценить его манеры поведения, что, безусловно, говорит о внимании и уважении, проявляемом к женщине.

¹⁰⁸ Джинг Ч. Теория монгольского танца. – Баоий: Издательство Внутренней Монголии, 2009. – С. 25.

Песнь матери и дочери – это очень печальная, тоскливая песня, исполняемая совместно матерью и дочерью во время расставания после свадьбы. Как правило, исполняется всего две песни матери и дочери за все время свадебной церемонии. Первая звучит накануне вечером незадолго до того, как невеста должна будет покинуть родительский дом; вторая – незадолго до того, как мать невесты должна будет вернуться к себе домой. До того, как мать и дочь расстанутся, устраивается простой домашний обед, на котором мать и дочь повествуют друг другу о своих чувствах. В такой обстановке каждая из них исполняет свои песни – мать поет «Об уходе дочери замуж», дочь, в свою очередь – «оплакивающую песнь». Как правило, содержание этих песен схоже, и в большинстве случаев это спокойные протяжные песни, в основе которых стонущие интонации.

Во время проведения данного обряда мать и дочь вспоминают прожитые вместе годы. Мать дает наставления, как быть хорошей любящей женой и покорной невесткой, как правильно наладить отношения с мужем и свекровью, чтобы создать счастливую семью и жить в мире и согласии. В свою очередь, дочь признается в своей любви матери, благодарит ее за утешение, полученное от бескорыстной материнской любви, черпает силы и смелость из материнского жизненного опыта. Весь обед от начала до конца сопровождается поочередным пением матери и дочери, их разговорами, смехом и слезами. Особенностью этих песен является изящность, спокойный и размеренный ритм, ладовая переменность, в то же время, мелодии таких песен грустные, печальные, трогательные, поскольку сами песни созданы, чтобы выразить любовь и привязанность матери и дочери. Примерами могут быть песни «Желтые цветы на берегу реки Ширтала» (河岸上的黄色花朵耳语), «Боцай Хунгэл», уланчабская народная песня «Рыжий конь» (红马).

Слова песни «Рыжий конь»:

Даже если горы выше облаков,

Всегда можно найти дорогу к вершине горы,
 Даже если ты ханская дочь,
 Все равно придет время покинуть родительский дом,
 Моя родная дочь!
 Серебряные украшения сверкают так ярко,
 Мамины наставления сохрани в своем сердце,
 Напрасно лить горькие слезы,
 Все непременно будет хорошо,
 Моя родная дочь!

Слова песни «Желтые цветы на берегу реки Ширтала»:

Желтые цветы на берегу реки Ширтала – а,
 Молодая, красивая дочь – а,
 Как повозка без колеса – а,
 Дочь не может быть без семьи – а,
 Распустившись под ясным лунным светом,
 Сегодня ты уходишь в другой дом
 Отныне не будешь жить в родительском доме.

Монгольские свадьбы, от начала до конца сопровождающиеся циклами танцев и песен, состоят из нескольких самостоятельных, и в то же время, взаимосвязанных частей, в зависимости от требований и самого процесса конкретной свадьбы. Каждая часть цикла сопровождается участием большого количества людей, образуя массовое народное гуляние с песнями и танцами. В некоторой степени «большая монгольская свадьба, со своими песнями и плясками, фактически является карнавалом в степи»¹⁰⁹.

Следует еще раз подчеркнуть регламентацию и порядок исполнения песен на обрядах. В каждом регионе существуют свои песни, начинающие и завершающие обряд, а также своя группа обязательных напевов. В песнях, в зависимости от ситуации, могут переставляться куплеты, и для последовательного их исполнения регламента нет. Имеются особые песни для задержавшихся гостей на свадьбе.

¹⁰⁹ Ли Л. Течет песня жизни. – Пекин : Издательство центрального университета по делам национальностей, 2009. – С. 190.

На свадьбах могут исполняться и трагически-печальные песни, в которых поется о тоске по родным краям. Они созданы для передачи состояния страдания и мучительных переживаний человека. К таким напевам относятся ностальгические песни, выражающие скорбные и трагические эмоции. Примером может служить песня «Мусэле» – свадебная песня, рассказывающая историю, преисполненную теплых человеческих чувств: девочка Мусэле в детстве потеряла родителей, и ее воспитал дядя. Выдавая племянницу замуж, он был преисполнен эмоциями – испытывал радость, вспоминал о трудных годах. Четыре музыкальные фразы образуют мелодическую линию песни, с характерным ей ладом чжи. Первые две фразы, центральной осью которых является тоника (до) основаны на интонациях кварты и октавы, что «придает торжественное звучание мелодии и передает праздничную атмосферу свадебной церемонии»¹¹⁰. Для первых двух фраз характерная симметрия, возникающая благодаря повтору мелодических фраз. Постепенно она нарушается и образуется асимметричная структура. В последней фразе происходит резкий неожиданный ладотональный сдвиг, когда мелодический контур четко подчеркивает Фамажор, а затем наступает внезапный переход в натуральный до минор. Так очень тонко «переданы эмоции, которые выражаются в виде слез от радости и в тоже время грусти»¹¹¹. Настроение меняется – от праздничного и торжественного оно переходит к грустному и печальному. Интонационные терцовые покачивания и ритмические повторы придают напеву убаюкивающий характер (Пример 9).

¹¹⁰ Ли Ч. И. История музыки Древнего Китая. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 1964. – С. 88.

¹¹¹ Цзинь В. Д. Музыка Древнего Китая. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 1994. – С. 87.

Пример 9. Мусэлэ

摘来草原上的野花, 让你戴在头上
八块围墙的蒙古包, 你比那太阳更

玩 耍 嗻啲。 放 下 了 手 中 的 经 卷,
明 亮 嗻啲。 八 十 岁 的 伯 父 喇 嘛,

皆 善 你 啊 串 东 门 走 西 家 啊 木 色 烈 嗻啲!

2.6. Песни чандяо

Народные песни чандяо являются сокровищницей степной музыкальной культуры монголов, и их структурные особенности заключается в том, что, во-первых, у них большая протяженность, во-вторых, они сложны и изменчивы, их нельзя сравнивать с другими традиционными монгольскими песенными формами, например, с дуаньдяо (короткие мелодии) и песнями-сказами.

Монгольские песни чандяо являются результатом особых исторических этапов развития – это и пасторальные песни дуаньдяо, и народные протяженные песни чандяо, и песни чандяо смешанного типа – чандуань. Чандяо сначала отошли от дуаньдяо, затем условно возвратились к ним, то есть прошли в своей исторической биографии через процесс развития «отрицание отрицания»¹¹². Таким образом, монгольское общество перешло от исторического этапа «горно-лесной охотничьей культуры» к историческому этапу «степной кочевой культуры», и вслед за кочевой жизнью монголов была рождена новая форма народных песен – чандяо.

¹¹² Лу Х. Исследование протяжной монгольской народной песни. – Пекин : Центральный университет национальностей, 2011. – С. 80.

Чандяо зарождаются, развиваются, достигают зрелости, доходят до пика своего развития и затем входят в стадию угасания. Так же в структурном отношении они проходят процесс развития от малой формы до большой, и от простого напева к сложному. Монголы на самом раннем этапе «степной кочевой культуры» все еще не полностью смогли избавиться от канонов «горно-лесной охотничьей культуры». Хотя они и жили коллективной кочевой жизнью «гулеянь» (古雷安) (стоянка круглой формы), но с точки зрения музыкальной формы и стиля по-прежнему следовали традициям коллективной формы танцевальной музыки «тагэ» (塔格). Например, древняя народная песня региона Джун-уд (город Чифэн) «Четыре времени года» (四個季節), народная песня региона Хорчин «Песня перекочевки стоянки» (遷徙停車之歌) являются пережитками той эпохи. С точки зрения содержания они относятся к пасторальным песням, но по структуре – к песням дуаньдяо и часто не имеют ничего общего с колоссальными размерами песен чандяо.

Самая короткая монгольская песня чандяо состоит из одной музыкальной фразы, и это можно рассматривать как особый тип структуры. Песня сомона Передний Урат Баян-Нурского аймака Внутренней Монголии «Табун лошадей баргутов Баяна» (巴彥的馬群) является примером таких песен и имеет высокую информационную ценность в истории музыки. Она состоит только из четырех коротких тактов, однако, в ней содержатся некоторые важные коды песни чандяо: акцент на выдержанные звуки, когда впервые поются три длинных ноты. Протяжные звуки первого такта – это «вступительная часть» песни, обладающая характером призывного клича. Ритмичный повествовательный язык и лирический длинный слог, декоративный прием «ногула» – это уже существенные отличия, которые характеризуют песни чандяо. Фактически чандяо начинали свой путь развития в этом направлении. Вслед за процветанием скотоводства сформировалась степная кочевая культура, и структура пасторальных песен

также постепенно изменяется, становясь все более протяженной, поэтический текст в них так же длинный, в результате чего и появляются такие песни чандяо (длинные мелодии), как «Степные просторы» (草原广阔) и «Верхом на лошади» (骑马).

Существует много региональных вариантов исполнения песен. Варианты песни «Табун лошадей баргутов Баяна» распространены в различных регионах Внутренней Монголии – вариант (напев) региона Хорчин более напоминает дуаньдяо; вариант региона Хулун-Буир – уже достаточно протяженная форма чандяо. Слова в этой песне полностью совпадают со словами песни из Урата, и это говорит нам о том, что мы видим различные варианты одной и той же песни. Несмотря на отличия, внутренняя связь все еще различима. Например, «вступительная часть» варианта из Хулун-Буира представлена интонацией чистой квинты, и является вариантом «вступительной части» напева из Урата. Другим примером является песня «Дикая пташка» (野鸟), где два такта мелодии почти полностью совпадают с вариантом напева из сомона Передний Урат. Однако по времени создания напев из сомона Передний Урат явно старше, в нем все еще сохраняется простой и лаконичный стиль музыки, вероятно, эта песня и является материнской народной песней чандяо. Очевидно, что вариант песни «Табун лошадей баргутов Баяна» из Урата материнская, и она развилась в иной вариант Хулун-Буира, «от малого к большому, от короткого к длинному, от простого к сложному», действительно пройдя непростой путь развития. Изучая эволюцию этой песни, мы можем увидеть исторический след развития монгольских народных песен чандяо.

Монгольские чандяо по протяженности напева можно разделить на большие, средние и малые (условно), структуру – на симметричную и асимметричную. Большинство малых народных песен чандяо имеют симметричную структуру, и, наоборот, чем больший композиционный размер песни, тем выше асимметрия в структуре.

В монгольских чандяо мелодическая линия часто состоит из трех фраз как, например, в застольных песнях Шилин-Гола «Большая земля» (大部分的陆地), «Широкая степь» (广阔的草原) и застольных Хорчина «Весеннее пастбище» (春季牧场). Среди чандяо с асимметричной структурой имеются построения, состоящие иногда и из семи фраз, и «здесь раскрывается характерная их особенность – меньше схожести, больше мелодичности»¹¹³. В песне Шилин-Гола «Легкий аллюр гнедой лошади» (轻步态的海湾马) слова о любви состоят из двух строк (двух фраз) и принадлежат к традиционному «пасторальному стилю» (Пример 10).

Пример 10. Легкий аллюр гнедой лошади

与二念比

步 伐 轻 巧 的 枣 红 马

啊! 枣 红 马, 啊!

追 随 着 它 那 相 依 的 伴 侣 啊

Мелодия же состоит из четырех фраз и подтверждает тезис «меньше слов, больше мелодии»¹¹⁴. Первые четыре такта составляют одну музыкальную фразу, которая заканчивается в ладу юй, а лад гун (на понижении В) с неустойчивым колоритом. Вторая фраза расширяется до шести тактов, но не останавливается на длинном звуке, а непосредственно вводит в следующую третью фразу, которая сокращена до трех тактов и

¹¹³ Народная песня династии Хань. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 2005. – С. 56.

¹¹⁴ Та Х. Исследование монгольского фольклора. – Хух-Хото : Народное издательство Внутренней Монголии, 2008. – С. 200.

является поворотной точкой для всей мелодии. Движение, останавливаясь на длинном тоне с доминантой «цзюэ» (D), составляет резкий контраст двум предыдущим музыкальным фразам. Четвертая фраза (пять тактов) является варьированием первой.

Песни, состоящие из нескольких фраз обычно включают вступление, рефрен и эпилог; в них активно используется техника пения «ногула», которая стала основным направлением в монгольских чандяо. Характерной особенностью является использование сложных метров и ритмов, нестабильный метр усиливает импульс поступательного развития. Песни чандяо Хулун-Буира «Укрощение молодого коня» (馴服一匹年輕的馬), «Табун лошадей баргутов Баяна» (的馬群巴古茨巴), чандяо Шилин-Гола «Конь Цзылю» (馬子六) и другие – это напевы, состоящие из четырех фраз, которые представляют основные особенности структуры народных песен чандяо.

Среди древних застольных народных песен чандяо и придворных песен чандяо наиболее часто встречается асимметричная структура, что «является композиционным законом, которым сознательно пользовались древние монгольские музыканты», но со временем он был утрачен¹¹⁵. Как отмечалось выше, древние шаманы для защиты использовали нечетные цифры – три, семь и девять, и в связи с этим, в песнях и плясках монгольского шаманизма существует большое количество танцевальных мелодий с несимметричной структурой из трех фраз. Есть сведения о том, что в монгольской придворной музыке династии Юань, «структура “нечетное число” из трех музыкальных фраз получила большое развитие и сформировала, некогда, важный принцип музыкальной эстетики»¹¹⁶.

Среди огромного количества народных песен чандяо преобладает следующее построение формы:

¹¹⁵ У Годун. Изучение феномена музыкального фольклора, его система и структура // Народная музыка. – Вып. 3. – Пекин, 1995. – С. 65–72.

¹¹⁶ Там же.

1. Фразы «короткая-длинная» – первая идет в быстром или среднем темпе и имеет повествовательный характер. Вторая фраза протяженная, обладающая лирическими характеристиками и образующая контраст. Любовная песня «Ты украла мое сердце» (你偷走了我的心) и народная песня Хорчина «Последняя песня Динкээр-джабу» (丁克賈布的最後一首歌) являются характерными примерами. В первой фразе второй песни используется много унисонных повторений, похожих на шаманскую молитвенную песню. Во второй – идет лирическое высказывание. Согласно записям «Сокровенного сказания монголов», монгольская армия в эпоху Чингисхана обладала так называемой «говорящей» системой: военные данные зашифровывались в песни с использованием слов-загадок или шарад; «говорящий человек» прибывал в военный лагерь и исполнял эти песни. Это был прекрасный метод для передачи информации. Подобное строение напевов возникло еще в древние времена на основе песен «говорящего человека». «Последняя песня Динкээр-джабу» также является именно такой «говорящей» песней. Поскольку в тексте встречается множество слов буддийского словаря династий Мин и Цин, считается, что песня была написана именно в тот период.

2. Другая разновидность чандяо представлена формой «длинная-короткая-длинная», где первая и третья части характеризуются продленным, медленным и свободным ритмом. Во второй части ритм дробный, короткий и быстрый. В пример можно привести древнюю праздничную песню региона Хорчин «Огненно-красный рассвет» (火紅的黎明) и застольную Шилин-Гола «Четыре времени года» (四個季節). В первой части напева «Огненно-красный рассвет» длинный «медленный свободный ритм». Во второй части – две повторяющиеся фразы в стиле дуаньдяо с подвижным ритмом, который контрастирует с предыдущей частью. Третья возвращается к длинной форме, строгому и свободному ритму, формируя трехчастность.

Песня «Четыре времени года» является протяжной застольной песней, совершенно уникальной по своей структуре. Первый крупный ее раздел является песней чандяо со смешанным ритмом и состоит из трех фраз, каждая из которых объединяет по три така, что соответствует монгольской традиции классической придворной музыки. Второй раздел развивается от «низкого тона до высокого, с широким диапазоном и большими колебаниями». Создается новый, оригинальный тип модуляции: в ладу юй (*G*) понижение тона до (*C*), устанавливается новая тональность «измененная чжи» (*E*), обладает широким, чистым, горячим и героическим стилем»¹¹⁷. Средний раздел трансформирован в мелодичный стиль дуаньяо с быстрым размашистым и свободным ритмом, резко контрастирующим со вступительной частью. Здесь несколько фраз и каждая состоит из 7 тактов, строго следуя древней традиции шаманской защиты «нечетных чисел». Первая и вторая фразы повторяющиеся, третья новая, четвертая воспроизводит вторую, последние – новые. Третий раздел песни возвращается к стилю чандяо со смешанным ритмом, повторяя начало, но расширяя его мелодически (Пример 11):

Пример 11. Четыре времени года



Некоторые ученые полагают, что автором праздничной песни «Четыре времени года» был буддийский монах халха-монголов маньчжурской эпохи Ажибуцзе-лама т.к. в рукописях Ажибуцзе-ламы были обнаружены ее слова. Однако некоторые считают, что наличие слов песни в рукописи Ажибуцзе-ламы не является основанием считать его автором слов этой песни, потому

¹¹⁷ Лу Х. Исследование ладов в монгольской народной песне. – Пекин : Издательство Центральной музыкальной консерватории, 2012. – С. 99.

что он мог быть просто коллекционером¹¹⁸. Подобные факты случались много раз в истории монголов. Например, выдающийся ученый, лингвист и музыкант маньчжурской империи из сомона Передний Урат Внутренней Монголии живой Будда Мэйлицзинхо собрал, записал и отредактировал большое количество распространенных наставительных песен, некоторые из них стали народными песнями. Первоначально считалось, что эти песни его. Однако собранные в восточной части Внутренней Монголии народные песни были такими же, как песни, якобы написанные живым Буддой Мэйлицзинхо. Одни имели схожую мелодию, в других были похожие, немного измененные слова. Песня «Четыре времени года» не связана с буддийской религией, она светская, полная энтузиазма, оптимизма и целеустремленности. Вне зависимости от душевного состояния монголов в средний и поздний период династии Цин или идеологической тенденции буддийских монахов, маловероятно, что «Четыре времени года» могли выйти из под пера монаха-ламы.

Имелись песни чандяо, состоящие из большого количества фраз, и песня «Прохладный Хангай» (酷康艾), в которой десять фраз, в этом отношении яркий пример. Чандяо могли иметь вступление, рефрен и эпилог, которые использовались в церемониальных придворных песнях – «Цинлян» (清涼), «Мудрый правитель Чингисхан», «Павлин» (孔雀), «Восходящее солнце» (日出). Еще в древних застольных и придворных песнях чандяо асимметричная структура занимала важное место. Это стало особым композиционным приемом, который древние монгольские музыканты использовали сознательно, однако со временем этот принцип был утрачен¹¹⁹.

С развитием музыкального искусства асимметричная структура сменилась на симметричную, впоследствии занявшую доминирующее положение в композиции дуандяо. В более поздний период в песнях чандяо сформировалась асимметричная структура. Имеются сведения, что в

¹¹⁸ Там же. – С. 167.

¹¹⁹ Бао Дархан. Чандяо. – Чжэцзян : Чжэцзянское народное издательство, 2007. – С. 78.

придворной музыке Монголии династии Юань, структура «нечетное число», состоящая из трех мелодических фраз получила большое распространение и сформировала некогда чрезвычайно важный принцип музыкальной эстетики¹²⁰.

В протяжных народных песнях чандяо часто можно обнаружить вступление, припев и эпилог, чаще всего они применялись в придворных, церемониальных песнях, например, «Хоры Чаоэр», «Мудрый правитель Чингисхан», «Цинлян», «Восходящее солнце», «Павлин». Во вступлении может не быть слов, как, например, в песне «Хоры Чаоэр», там поются только фиксированные слова «чжа – а – !». Припев «туэрликэ» продолжает использоваться только в праздничной песне «Хоры Чаоэр». После того, как запевала закончил петь, толпа подхватывает «туэрликэ», поют все вместе фиксированными словами. В некоторых церемониальных протяжных песнях чандяо есть эпилог, он поется только с установленными словами. В связи со значительными потерями древней музыкальной теории монголов и относительно слабым исследованием темы в свете современной музыкальной теории, в изучении структуры народных песен чандяо возникли многочисленные трудности. При решении конкретных структурных проблем не хватает доступных теоретических материалов, теории музыкального фольклора. В подобных условиях, сложно раскрыть все особенности монгольских народных песен чандяо, увязать с реальной обстановкой в монгольской музыке.

Особенности монгольских песен чандяо является важным предметом теории музыки, и долгое время музыканты и ученые Внутренней Монголии собирали материалы, но упустили из виду важные проблемы. Подобная ситуация начала изменяться с 1980–90 годов. Исследуя песни, ученые стали обращать внимание на особенности структуры мелодий чандяо.

¹²⁰ Лю С. Старая история династии Тан. Жизнеописание северных некитайских племен. Кн. 3. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 1975. – С. 100.

Лады народных песен чандяо. Монгольская музыка принадлежит к китайской музыкальной системе, основой ее ладового мышления является пентатонический звукоряд. Ладовая система пентатонического звукоряда в древней теории музыки Китая состоит из ладов гун, шан, цзюэ, чжи, юй и применима как к музыке ханьцев, так и ко всей полиэтнической музыке в Азии, включая, в том числе, монгольские песни чандяо. В чандяо, помимо пентатонического звукоряда, присутствуют также секстатонический и септатонический звукоряды и некоторые специальные лады, называемые красочные и декоративные. Использование ладов в чандяо имеет как общие аспекты с другими народными песнями, так и свои особенности, и то, и другое находится в отношениях диалектического единства. Различные лады пентатонического звукоряда имеют определенные выразительные смыслы. Центральное положение принадлежало ладу гун и звуку гун, что «символизировало наивысшую ценность императора и дарованную небом императорскую власть»¹²¹. Разные темы общественной жизни, отраженные в чандяо, предъявляют различные требования к ладам. Для иллюстрации этого обратимся к точной статистике по распространению народных песен чандяо в регионе Хорчин. Согласно имеющейся информации, насчитывается 91 народная песня Хорчина¹²². По количеству произведений лады пентатонического звукоряда сортируются следующим образом:

Лад юй – 71

Лад чжи – 9

Лад шан – 7

Лад гун – 3

Лад цзюэ – 1

Из схемы видно, что основным выбором народных песен чандяо является лад юй, который занимает доминирующее положение, другие лады находятся в подчиненном положении. Суть такого музыкального феномена

¹²¹ Лу Х. Исследование ладов в монгольской народной песне. – Пекин : Издательство Центральной музыкальной консерватории, 2012. – С. 156.

¹²² У Ланцзе. История монгольской музыки. – Хух-Хото : Народное издательство Внутренней Монголии, 1999. – С. 256.

закключается в следующем. Монгольские чандяо относятся к жанру лирических песен, воспевающих прекрасные пейзажи и животные на пастбищах, а также позитивное отражение прекрасных идеалов жизни в степи. С эстетической точки зрения, существует четыре типа народных песен чандяо: тип изысканной красоты, тип здоровой красоты, тип возвышенной красоты и тип мучительной красоты. Разные эстетические типы песен чандяо имеют разные варианты звучания. Например, в чандяо, выражающих тип изысканной красоты и тип мучительной красоты, чаще всего передаются внутренние эмоции человека, обычно это песни о любви, ностальгические песни, свадебные песни-плачи, в них наиболее распространенным является лад юй. И наоборот, чандяо, выражающие возвышенную красоту и здоровую красоту часто выражают общие чувства группы людей, это церемониальные песни (песни восхваления, гимны), религиозные гимны и другие, среди них наиболее распространенными являются лады чжи и гун. Чтобы более четко осветить вопрос, мы предлагаем точные статистические данные по распространению 91 народной песни Хорчина:

Ностальгические песни – 33 шт.

Застольные песни – 30 шт.

Любовные песни – 10 шт.

Песни-плачи – 10 шт.

Религиозные песни – 6 шт.

Фольклорные песни – 2 шт.

33 ностальгические песни, занимают первое место. Вместе с песнями о любви и свадебными песнями-плачами, тип изысканной красоты и тип мучительной красоты в народных песнях чандяо доходит до 53 песен и большинство из них в ладу юй. Жанр песен чандяо больше подходит для выражения внутреннего мира. Тоска по дому (матери), любовь и брак – жизненные темы, которые больше всего затрагивают сердце монголов.

Тридцать застольных песен занимают второе место. Вместе с религиозными и фольклорными песнями в общей сложности насчитывается

38 чандяо вместе с типом песен, выражающих изысканную красоту и здоровую красоту. Церемониальные и религиозные песни выражают общие чувства группы людей и имеют величественный и торжественный стиль, они спокойны и решительны, как правило, в них используется лад чжи и реже гун. Некоторые винные песни имеют яркий и беззаботный характер, в них в основном используется лад шан. Существует только одна песня в ладу цзюэ, ее трудно классифицировать. Таким образом, очевидно, что в зависимости от различных затронутых житейских тем народных песен чандяо происходит влияние на распределение ладов. Ладовый колорит связан с насыщенностью эмоциями, а «логика ладовых изменений следует за эмоциональными изменениями»¹²³. В связи с этим для народных песен чандяо требуется более высокие требования к изменениям ладовой окраски и использование различных приемов модуляции.

Среди множества факторов формирования национальных и локальных стилей монгольской музыки вопрос о ладах всегда играл важную роль. Отличительные характеристики локальных (региональных) музыкальных стилей часто отражаются в использовании ладов. В ходе длительного исторического процесса, благодаря влиянию локальных музыкальных стилей, различная ладовая окраска народных песен чандяо и модуляционные приемы постепенно сформировали специфические зоны ладовой окраски. Например, в чандяо ойрат-монголов Синьцзяня в очевидны приемы ладовой модуляции. Ладовая окраска чандяо ойрат-монголов чаще схожа с ладовой окраской чандяо Хулун-Буира и Хорчина, что говорит о кровных связях между регионами. Песня «Рыжий конь с черной гривой и хвостом» (黑色鬃毛和尾巴的紅馬) является типичным примером модуляции в народной песне из лада юй в лад шан.

Монголы на самом раннем этапе «степной кочевой культуры», хотя и жили коллективной кочевой жизнью, не полностью смогли избавиться от

¹²³ Кай И. Стили монгольской песни. – Хух-Хото : Народное издательство Внутренней Монголии, 2006. – С. 99.

канонов «горно-лесной охотничьей культуры». Например, древние народные песни региона Джу-уд (город Чифэн) «Четыре времени года» (四個季節) и региона Хорчин «Песня перекочевки стоянки» (遷徙停車之歌) являются примерами той эпохи: с точки зрения содержания они, несомненно, являются протяжными песнями, но по структуре относятся к категории коротких дуаньдяо.

Бытование чандяо соответствует распространению культуры кочевого скотоводства. Ученые отмечают, что «в формировании локальных музыкальных стилей сыграли важную роль большие различия в условиях жизни, привычках и обычаях, языке, традициях, уровне экономического и культурного развития регионов, разные внешние условия (война, миграции племен и культурный обмен с другими этническими группами)»¹²⁴.

В духовной культуре народов Монголии чандяо принадлежит чрезвычайно важное место – она сопровождала каждое событие в жизни монголов, калмыков, ойратов: приезд и уход гостей, свадьбы, прощания и проводы. Песня формировалась на протяжении многих столетий и К. Н. Яцковская замечает: «Народной песне выпала судьба стать хранительницей художественных традиций, донести до нас сложившийся в давнюю пору эстетический идеал, образ неделимости мира, родившийся в среде кочевников Центральной Азии»¹²⁵.

Чандяо «являются сокровищем степной музыкальной культуры монголов, и их структурные особенности заключаются в том, что они сложны и изменчивы»¹²⁶. Это самобытные песни с точки зрения музыкальной формы и эстетики, жанровой разновидности лирической степной песни с присущей им яркой индивидуальностью¹²⁷. Исследователи, занимающиеся протяжными песнями, отмечают, что «только вместе с песнями чандяо

¹²⁴ Бао Дархан. Изучение произведений Мао Ихани. – Хайлар : Издательство культуры Внутренней Монголии, 2005. – С. 378.

¹²⁵ Яцковская К. Н. Народные песни монголов. – Москва : Наука, 1988. – 254 с.

¹²⁶ Чжу С. Музыкальные исследования. – Хух-Хото : Народное издательство Внутренней Монголии, 2007. – С. 99.

¹²⁷ Там же. – С. 109.

монгольские пастухи могли на протяжении долгого периода времени заниматься скотоводством, не испытывая чувства усталости от этого занятия»¹²⁸. Напевы не устарели и для современного монгольского народа, они сохраняют свою магическую силу и занимают особое место в степной жизни монголов. Чандяо достаточно протяженны, изменчивы и сложны, несравнимы с другими монгольскими традиционными песенными формами, например, песнями-сказами и песнями дуаньдяо. Самая короткая дуаньдяо состоит из одной музыкальной фразы – это «Табун лошадей баргутов Баяна». В песне четыре коротких такта, но она содержит важные элементы песни чандяо – прием «ногула», появление трех выдержанных звуков и протяжного ритма. Первый такт – «вступительная часть» песни, в которой присутствует призывный клич.

Степная кочевая культура вслед за развитием скотоводства, постепенно принимает законченную форму, и постепенно изменяется структура пасторальных песен – она укрупняется, появляются более протяженные мелодии, например, «Верхом на лошади» (跨上一匹馬) и «Степные просторы» (草原空間). Многочисленные варианты песни «Табун лошадей баргутов Баяна» распространяются по всей Внутренней Монголии, представляя песни и чандяо, и дуаньдяо. Слова часто полностью совпадают, это подтверждает тот факт, что данные напевы – различные варианты одной песни. Рассматривая эволюцию представленной песни, можно заметить сложный исторический путь развития песен чандяо – «от короткого к длинному, от малого к большому, от простого к сложному»¹²⁹.

Монгольские скотоводы считают, что в протяжных песнях заключена определенная магия, а исследователи отмечают, что «разрыв связи между монголами и песнями чандяо равнозначен разрыву внутренней связи между

¹²⁸ Ли Ч. И. История музыки Древнего Китая. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 1964. – С. 89.

¹²⁹ Лю Д. Ч. Музыкальная история Нового Китая. – Хан Кан : Издательство Ханканского университета исследования Азии, 1986. – С. 134.

ними и степью»¹³⁰. Вот одно из высказываний пастуха: «Гуляя верхом на лошади, в то время когда в воздухе веет сладким ароматом цветов, подними глаза и посмотри вдаль, ты увидишь зеленую траву, сливающуюся с небом. Есть только облака, носящиеся по небу, овцы, пасущиеся на лугу. В этом мире есть только ты и ничего другого. Попадая в объятия природы, ты становишься беззащитным, будто гуляя между прошлым и настоящим. Вокруг нет людей, и звуки природы стихли. Никак не удержать крик, вырывающийся из глубины души.....»¹³¹. Люди, впервые попавшие в необъятную степь, увидев беспечно пасущихся овец и услышав сладкое пение пастушка, не могут не быть взволнованными от такого пения. Даже не понимая языка монголов, не зная, что такое кочевая жизнь, можно понять прекрасный образ или ощутить состояние, о котором поется в песне. «Высокий звонкий голос, воспевающий широкие просторы, искусная манера исполнения “ногула” раскрывают жизненную силу бескрайних степей»¹³². Спокойно-протяжный долгий звук и короткая «ногула» взаимно дополняют друг друга. Монголы говорят: «если бы в песнях чандяо не было бы ногулы, бескрайние степи, как земля без воды, потеряли бы жизненную силу»¹³³.

Характерная особенность, присущая песням чандяо свободная атмосфера, руководство только своими чувствами. Монгольские скотоводы всегда жили в условиях широких и безграничных пространств, верхом на лошади, каждый день, находясь во взаимодействии с природой. Их труд в скотоводстве способствовал лирическому характеру чандяо, в которых описывается жизнь в условиях степи. Они каждый день находились во взаимодействии с природой и животными. Только воспитание детей и молодежи на таких песнях могло дать монгольскому народу здоровое телом и душой поколение, «умеющее испытывать полную гамму чувств»¹³⁴. С этой

¹³⁰ Там же. – С. 101.

¹³¹ Чи Ч. Сравнительное исследование традиционной музыки Внутренней Монголии. – Ланьчжоу : Издательство «Народная музыка», 2014. – С. 56.

¹³² Там же. – С. 89.

¹³³ Даожунь Д. Сокровенные сказания монголов : новая редакция. – Улан-Батор : Народ Монголии, 1979. – С. 100.

¹³⁴ Хань Ж. Л. История династии Юань. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 1986. – С. 45.

точки зрения, о песнях чандяо следует говорить как о важной составляющей степной жизни и важном факторе в трудоспособности. Исследователи отмечают, что «высокая лиричность песен чандяо обусловлена производительным трудом кочевого народа»¹³⁵. Именно посредством исполнения песен чандяо монголы выражали все то, что было у них на душе, придавались в объятия с всемогущей природой, мерились силами, достигали высочайшего предела в балансе души и внешнего мира.

Песня выражает состояние гармонии с природой, окружающим миром и жизнью, то состояние, в котором находится монгольский народ, тесно связанный с природой и степью. В Монголии народные песни чандяо называются «голосами природы»¹³⁶. Отличие монгольских скотоводов, живших в кочевом феодальном обществе, от рабов, которые были как бы «разговаривающим инструментом» во времена существования рабовладельческого строя, состоит в том, что скотоводы не работали в кандалах, не подгонялись хозяином ударами палки. Они также отличаются от крестьян, живших при императоре, прикованных к одному ограниченному пространству, вечно работающих и не видевших голубого неба. Монгольский народ отличает то, что он всегда жил в условиях широких безграничных пространств, верхом на лошади.

Кочевая жизнь монголов, которой они жили из поколения в поколение, подчинялась принципу «там, где вода и трава, там и дом»¹³⁷. Древние египтяне создавали пирамиды, чтобы доказать свое существование небу и природе, «монголы посредством протяжных песен чандяо заявляли небу и природе о своем существовании»¹³⁸.

Пастух, скакун и степь – это безупречное сочетание, ставшее основой для создания протяжных песен чандяо. Именно пастухи, кони и плодородная степь стали опорой для развития степного кочевого общества. Именно

¹³⁵ Хуа Ш. Национальное искусство. – Баотоу : Народное издательство Внутренней Монголии, 1986. – С. 209.

¹³⁶ Там же. – С. 245.

¹³⁷ Цзинь В. Д. Музыка Древнего Китая. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 1994. – С. 123.

¹³⁸ Там же. – С. 56.

совершенное сочетание этих факторов существенно изменило жизнь монголов и наделило их песни глубоким внутренним смыслом. Названия большинства песен и их тексты связаны с лошадьми и резвыми скакунами, которые являются главными героями песен чандяо. Песня часто создавалась автором сидя верхом на коне и исполнялась тоже верхом на коне. Мастер песен чандяо Хазабу считает, что «невозможно научить молодое поколение мастерству исполнения таких песен, находясь лишь на сцене или в классе. Необходимо вернуться в степь, сесть верхом на коня и отдаться в объятия природы». На вопрос: «Удобно ли исполнять песни, сидя верхом на коне, кочевники отвечают: «Звук топота копыт сам по себе является музыкой»¹³⁹.

Важным ответвлением в степной культуре является развитый «культ лошади». Монголы даже любили украшать свой струнный инструмент лошадиной головой, откуда и произошло название этого инструмента – «моринхур». В свою очередь, именно этот инструмент придал особую тонкость и музыкальность протяжным песням. «Моринхур и песни чандяо стали безупречным единым целым; их уникальный стиль, далеко превзошедший границы инструментальной музыки, стал классическим примером музыкальной культуры монгольского народа, ее фирменным знаком»¹⁴⁰. Отношение пастухов к скоту и оценка, которая дается в песнях чандяо – особые: очень мало песен, в которых бы воспевались овцы или коровы. Положение лошади и коня в кочевой культуре более высокое, чем место, занимаемое любыми другими животными. Скорость и сила, присущие коню, являются важным фактором производительности степного общества. Степь, пастух и лошадь, образовав единое целое, стали основой создания степной культуры монгольского народа. История степной культуры создана именно пастухами и лошадьми, поэтому в песнях так воспеваются гордые скакуны, это отнюдь не случайное явление.

¹³⁹ Бей Ц. Ч. Первые исследования по истокам формирования алеутов. – Урумчи : Народная типография Синьцзяна, 1982. – С. 88.

¹⁴⁰ Бай Б. Монгольские традиционные инструменты. – Баотоу : Издательство Университета Внутренней Монголии, 2009. – С. 33.

В период охотничий отношение между охотником и его добычей были подобны отношениями между диким животным и тружеником, всегда сопровождающиеся борьбой. Поэтому основная черта песен и танцев охотничьей культуры – свирепость, холодность и жесточенность, в них очень мало лирики и сердечности. Эстетическое восприятие охотников основано на идее смерти и означает, что только добыча принесет им радость. Поэтому такие животные, как волк и сокол, будучи дикими охотниками, являются тотемом у монгольских охотников, а белый цвет, характерный для разгара охотничьего сезона – зимы, самым красивым. Отношения же между человеком-скотоводом и животным в корне отличаются от отношений между охотником и его добычей – в них нет борьбы, есть только взаимозависимость. Отношение скотовода к животному наполнено заботой и любовью, желанием вырастить здоровое поколение скота и способствовать его размножению, желанием улучшить пастбища. Например, такие песни как «Синий скакун», «Одинокий верблюжонок» (孤獨的駱駝), «Молочная песня» (牛奶歌), проникнуты огромной теплотой и любовью, нежностью и заботой.

Протяжные монгольские песни – результат кочевого феодального общества, передавались и распространялись они на протяжении нескольких сотен лет, занимают особенное, главное место в духовной жизни монголов. Они «дают наслаждение, которое исходит из потребностей души, жажды из глубины души». Исследователи отмечают: «разрыв связи между монголами и песнями чандяо равнозначен разрыву внутренней связи между ними и степью»¹⁴¹.

Подлинное значение песен чандяо выражается в сложной связи между человеком и природой в эпоху индустриальной цивилизации. В XXI веке у монголов есть невероятное желание вернуться обратно к природе, заново обрести состояние гармонии и единения с природой. В последние годы песни

¹⁴¹ Ду Я. Щ. Музыкальные черты песен народа Юкку // Китайская музыка. – Вып. 2. – Пекин : Музыка, 1985. – С. 27–33.

чандяо, пение «Хаолинь Чаоэр» (хоомей) и музыкальный инструмент моринхур получили своего рода возрождение на территории Китая, неся в себе глубокий смысл. Значение протяжных песен, выражается в важной роли, которую они играют в повседневном производственном быте скотоводов. Исходя из структуры монгольского населения в Китае на сегодняшний момент, доля населения, занимающегося животноводством, несколько сократилась, но песни чандяо в повседневной жизни степных кочевников до сих пор играют огромную роль.

Монгольские скотоводы считают, что исполнение чандяо во время выпаса скота происходит из их огромной любви к степи, к жизни. Один пастух аймака Шилин-Гол дал такой ответ: «Во время выпаса скота, находясь верхом на коне и напевая песни, выпрямив грудь и устремив взгляд вдаль, на сердце становится так светло и хорошо»¹⁴². А вот мнение пастуха из аймака Алашань: «Моя мать певица. Когда ей было плохо, она не пела, если у нее на сердце было радостно, она обязательно пела песни. Однажды отец был вынужден покинуть дом, мать одна занималась детьми, ей было очень тяжело, и в это время она практически не пела. В 1973 году отец вернулся домой, мама воспряла душой и снова начала петь»¹⁴³. По мнению пастухов, пение протяжных песен – это выражение своей любви к скотоводческому труду, животным, восхищение результатами своей работы. Время сбора урожая – самое лучшее время для их исполнения. Пастух Таокэтаоху говорит: «Когда я в степи пою песню чандяо, это происходит потому, что мне радостно. Когда на закате пастух стегает по лошадям, и ты видишь мчащееся стадо лошадей, их развивающиеся по ветру гривы в лучах солнца кажутся плещущимся морем. Как же хорошо от этого зрелища!»¹⁴⁴. А вот ощущения пастушки по имени Моэргэцилэ: «Когда ты видишь, как твой скот спокойно пасется на лугу, тебе становится так хорошо и радостно на

¹⁴² Лю В. Многонациональная музыкальная культура Китая // Китайская музыка. – Вып. 4. – Пекин : Китайская музыка, 1990. – С. 24–32.

¹⁴³ Лю Т. Уникальная художественная природа монгольских народных песен. – Пекин : Центральный университет национальностей, 2011. – С. 52–54.

¹⁴⁴ Проблемы китайской музыкальной истории. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 1963. – С. 45.

душе, в этот момент так и хочется запеть песню чандяо, чтобы выразить эту детскую радость! Среди песен чандяо есть и грустные песни, например, песни о тоске девушки по родному дому, или песни, которые исполняются матерью, когда та выдает свою дочь замуж, такие песни все грустные. Но такие песни поются только тогда, когда человек находится в разлуке с родным домом или же во время выдачи своей дочери замуж»¹⁴⁵.

Согласно традициям и обычаям монголов, исполнители песен издавна почитались и уважались всеми людьми. Иногда песни поются, чтобы продемонстрировать свои способности, получить признание. Как правило, дети, рожденные в семье певцов и особенно ценящие честь родителей, мечтают стать выдающимися певцами, чтобы получить славу для своих родителей.

Исполняя во время выпаса своего домашнего скота протяжную песню, пастухами было замечено, что животные по-особенному реагируют на пение. Например, некоторые животные по каким-то неясным причинам не вскармливают свое появившееся потомство. Но пастух может с помощью пения особых песен – «Тайку» (太鼓), «Молочная песня», заставить животное изменить свое поведение, приютить и начать кормить своих детенышей. Таокэтаоху говорит: «Каждый раз, когда я, сидя верхом на коне, начинаю петь, лошадь тут же реагирует на это, она перенимает мое настроение, становится бодрой духом, шаг становится более легким, начинает весело бежать. Услышав, как хозяин насвистывает, лошадь это любит еще больше, чем пение, шаг становится более ловким и ровным»¹⁴⁶. Между хозяином и конем, поскольку их тела соприкасаются, всегда существует очень тесный контакт, поэтому конь очень чувствителен к голосу своего хозяина.

Некоторые исследователи полагают, что пение протяжных песен исходит из «сильного одиночества и душевной тоски», в чем монгольские

¹⁴⁵ Мяо Д., Цяо Ц. Рассуждения о классификации народной песни династии Хань. – Пекин : Издательство «Культура и искусство», 1987. – С. 89.

¹⁴⁶ Там же. – С. 100.

скотоводы согласиться не могут¹⁴⁷. Необходимо исходить из существующего положения во Внутренней Монголии, из эстетических взглядов народа, из повседневной культурной жизни обычных скотоводов обычного скотоводческого района. Заблуждения в понимании песен чандяо, основным образом, исходят из мнений, что «это старомодно и устарело, не соответствует западной теории»¹⁴⁸. Мнение, что такие песни «старомодны», идут из тех соображений, что «протяжные песни возникли до эпохи индустриализации, и отражают традиционный уклад жизни монгольского народа, занимавшегося земледелием и скотоводством. Людям, живущим в современную эпоху сложно воспринять такую музыку»¹⁴⁹. Художественное очарование произведения искусства не определяется временем его создания. Например, реликвии монгольской культуры Хуншань, такие как изделия из яшмы, керамики насчитывают около 7-8 тысяч лет, но до сих пор трогают современного человека, не производят впечатление «старомодности»¹⁵⁰. Благодаря этому, можно предположить, что песни, произошедшие из бескрайних степей Внутренней Монголии, также будут трогать сердца будущих поколений даже спустя 7-8 тысяч лет. «В песнях слышны мотивы, идущие из далеких времен, когда была всеильна вера в магию слова... Чувства монгол доверял песне, через нее учил добру, выражал благопожелания, помогал делу, которым занимался, — охоте, скотоводству, наставлять образным словом, родившимся с постижением мудрости, афористическими речениями»¹⁵¹.

Выводы: Протяжные песни, характерные для монгольской этнической группы Китая, часто называемые степными, лирическими и чандяо, имеют много жанровых разновидностей – буколика, оды, песни тоски, застольные, хвалебные и свадебные песни. В застольных песнях воспевается дружба,

¹⁴⁷ Дай Д. Древнемонгольские народные песни. – Урумчи : Культура и искусство, 2013. – С. 101.

¹⁴⁸ Чжу С. Музыкальные исследования. – Хух-Хото : Народное издательство Внутренней Монголии, 2007. – С. 109.

¹⁴⁹ Там же. – С. 156.

¹⁵⁰ Ли Ч. И. История музыки Древнего Китая. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 1964. – С. 178.

¹⁵¹ Яцковская К. Н. Народные песни монголов. – Москва : Наука, 1988. – С. 36.

жизнь, прославляются родители, природа; в одах восхваляются ханы, властители, Чингизхан, религия. В буколике идет приукрашивание жизни, степей и скакунов, философские размышления, они наполнены символикой и статикой, чему способствует специфика акустического пространства степи. Именно пастухами и лошадьми создавалась история степной культуры, поэтому в песнях воспевание скакунов – явление не случайное. Стиль исполнения напевов постоянно варьируется и зависит от региона бытования. Протяжные песни «долгие», имеют ассиметричное строение, основаны на пентатоническом, секстатоническом и септатоническом звукорядах и других особых ладах, называемых красочными и декоративными. Специфическая их черта – «дублирующее пение», помогающее услышать и понять смысл слов, обменяться информацией. В песнях чандяо выражалась и сегодня выражается сложная связь человека и природы в эпоху индустриальной цивилизации.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Особенности интонационно-ладовой, метроритмической и стихотворной организации протяжных песен

Китайские исследователи выделяют четыре разновидности чандяо: а) Песни о красоте; в основном это песни о любви, которые воспевают «прекрасную любовь, стремящуюся к свободной и счастливой семейной жизни». Характерной песней является «Пылающий красный» (熾紅); б) Песни о здоровье и красоте – в основном хвалебные, где воспеваются природные пейзажи родного края, восхваляется ретивый конь или поется о возвышенных идеалах. Характерной песней является «Коричневый сокол» (棕色獵鷹); в) Песни о великолепии – в основном философские гимны, выражающие эмоции от атмосферы торжества. Характерной песней является «Мудрейший Чингисхан» (智慧的成吉思汗); г) Песни о красоте страданий – песни тоски по родине, близким и погребальные, где передаются трагические чувства, скорбь и страдания. Характерной песней является «Мусэле» (穆塞萊).

С самых древних времен монголы почитают природу и поклоняются ее силам – высоким горам, ясному небу и солнцу, воде и земле; они одухотворяют их, давая имена. Китайские и российские исследователи отмечают, что еще у древних монголов было культовое восхваление воды и гор, и у них имеются хвалебные песни-воспевания, поэтому в поэтических текстах песен часто употребляется Алтай и Хангай¹⁵². В основу подобных песен положен принцип взволнованно-восторженного повторения, усиливающий и насыщающий эмоциональную выразительность текста и напева. В наши дни традиционное поклонение земле у монголов и близких к

¹⁵² Яцковская К. Н. Народные песни монголов. – Москва : Наука, 1988. – С. 77.

ним народностей сохранилось и означает идущее от нее здоровье, благополучие и счастье. Как и многие протяжные песни, хвалебные песни-воспевания содержат много эпитетов, в них идеализируются родные просторы. Ученые подчеркивают, что в разных по тематическому содержанию напевах может содержаться один и тот же образ, меняющийся в соответствии с эмоциональным настроением исполнителя. Например, конь характеризуется как легкий, усталый, гордый, желтый, стойкий. Интересно отметить, что желтый цвет в монгольской мифологии – символ высоты, космоса, обладающий высшей ценностью, это значит и содержание песни будет наполнено соответствующим смыслом¹⁵³. Или, например, образ степи, нам представляющейся несколько скромной и не столь выразительной, но беззаветно любимой скотоводом – родная степь, озаренная солнцем степь, одинокая сосна в степи и т. д. Можно сделать вывод, что в протяжных песнях образы скакунов, степи, реки, горного кочевья Хангая связаны у монголов с пониманием покоя, благодати и счастья. Это может быть обычное восхваление в рамках традиций, но может иметь и культовый характер, идущий от мифов и национального восприятия мира кочевниками. Существуют разные варианты исполнения песен, когда могут меняться лишь некоторые слова, быть иные смысловые акценты и у песни может появиться другое название. Однако, несмотря на некоторые изменения, она узнается, остаются неизменны ее структура и содержание.

3.1. Поэтический текст

Развитие самобытной монгольской поэзии на протяжении ее исторического развития связано с влиянием на нее устных кочевых традиций. Поэзия отражала характерные черты общества, уровень его социального развития. Главные особенности народной монгольской лирики – вариативность и анонимность, достаточно поздняя фиксация. Возникающая

¹⁵³ История музыки малых народов Китая. – Пекин : Национальная типография, 1984. – С. 219.

вариативность связана с исполнением, поскольку и певцы, и сказители не только хранители, но и творцы музыкально-поэтического наследия. При исполнении каждый раз происходит как бы очередное воссоздание песни, с возникновением нового равноправного ее варианта.

В традиционных монгольских стихах имеется внутренняя закономерность – определенная система формул, правил, которые проявляются в структуре песни и четко фиксированной схеме художественных образов. На этих правилах строится фундамент монгольской народной поэзии. Подобная регламентированность проявляется на всех уровнях поэтического текста малых жанров монгольского фольклора – в драме, эпосе, лирике, былине, балладе, оде, плаче и молитве, т.е. захватывает почти все жанры поэзии. Наиболее ярко это заметно в повторяющихся устойчивых элементах, проявляющихся на уровне как художественного образа, так и стиля. Как отмечает И. В. Кульганек о монгольской поэзии: «О ней нельзя сказать, что она ‘безыскусна’, ‘непосредственна’, ‘проста’, ‘свободна от каких-либо правил’ и следует лишь за минутными эмоциями создателя; напротив, певец-исполнитель при создании фольклорного произведения жестко регламентирован, подчинен традиции. Они могут состоять из одного слова, сочетания слов, целых групп стихов, могут переходить из одного произведения в другое, являться постоянными эпитетами, устойчивыми сравнениями, тропами, типическими и общими местами»¹⁵⁴. Эти типичные устойчивые обороты-формулы могут характеризовать различные действия и ситуации, чувства героев и красоту природы.

Монгольская поэзия широко разнообразна – это гимны и песни, поучения и молитвы, благодарения и обращения, причитания и заговоры. Столь обширное жанровое богатство можно объяснить регламентацией всех событий в традиционном монгольском обществе: в жизни семьи каждое

¹⁵⁴ Кульганек И. В. Малые жанры монгольского поэтического фольклора : автореферат дис. – Санкт-Петербург, 2008. – 32 с.

событие освящалось обрядом, который всегда был связан со словом. Функция выражения эмоционального отношения человека к тому, что происходит, лежала на лирических жанрах, получивших в Монголии весьма широкое распространение.

Омузыкаленные поэтические тексты скотоводческих заговоров – древний пласт культуры. В тексте протяжных напевов проявились законы монгольской поэзии, отражающие характерные черты национального мышления – точное использование синонимов и архаизмов, эпитетов и сравнений, гипербол и метафор, антонимов. Наряду с этим можно отметить, что в куплете текст рифмуется по начальным или конечным слогам строки, что в значительной степени акцентирует ритм и несколько сдерживает эмоциональный накал песни. Уровень динамического, образного и сюжетного развития в любой монгольской песне невысок, и в большей степени характерна статика. Исполнитель испытывает огромный восторг и эмоциональное насыщение уже оттого, что он слышит все расщепленные обертоны. Этому способствует специфика акустического пространства степи. Звук может тянуться очень долго и динамически ровно, угасает не сразу, а постепенно. Исполнитель наслаждается своим пением, слушая тембровую краску звуков. Такое звучание песни естественно влияет на поэтическую образность, когда «музыкальные звуки участвуют в процессе эстетического воздействия и в результате этого «варьируется и эстетический образ»¹⁵⁵.

В некоторых протяжных песнях (например, в застольных) содержится много куплетов (от 12 и до 32). В таком случае некоторые напевы могут быть исполнены не до конца, однако хотя бы один должен быть непременно исполнен целиком от начал и до конца со всеми повторениями. Каждая церемония была строго регламентирована, и только определенные песни были предназначены для данного события. Все эти принципы подчеркивают, что в

¹⁵⁵ Ли Л. Течет песня жизни. – Пекин : Издательство центрального университета по делам национальностей, 2009. – С. 178.

определенных ритуалах их исполнения сохранялись древние традиции государственных церемоний.

В степной буколке, сложилась определенная структуры куплета, когда дважды повторяется финальная строка. Этот специфический прием называют техникой «завернутой строки»¹⁵⁶. Композиционные аспекты текстов монгольских протяжных буколических песен полностью тождественны буколическим песням сюннов. Форма «завернутой строки» существует в протяжных и встречается в кратких песнях, как, например, в тексте песни «Гогот птиц в сливовом саду» (梅園裡鳥語花香), где текст каждой строки через строфу регулярно повторяется:

南方飞来的小鸿雁呵, (Гогочут гуси, прилетев с юга,
 不落长江不呀不起飞 (Не оставляют широкой Янцзы, не могут взлететь)
 要说起义是嘎达梅林, (Гогочут о восстании шумят в вишневом саду)
 为了蒙古人民的土地 (Ради монгольского народа и земли)
 北方飞来的大鸿雁呵, (Гогочут гуси прилетев с севера,
 不落长江不呀不起飞 (Не оставляют широкой Янцзы, не могут взлететь)
 造反起义是嘎达梅林, (Гогочут о восстании шумят в вишневом саду)
 为了蒙古人民的土地 (Ради монгольского народа и земли)

Благодаря внутреннему эстетическому восприятию, привычному для монгольского народа, содержание двух вышеизложенных отрезков текста главным образом идентично и демонстрирует тот же принцип «завернутой строки». При сравнении двух монгольских песен «Гогот птиц в сливовом саду» и «Песнь гор Циляншань» (祁連山之歌) обнаруживается структура «завернутой строки», унаследованная, как отмечают ученые, от народностей сюнну¹⁵⁷. В песнях тюркоязычных народов Китая «завернутая строка» в настоящее время утрачена. Факт существования «завернутой» структуры кроется в социальных причинах — монголы жили в малонаселенной степи,

¹⁵⁶ Кравцова М. Е. История культуры. – 3-е изд. – Санкт-Петербург [и др.] : Лань, 2003. – 416 с. ;
 Хамгашалов А. М. Опыт исследования бурят-монгольского стихосложения. – Улан-Удэ : БурГиз, 1940. – 88 с.

¹⁵⁷ Ань Ц. Китайско-монгольская песня. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 1979. – С. 289.

это способствовало тому, что в песне были многократные повторения, чтобы находящийся вдали человек слышал содержание песни.

В «буколических стихах» каждая строфа песен состоит из двух строк, а каждая строка часто из четырех слов. Подобная конструкция стихов в традиционной монгольской музыке имеет длинную историю. Она появилась еще во времена гуннов, а монголы сохранили этот старинный принцип построения, оставив его неизменным до сегодняшних дней. Стихи песен с такой «буколической» конструкцией очень распространены и встречаются не только среди монгольских протяжных, но и в песнях кочевых народов, долгое время проживавших с народом хань.

Отмеченная конструкция стихов существовала в песнях шаманов и в героическом эпосе. Позже, после окончания Опиумной войны, по мере развития протяжных песен и жанра «Хуэр Улигар» (胡爾·烏利加爾) (монологический рассказ), среди народных песен стали встречаться «пятыслоговые», «семислоговые» и даже «девятислоговые» конструкции стихов. По мере того, как шаманские песни и песни чандяо стали отступать, «четырёхсловная» конструкция стихов также постепенно стала занимать ведущие позиции.

Во всех буколических песнях, состоящих из двойных стихотворных строк, имеется одинаковая структура – два предложения. Однако по мере развития песен чандяо мелодическое развитие становилось более протяженным, звуки растягивались чаще, что привело к несовпадению фраз текста и мелодии. Позже мелодия на двустрочные пасторальные стихи формировалась из четырех музыкальных фраз, т.е. на одну строчку стиха приходится две или даже три музыкальные фразы. Таким образом, «особенность “мало слов, много музыки” становится более очевидной»¹⁵⁸. Однако среди более поздних текстов чандяо встречаются строфы, состоящие из четырех предложений, но их количество невелико. Чаще мелодия должна повториться дважды, только так можно допеть четыре предложения, по-

¹⁵⁸ Ань Ц. Китайско-монгольская песня. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 1979. – С. 145.

прежнему соблюдая принцип двухстрочной строфы пасторали. Логическая связь продолжительности звучания окончаний между фразами, является важным приемом развития мелодии. Короткие песни чандяо, в большинстве случаев, имеют единую конструкцию (строка текста – одна музыкальная фраза). Но в некоторых более протяженных песнях чандяо встречается и более сложное строение и несовпадение окончаний фраз, с помощью этого приема достигается яркая контрастность, изменение колорита.

В некоторых регионах в основе замкнутой поэтической строфы (*aaaa* или *aabb*) – двустишия и четверостишия. Большую роль играют акценты, которые организуют метроритм напева, песенная строфа объединена в то же время четырехстишием текста с повтором двух последних строк. Поэтическое наполнение «длинных песен» – философского плана. Естественно, что у них имеются региональные отличия, например, могут отсутствовать резкие переходы на широкие интервалы, преобладать волнообразная мелодическая линия. В кульминации чаще преобладают широкие интервальные шаги с заполнением глиссандо. Характер таких песен приподнятый, восторженный и праздничный. Иногда мелодия несколько речитативна, несмотря на распевность и волнообразное движение.

Таким образом, в длинных песнях – строфа протяженная, в кратких – лаконичная. В протяженных напевах, насыщенных содержанием, текст может быть развернутый, метр во многих случаях переменный, ритмические формулы чрезвычайно многообразные, часто с триолями, подвижный темп исполнения. В ритмическом развитии в окончаниях фраз наблюдается постепенное укрупнение длительностей, замедленный темп исполнения. В середине песни слов может быть значительно меньше, и она заполнена орнаментикой или распевом. Имеется ряд песен «промежуточных», близких по манере исполнения к протяжным, они исполняются свободно с обильной орнаментикой.

В монгольской жизни всегда существовала определенная шкала родственных связей и общения и у каждого члена семьи имелась

определенное место в общих мероприятиях. Все это отразилось в поэзии и напевах монгольских песен. Поэтическая символика содержит символику цвета, определенных атрибутов и культовых элементов, которые вошли в песню, не меняя свое символическое значение. Например, любимая девушка часто сравнивается с цветком лотоса, что означает чистоту. У монголов конкретные народные представления сопряжены со временем года, но в песнях нет связи с какими-либо хозяйственными делами. Интерес представляет то, что символический смысл отражает лишь душевное состояние человека. Тексты песен содержат много разных эпитетов, и именно они раскрывают внутреннее переживание. Например, широкая степь – олицетворение юности и молодости, счастья и благополучия; засохшие листья – выражение печали, тоски и страдания; белый иней напоминает, что пришла пора зрелости и т.д. И. В. Кульганек отмечает: «С помощью эпитета эмоционально-эстетическое значение образа индивидуализируется, художественный образ приобретает дополнительные характерные черты»¹⁵⁹. Поэтическая обобщенность, отсутствие повествовательности и сюжета, переосмысление, превращение образа в определенный символ – характерная черта монгольской песни. Типичным является, например, символическое название имен людей, животных, сторон света и окружающей природы и т.д. Эмоциональное воздействие песни в том, что она вся наполнена ощущением стабильности и мудростью, воспевает любовь, очень сдержанна и нетороплива. Вся гамма чувств передана нежно и спокойно, на первом месте – приоритет эмоций. Внедрение в поэтический текст сверхъестественных персонажей, характерная особенность напевов, это не потусторонний мир, а вера человека в его существование, в то, что происходит подсознательно. В песне присутствуют многократные повторы, что связано с отдаленностью и изолированностью семей и близких родственников. Повторы способствуют более активному восприятию песни, запоминанию, доходчивости.

¹⁵⁹ Кульганек И. В. История изучения монгольского песенного фольклора // *Mongolica*. – Москва, 1986. – С. 63.

Монгольские песни создавались на основе типизации и обобщенности в отражении окружающей действительности, отвергая конкретику и детализацию. Главный смысл напева, всей системы поэтических и музыкальных средств – выразить картины жизни через переживания. В передаче огромного спектра человеческих чувств, форма выражения, тем не менее, была очень сдержанна. «Хвала природе и ее красоте – вот что такое монгольская протяжная песня»¹⁶⁰.

Песни исполняются монголами по любому поводу, в любое время. Одна и та же трансформированная мелодия – с замедлением или ускорением, сжатием или расширением, с включением тембровых и мелодических оборотов, увеличением ладовых тонов, нередко может использоваться и для протяжной, и для скорой песни¹⁶¹. Стихосложение часто схоже со стихосложением протяжных песен других народностей – бурят, дауров, тюрков и других, когда четные и нечетные строки строфы аналогичны в плане синтаксиса и отличаются некоторыми слогами.

Непосредственная передача лирических чувств, свойственная монголам-кочевникам, степенная неторопливость, созерцательность и медитативность, выражают особенности характера. Отсюда происходит сопряжение поэтического текста и напева. Благоприятный фактор формирования протяжного пения – типичные для монгольского языка открытый слог, звуковые повторы (рифмы, аллитерации), которые в значительной степени усиливают вокальность, «напевность» поэтической народной речи. Речевые акценты играют формулирующую роль в отношении музыкального ритма. Протяжное пение выросло на характерном для монгольского языка преобладании гласных звуков. Поэтическая строфа выполняет функцию стержня, она обозначает цезуры напевов.

¹⁶⁰ Особенности синьцзянской народной музыки // Искусство Синьцзяня. – Вып. 1. – Урумчи : Издательство Министерства культуры, 1998. – С. 26–33.

¹⁶¹ Мазепус В. В., Новикова О. В. Музыкально-ритмическое воплощение бурятского песенного стиха // Музыкальная культура как национальное и мировое явление. – Новосибирск : Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2002. – С. 88–103.

3.2. Приемы мелодического развития

Многие исследователи отмечали генетическое родство музыкальной культуры монголоидной расы – бурят, калмыков, башкир, каракалпаков, суннов, алтайцев и многих других, чьи корни восходят к временам кочевого древнетюркского пространства с постоянным перемещением народов¹⁶². Музыкальный язык протяжных песен впитал выразительность монгольской речи, интонационно-ритмические и ладовые формулы напевов представляют собой трансформированные речевые интонации. Связи мифологического сознания и песенного творчества рассматривались китайскими и российскими исследователями, которые отмечали, что формирование монгольских песен как раз восходит ко времени формирования мифов¹⁶³. Русский ученый Руднев, выполняя классификацию, которая взаимосвязана с этнографическими, географическими признаками, региональностью, отметил песни лирические, эпические, бытовые, религиозные, исторические. Лирические протяжные песни можно разделить на песни-монологи, приближающиеся к рассказам, и песни-диалоги. К ним следует причислить по своему смыслу и песни-воспоминания¹⁶⁴. Песни-монологи образуют группу любовных, бытовых, философских, дидактических и церемониальных песен¹⁶⁵.

Протяжная песня заключает в себе мировоззрение монгола, его историю, духовные ценности. Специфика ее в особом, завораживающем

¹⁶² Биткеев П. Ц. Языки и письменные системы монгольских народов. – Москва ; Элиста, 1995. – 193 с. ; Владимирцов Б. Я. Общественный строй монголов: монгольский кочевой феодализм. – Ленинград : Академия наук, 1934. – 223 с. ; Владимирцов Б. Я. Работы по истории и этнографии монгольских народов. – Москва : Восточная литература РАН, 2002. – 557 с. ; Жуковская Н. Л. Кочевники Монголии: Культура. Традиции. Символика. – Москва : Восточная литература, 2002. – 246 с. ; Неклюдов С. Ю. Героический эпос монгольских народов. – Москва : Наука, 1984. – 309 с.

¹⁶³ Ду Я. Ц. Музыкальные черты песен народа Юкку // Китайская музыка. – Вып. 2. – Пекин : Музыка, 1985. – С. 27–33 ; Бей Ц. Ч. Ранние исследования искусства шаманизма «бо» Кершинь / Бей Цу Чин, Шин Юань [и др.]. – Хух-Хото : Народная типография Внутренней Монголии, 1986. – 297 с. ; Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. In *memoriam*. – Санкт-Петербург : Петербургское Востоковедение, 2003. – 457 с. ; Борджанова Т. Г. Магическая поэзия калмыков: исследования и материалы. – Элиста : Калмыцкое книжное издательство, 1999. – 183 с.

¹⁶⁴ Балданмаксарова Е. Е. Развитие средневековой монгольской поэзии (XIII–XIV вв.) // Восток. Афро-азиатские общества: история и современность. – 2005. – № 2. – С. 107–116.

¹⁶⁵ Хорло П. Народная песенная поэзия монголов. – Новосибирск : Наука, 1989. – С. 55.

слух тембре и звучании, сакральном сбережении национальных традиций, неисчерпаемом духе степной культуры. В интонационной структуре напевов сопряжены мелодические и ритмические элементы музыкальной культуры многих народностей: черты древнеалтайской музыки, например, проявляются в лаконичных квартовых попевках; бытом кочевников порождены характерные начальные возгласы, представляющие собой ходы на широкий интервал, вплоть до септимы и октавы от короткого звука к долготу. Мелодический ход подобного рода можно обнаружить в калмыцких, ойратских, бурятских народных песнях.

В отношении мелодического развития песни делятся, как уже отмечалось, на короткие и длинные. Особая роль отведена длинной протяжной песне, занимающей первостепенное место в монгольской музыкальной культуре и отличающейся широтой и масштабностью, разнообразием и свободой развертывания. Во многих случаях в ней между куплетами содержится припев (прилив), в котором иногда может совсем отсутствовать стихотворный текст¹⁶⁶. Однако отмеченный прилив основан на определенных правилах – пении гласных звуков в строгом порядке – «аа, ээ, ий, оо, ее уу, уу»¹⁶⁷. Разными народностями, например, западными и восточными аймаками, напев и текст могут каждый раз варьироваться и исполняться в собственной индивидуальной манере. В XX столетии на это также влияют и исполнительская школа, и стиль исполнения, и своеобразие региональных обычаев, традиций, жизни. Мелодическую линию песни не всегда можно зафиксировать и во многих случаях нотация не отражает тонкие голосовые колебания, вибрацию, звуковысотную нестабильность, свободную ритмику и глиссандирование. Тем не менее, следует отметить, что формируются мелодические фразы в зависимости от дыхания (его протяженности), логики интонационного и ладового развертывания. В некоторых случаях пауза в конце строки играет роль формообразующей

¹⁶⁶ Приливом (турлэг) поддержка исполнителя частниками хора торжественным напевом. В то время, когда певец отдыхает.

¹⁶⁷ Дай Д. Древнемонгольские народные песни. – Урумчи : Культура и искусство, 2013. – С. 137.

цезуры. В кадансах в большинстве случаев преобладают интонации нисходящие, тормозящие и успокаивающие движение звукового потока. Насыщенный тембровый колорит также связан с дыханием, что позволяет исполнять особые специфические приемы звукоизвлечения – тремолирование и форшлагги, часто с интонационными вскриками и возгласами. Все это обрисовывает своеобразие мелодической линии протяжных песен. Процесс формообразования зависит от импровизационной мелодии, характерного глissандирования, микрораспевов, звуковысотной неопределенности тонов.

Растягивание звука в напевах – важный прием в мелодическом развитии. Встречаются разные типы растягивания, например, в конце фразы, когда последний звук значительно продлевается. Данный прием может иметь место в каденции в виде секундовых и терцовых опеваний вокруг длинного звука внутри или в конце фразы. Может присутствовать неоднократное растягивание нескольких звуков внутри напева, как например, в песне «Синий скакун» (藍馬) аймака Шилин-Гол, когда выдержанные тоны многократно встречаясь, формируют цезуры и придают напеву особую теплоту и лиричность (Пример 12).

Пример 12. Синий скакун

云青马 云青马 啊 嗬 嗬伊,
四蹄 凌空
快 如 风 啊 嗬伊!

С точки зрения мелодического развития следует выделить два типа развертывания – волнообразное и скачкообразное. В песнях с волнообразной мелодической линией первая фраза чаще начинается с субдоминанты тона

«юй»), затем идет почти поступенное движение вниз. Благодаря такому приему напевы отличаются спокойным характером, извилистым мелодическим рисунком. Однако при изменении направления движения, мелодия может развиваться скачкообразно, с ходами на широкие интервалы. Примером служит песня «Желтый жеребенок» (黃色小馬駒), отмеченная выше.

Скачкообразная мелодическая линия присутствует в Хулун-Буирских напевах, в качестве примера можно обратиться к песне «Бескрайняя степь» (一望無際的草原) (Пример 13).

Пример 13. Бескрайняя степь

虽 然 有 辽 阔 的 草
原, 啊 啞 啞! 不 知 道
何 处 有 泥 滩 啞 啞!

Монгольские исследователи сравнивают очертания такой мелодии с пиками гор и называют это «пикообразным мелодическим движением»¹⁶⁸. При мелодическом спуске вниз во второй фразе, интонационное развитие основано на нисходящем движении по терциям и секундам, что значительно контрастирует «пикообразному» подъему в начальной фразе напева.

Огромную роль играет индивидуальное исполнительство, влияющее и на мелодическое развертывание напева, и на подвижность границ мелодии и произносимых слов. Структурные колебания зависят от усечения и расширения интонационных ячеек. Интонационный возглас часто связан с акцентом и кратким предыктом, которые возникают в связи с замедлением ритмического движения, сменой длительностей, распевом. В мелодическом

¹⁶⁸ Намдаг Д. Музыка древней Монголии. – Улан-Батор : Народ Монголии, 1968. – С. 89.

развертывании присутствуют интонации-попевки – восходящие или нисходящие квартово-квинтовые ходы, трихорды в кварте, квинте и сексте, внезапные резкие интонационные подъемы и спуски в диапазоне сексты и ноты.

Особенности песен – переходы к гортанным звукам, повторы, распетые метафорами и орнаментика, что зависит от региона, где они бытуют, но как уже отмечалось, иногда в напевах возникает ощущение подавленности и тоски. Исключительная роль принадлежит песням пасторальным, которые монголы называют буколическими – торжественным и величественным, с широко развитым интонационным диапазоном и свободой мелодического развития, метрической переменностью и особым ладообразованием. Как правило, в текстах таких песнях описываются подробности кочевой жизни скотоводов. Исследователи отмечают, что «монгольские протяжные песни – это высшая форма развития пасторали в мире»¹⁶⁹.

Застольные песни исполнялись соло и ансамблем в унисон, даже могли поддерживаться танцами и инструментальным сопровождением с припевом «Туэрликэ». Отличаются они извилистыми интонационными ходами на широкие (чаще кварто-квинтовые) интервалы, подвижной мелодической линией – волнообразной восходяще-нисходящей, ритмической уравновешенностью и пребыванием в среднем регистре.

По древнемонгольскому обычаю запевалы пели в унисон и сопровождали групповой танец, поэтому все это действо называлось «тело танца»¹⁷⁰. В поэтических текстах песен содержались острые цитаты из монгольской жизни и истории, моральные наставления, иногда философские размышления. Слова были четко отшлифованы и четко регламентированы, никогда не импровизировались. Монголы по традиции приветствуют

¹⁶⁹ Чжанг Б. Исследование монгольской народной песни. – Пекин : Этническое издательство, 2013. – С. 78.

¹⁷⁰ Чжан Д. Народные песни. – Чаньчунь : Издательство Чаньчуньского педагогического института, 1996. – С. 80.

совместное исполнение застольных песен, что их эмоционально сближает, укрепляет дружбу, позволяет достичь социальной стабильности.

В застольной песне «Высокая гора Чжухуэй» (珠會高山) можно отметить метрическую переменность и большое разнообразие ритмических формул. Однако в первых двух фразах, совершенно идентичных, за счет более стабильного движения и крупных длительностей создается ощущение покоя (Пример 14). К концу напева происходит постепенное уменьшение длительностей: от половинных – к триолям, синкопам, шестнадцатым и тридцать вторым, что способствует ускорению движения. В ладообразовании можно отметить наличие двух опорных тонов – С и G. Структура напева А (3т) А (3т) В (4т) С (4т), где в конце каждой строки происходит остановка на выдержанном звуке (три раза С и один – G). По форме данная песня носит промежуточный характер и приближается к коротким. В ней преобладает симметрия, четкость, повторность, что придает ей оттенок танцевальности.

Пример 14. Высокая гора Чжухуэй

朱 輝 山 高 山 路 长, 云 雾
 缭 绕 白 茫 茫。 永 远 永 远 的
 居 住 呵 哟! 多 么 美
 好 的 地 方 哟!

В застольной песне «Золотой родник» (金泉) говорится о благополучии, достатке и счастье семьи. Напев имеет волнообразное мелодическое развитие, переменный метр и композиционную схему А (2т) А'(2т) В (3т) С (5т). В ритмическом и интонационном развитии можно наблюдать прихотливость и извилистость, что создает ощущение мерцания.

В разделе С суммируются все ранее встречавшиеся в напеве ритмические формулы. Уже в первых двух тактах мелодический диапазон достигает септимы, в разделах А' и В он расширяется до ноны, диапазон же всего напева (12 тактов) две октавы. В мелодическом развертывании преобладают ходы на кварту и сексту как в восходящем, так и в нисходящем движении. Резкие мелодические взлеты и падения и синкопирование придают напеву несколько шуточный характер. Свадебные застольные песни имеют шуточный озорной характер и несложную форму с повторением фраз, они несколько свободнее в интонационно-ритмическом плане. В их ритмических формулах в большинстве случаев преобладают ровные восьмые длительности, а мелодическое движение имеет более четкую направленность, но также в основе – с квартовыми интонациями (Пример 15).

Пример 15. Золотой родник

宽 阔 涓 秀 草 原 故 乡，
金 泉 流 水 清 澈 甘 甜，

富 饶 美 丽 的 夏 季
牛 羊 肥 壮 撒 满 了

牧 场， 夏 季 牧 场 啊 哞 咩。

Песня «Западный источник» (西方来源) игриво-шуточного, даже несколько танцевального характера, чему способствует монотонно повторяющийся ритм восьмыми, четырехкратное возвращение виртуозной ритмической интонации в конце фразы. Подобные ритмические обороты можно встретить во многих свадебных песнях. Структура напева формируется симметричными четырехтактовыми фразами и повторами.

Песня «Синий скакун» (藍馬) имеет широкий диапазон (дуодецима), достигаемый практически в самом начале, и восходящее направление мелодического развития. Многократные остановки и ходы на широкие интервалы «создают атмосферу степного простора и внутреннего счастья», а секундовые колебания соседних звуков как бы убаюкивают и придают напеву черты колыбельной¹⁷¹. Как во многих напевах, в самом ее начале короткие длительности. Песня состоит из нескольких двутактовых симметричных фраз с остановками на выдержанном звуке в конце каждой фразы, в результате чего образуется неожиданная квадратность (Пример 12). Протяжная песня «Баянчанская степь» (巴彥浜草原) хоть и четко оформлена в метроритмическом плане, достаточно свободна и импровизационна (Пример 16). Ее ладообразование приближается к натуральному ля минору, ввиду движению по тоническим звукам и выделению тонов *ми* и *ля*. Однако дважды происходит смена ладовых устоев, и в связи с этим окончание песни (звук *ре*) звучит неустойчиво. Использован почти весь спектр ритмических единиц, в разворачивании мелодии преобладает нисходящее движение со скачками на широкие интервалы. Структурная схема песни: А (3т) В (2т) С (3т) D (3т).

Пример 16. Баянчанская степь

巴 顏 查 干
河 流 泉 水

草 原 啊, 你 是 多 么
清 清 流 淌, 四 季 牧 場

¹⁷¹ Хань Ж. Л. История династии Юань. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 1986. – С. 39.

Формирование напева происходит исходя из развертывания поэтического текста, поэтому в отличие от предыдущего напева, структура данного несимметричная.

В протяжной песне «Бурый сокол» (棕色獵鷹) широкий мелодический диапазон (терцдецима), интонационные «пробеги» по регистрам, она достаточно сложна для исполнения, поэтому может быть спета не каждым. В ней переменный размер, часто меняющиеся разнообразные ритмические формулы, многочисленные форшлагги, интонационными повторами и распевами, сообщающими ей речитативный характер (Пример 17).

Пример 17. Бурый сокол

褐 色 的 雄 鷹 呵, 高 空 飞 翔,
青 春 年 华 呵, 意 气 风 发,
幼 小 的 雄 狮 呵, 奔 跑 撒 欢,
少 年 时 代 呵, 多 么 美 好,

啊 哈 啱 啱啱啱! 全 靠 两 只 强 健 的 翅 膀。
啊 哈 啱 啱啱啱! 莫 要 虚 度 宝 贵 的 青 春。
啊 哈 啱 啱啱啱! 全 靠 栖 息 在 宝 贵 的 青 山。
啊 哈 啱 啱啱啱! 莫 要 虚 度 自 己 的 青 春。

啊 啱啱! 强 健 的 翅 膀 啊 啱啱!

Национальный колорит в протяжных песнях выражен определенными музыкально-выразительными средствами. Многолетний опыт исполнения подобных напевов показал, что «петь их без освоения определенных внутренних законов чрезвычайно сложно»¹⁷². Пикообразная или волнообразная мелодия, особая фразировка, связанная с поэтическим текстом, широкий диапазон создают ощущение пространства. Мелодическое

¹⁷² Динь Ш. Китайская народная песня. – Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 1957. – С. 168.

развитие основано на повторах, секвенциях, украшениях, без коренного изменения мелодического остова.

Таким образом, характерные черты мелодики протяжных песен тесно связаны с регионом их распространения. В округе Хулун-Буир, в восточной части Внутренней Монголии в большинстве песен используется сквозное мелодическое развитие. В степях средней части Внутренней Монголии, в районе аймака Шилин – Гол, больше изящных песен чандяо, в которых мелодия постепенно захватывает диапазон. В других регионах, например, Хорчин, Алашань, Синьцзян, можно лишь иногда встретить такие напевы. Хулун-Буирская народная песня, «Бескрайняя степь» (一望無際的草原) может быть одним из таких примеров.

Кульминационные фазы в протяжных песнях основаны на определенных элементах, и рассмотрев большое количество примеров можно выделить несколько приемов:

1. Если конец каждой фразы или предложения всегда длинный звук, что образует кульминационные фазы. Как отмечают китайские исследователи, «выдержанный звук в конце каждой фразы – это классический пример естественной кульминации»¹⁷³. В качестве примера обратимся к песне «Белая лошадь» (白馬) (Пример 18).

Пример 18. Белая лошадь



2. В песнях чандяо со сложной композицией всегда на месте перехода к кульминации идет движение вверх на широкие интервалы – октаву, септиму, сексту, затем – некоторая задержка на длинном тоне, и далее –

¹⁷³ Та Х. Исследование монгольского фольклора. – Хух-Хото : Народное издательство Внутренней Монголии, 2008. – С. 298.

интонационный ход в еще более высокий регистр, образующий мелодическую кульминацию. Октавные интонационные «прыжки» в большинстве случаев эмоционально насыщают звучание напева. Ярким примером такого типа кульминации может служить песня аймака Алашань «Прелестные вершины гор» (可愛的山峰) и песня аймака Шилин-Гол «Ар Кубуци» (阿爾庫布西) (Пример 19).

Пример 19. Прелестные вершины гор



3. Кульминация может быть образована восходящими «прыжками» септим или нон, как правило, она находится во второй части напева. В качестве примера можно привести песню хорчинскую песню «Аладан Богада» (阿拉丹·博加達), хулунбуирскую народную песню «Смирный конь» (謙卑的馬) (Пример 20).

Пример 20. Смирный конь

4. Кульминация, образованная ходом на сексту и остановкой на выдержанном звуке иногда сопряжена с применением фальцетной манеры исполнения и придает мелодии песни «умиротворение, спокойствие и

выразительность»¹⁷⁴. Пример такой кульминации Песня аймака Шилин-Гол «Степной скакун» (草原馬) (Пример 20а):

Пример 20а. Степной скакун



5. В некоторых более старых по времени песнях чандяо, которые отличаются простым строением, кульминация достигается за счет того, что две фразы в секвенционном восхождении способствуют быстрому переходу из низкого регистра в верхний. Данный прием используется в напевах, в которых передается взволнованный пересказ событий, бурные и пылкие эмоции. Он чаще встречается в скорбных повествовательных песнях и думах. Примером может служить хорчинская народная песня «Баяньтунла, мой родной дом» (巴彥通拉, 我的家) (Пример 21).

Пример 21. Баяньтунла, мой родной дом



6. Протяжные песни чандяо со сложным строением средней части могут иметь, так называемый, распев без слов, создавая кульминацию в высоком регистре.

7. В некоторых протяжных песнях высшая точка находится в самом начале и выражена интонационным ходом вверх на октаву. Данный прием, как правило, применяется для выражения сильных страданий и крайней экзальтации – песни «Баялин» (巴亞林), «Мусэле» (穆塞萊) (Примеры 9, 22):

Пример 22. Баялин

¹⁷⁴ Ля Ш. Н. Многонациональная музыкальная культура Китая – сравнения и исследования / Китайская музыка. – Вып. 4. – Пекин : Китайская музыка, 1990. – С. 24–32.



Безусловно, в протяжной песне, помимо отмеченных приемов, существует огромное разнообразие и других кульминационных нюансов. Например, в некоторых напевах длинный тон внезапно может прерваться и «упасть» вниз, перейдя в долгий звук среднего или нижнего регистра, будто «поток воды срываясь на сотни метров вниз»¹⁷⁵. Но в основном, кульминация в напевах выражена длинным звуком, высоким регистром, «прыжками» на октаву, септиму и сексту, достигая секвенционным развитием из низкого регистра в верхний.

Древнемонгольские песни характеризуются применением ладов «гун» (до) и «джи» (соль). Постепенно монгольские племена изменяли ладовую структуру музыки, сейчас в ее основе различные варианты китайской пентатоники. Мелодическая орнаментика характеризуется тонкой выразительностью, расцвечивает мелодию, активно участвует в ладообразовании.

В основе музыкального мышления народных певцов лежит фактор тембровый, значение имеет также регистр, процесс ладового раскрытия, с этим связано формирование структуры напева. Огромный звуковой амбитус напевов, чаще в пределах двух октав, орнаментика с преобладанием речитативности, поэтому возможен внезапный переход высокого регистра в низкий. Распевы и орнаментiku можно отметить и в протяжных песнях других монгольских народностей. В постепенном неторопливом развертывании мелодической линии напева передаются ощущения, возникающие от соприкосновения с природой.

Особый элемент монгольских песен – восклицания, связанные с отдельными звуками или слогами, встречаются в самом начале, в завершении

¹⁷⁵ Лю Т. Уникальная художественная природа монгольских народных песен. – Пекин : Центральный университет национальностей, 2011. – С. 65.

или реже между строфами песни. Резкие переходы из одного регистра в другой воплощают «крик души». Широкие интонационные ходы увеличивают звуковое пространство, а ниспадающие внезапные интонационные повороты приносят некую неожиданность. Они способствуют расчлененности строф и протяженности ритмического оборота. Иногда между согласными вставляются гласные звуки, которые расширяют длительность звуков – слогов и всего слова. Эти приемы тесно соединяют тексты вербальный и музыкальный, получается «распевная речь», когда образуются длинные и короткие слоги, благодаря мелодическому произношению слов. С. А. Кондратьев отмечает, что «в большинстве песен слова и музыка живут в согласии, членение поэтической строфы отвечает членению музыкального построения»¹⁷⁶. В основе протяжных напевов лежат богатые обертоны и тембр, связанные со степным пространством, а темп и ритм исполнителями всегда могли меняться свободно и произвольно. Сравнивая музыкальный и поэтический тексты можно отметить их частые совпадения. Таким образом, мелодика чандяо отличается свободой и импровизационностью, песенная мелострофа графически напоминает, как отмечалось, рисунок гор («пикообразный»), то есть содержит поступенное движение или восходящие кварто-квинтовые ходы, резкие нисходящие скачки на октаву, нону, дециму.

3.3. Ритмическая организация

Если говорить об основных отличиях между различными жанрами народных монгольских песен, то следует особенно сконцентрировать внимание на ритмической форме длинных песен – чандяо. Они основаны на сочетании трех видов ритма – декламационного, длинного (долгого) и ритма

¹⁷⁶ Кондратьев С. А. Музыка монгольского эпоса и песен. – Москва : Советский композитор, 1970. – 248 с.

«ногула». «В самом названии – чандяо заложен смысл музыкальной формы, главный выразительный прием таких песен – растягивание звука»¹⁷⁷. Подобный прием можно встретить также в шаманских песнях и в традиционной музыке других национальностей. Помимо приема растягивания звука, в песнях чандяо есть ритм «ногулы» и декламационный ритм. Ритмическая организация таких песен импровизационно-свободная, часто несимметричная и позволяет вновь обозначить тот момент, что песенные формы формировались на основе монгольского стихосложения. В основе ритмических формул – триоли, синкопы, пунктирный ритм, переменный размер с преобладанием двухдольности.

Поэтическая структура протяжных песен связана со стихотворными размерами, часто отражает бег, топот коня и ритмичный стук копыт. Поэтические стихи могут быть четкой структуры, представленной в форме четырехчастной строфы, и в каждой песенной строке одинаковое количество слогов. Важную роль в ритмообразовании играют параллелизмы и аллитерация.

Длинный (протяженный) ритм – основа напевов. Так, например, песня аймака Шилин-Гол «Бурый конь» в свое время была переложена монгольским композитором Юнжубу для женского альта исполнительницы Дэдэма. Три части песни ритмически контрастны, первая медленная, в средней части движение ускоряется, в результате чего в песне сформировалась «структура медленно – быстро – медленно, и это пользовалось большим успехом у аудитории»¹⁷⁸.

Если рассматривать протяжные песни различных регионов Монголии, большая их часть относится к песням с «квазидлинным тоном»¹⁷⁹. Здесь имеются ввиду напевы, в которых много растянутых протяженных звуков, которые исполнителями выдерживаются в индивидуальной манере. Данная

¹⁷⁷ Лу Х. Исследование ладов в монгольской народной песне. – Пекин : Издательство Центральной музыкальной консерватории, 2012. – С. 154.

¹⁷⁸ Лу Х. Исследование протяжной монгольской народной песни. – Пекин : Центральный университет национальностей, 2011. – С. 176.

¹⁷⁹ Там же. – С. 202.

специфика особенно типична именно для восточной части Внутренней Монголии.

Основными особенностями декламационного ритма является тесная связь с интонацией речи, относительно короткая длительность, спокойный темп исполнения, равномерный ровный метр, ясная передача слов песни. В качестве примера можно привести народную песню аймака Шилин-Гол «Сосна в степи» (草原上的松樹) (Пример 23).

Песня «Сосна в степи»:

В степи а-хэ-и!

Верхом на коне ф-хэ-и!

На сосне а-хэ-и!

Еду, не останавливаясь а-хэ-и!

Кукушка поет

Скорее вернуться домой, увидеть родную мать

А-а-хэ-и!

А-а-хэ-и!

Пример 23. Сосна в степи

В отношении ритмической организации чандяо можно отметить импровизационность и более сложную организацию по сравнению с песнями дуаньдяо. Однако все зависит от того, как будет развиваться напев, потому что «некоторые исполнители могут его развить как в песню чандяо, так и в песню дуаньдяо»¹⁸⁰. Речитация, как правило, это самое начало песни, как например, в песне «Сосна в степи» (草原上的松樹). Однако глубокие чувства и размышления, которые передаются в напевах, безгранично богаты,

¹⁸⁰ Лин Д. Монгольская народная музыка. – Баотоу : Народное издательство Внутренней Монголии, 2009. – С. 199.

разнообразны в содержательном плане, поэтому существуют и другие способы выражения. Это, например, начало некоторых чандяо с «длинного тона» или вступления, в котором высказываются очень бурные чувства и эмоции, и лишь затем происходит переход к спокойной декламации, и начинается изложение основного содержания песни. Примером может быть песня «Необъятная степь» (遼闊的草原). Она начинается со слова «хотя» (гэхдээ), ритм здесь протяженный, спокойный, используется растягивание звука. Слова «есть необъятная степь» имеют уже ритм упорядоченный, исполняются чеканно. Это классический пример декламационного ритма.

С другой стороны, еще существуют объемные протяженные песни чандяо, где такой ритм находится в средней части песни. Так, например, песня аймака Шилин-Гол «Легкая поступь гнедого коня» (海灣馬的輕快腳步) начинается выразительно-протяжно, медленно и тягуче. Однако в середине происходит постепенное ускорение темпа и появляется декламационный ритм, когда почти на каждый звук приходится один слог. Пульсирующая повествовательная интонация, преобладание одной ритмической единицы (восьмая), повторы звуков и четкость, будто топот копыт лошади, образуют резкий контраст с более певучим началом песни. Чтобы исполнить напев, необходимо усвоить некоторые особенности – «среднюю часть следует исполнять более строго и расчленено, а не медленно и протяжно»¹⁸¹. Декламационный ритм в подобных песнях может находиться и в начале, и в середине. В настоящее время декламационный ритм исполнители песен могут изменять по своему усмотрению. Небольшой диапазон, преобладание среднего регистра, ровный ритмический рисунок и спокойный темп требуют от певца «выговаривания» слов. Первое предложение в песне чандяо должно исполняться сжато, слова должны быть услышаны и выговариваться четко и спокойно. Однако «некоторые исполнители однобоко понимают значение “вытянутый звук” и поют

¹⁸¹ Лу Х. Обсуждение монгольских народных песен. – Пекин : Издательство Центральной музыкальной консерватории, 2012. – С. 289.

протяжнее, чем нужно»¹⁸². В результате в голосе нет гибкости, композиция растягивается, что полностью нарушает структуру песни.

Спокойное движение, широта интонации и их органическое сочетание передают ощущение бескрайних степей. Лирическое начало в чандяо достигается не только за счет продленности звука, все три вида ритмической организации служат для выражения чувств.

«Продленный ритм» свойственен подчас и некоторым лирическим песням дуаньдяо, и шаманской музыке. Он всегда следует после ритма декламационного, представляя собой «долгий звук» т.е. длинную длительность. Иногда это может быть и «растягивание звука» без слов, выполняющее декоративную функцию. Длинный ритм, как и «растягивание звука» являются важными выразительными приемами и выполняют особую функцию. Чем более объемна песня чандяо, тем более часто появляется длинный ритм. Основная последовательность ритма в песнях чандяо: сжато – широко – сжато – широко. Декламационный и лирический длинный ритм периодически сменяют друг друга.

В протяжных песнях присутствует особая манера исполнения, когда исполнитель с помощью специальных приемов выпекает серию раздробленных колоратур, служащих украшением. У монголов данный прием называется «ногула». «В монгольском языке «ногула» означает извилистость, а позже возникает другое значение – модуляция»¹⁸³. Гибкая ажурная «ногула», это изящное украшение, значение которой – передать красоту и бескрайность окружающей природы. Образуют «ногулу» специфические интонационные ходы, ритмические обороты и манера исполнения. Некоторые виды «ногулы» даже могут быть зафиксированы в нотном тексте. Другие зависят только от свободной манеры исполнения определенного ритмического рисунка и не могут быть отмечены в нотном тексте, поэтому имеют скрытый характер и во многих случаях

¹⁸² Лу Х. Исследование ладов в монгольской народной песне. – Пекин : Издательство Центральной музыкальной консерватории, 2012. – С. 111.

¹⁸³ Там же. – С. 167.

исполнителями игнорируются. Иногда в тексте рекомендуется обозначать «ногулы» с помощью определенных знаков, однако в таком случае творческое пространство исполнителя сокращается.

Особый элемент монгольских песен – возгласы отдельных звуков или слогов, встречающихся в самом начале, в завершении или между строфами песни. Они способствуют расчлененности строф и протяженности ритмического оборота. Иногда между согласными вставляются гласные звуки, которые расширяют длительность слогов и всего слова. Эти приемы тесно соединяют тексты вербальный и музыкальный, получается «чтение нараспев», когда образуются длинные и короткие слоги, благодаря мелодическому произношению слов. Широкие интонационные ходы увеличивают звуковое пространство, а ниспадающие резкие ходы приносят некую неожиданность. В основе протяжных песнях лежат богатые обертоны и тембр, связанные со степным пространством, а темп и ритм исполнителями всегда могли меняться

Таким образом, метроритмическая организация протяжных песен отмечена преобладанием сложных ритмических формул и весьма разнообразна. Ощущение протяженности создает смена длительностей – коротких на длинные. Долго выдержанные звуки используются широко, и во многих случаях это зависит от конкретного исполнителя, отмечается импровизационность и напев может исполняться совершенно свободно в ритмическом плане, с многочисленными вариантами. С. А. Кондратьев отмечает, что «в большинстве песен слова и музыка живут в согласии, членение поэтической строфы отвечает членению музыкального построения»¹⁸⁴. Многое зависит от богатых обертонов, образующихся в степном пространстве, а также тембра, темпа и ритма, которые могут свободно и произвольно меняться исполнителями.

¹⁸⁴ Кондратьев С. А. Музыка монгольского эпоса и песен. – Москва : Советский композитор, 1970. – 248 с.

Постепенно в процессе развития протяжной песни происходил отбор типичных ритмоинтонационных формул; они комбинируются каждый раз по-особому, в зависимости от изменения ритмического рисунка, внутрислоговых распевов, мелодической направленности.

3.4. Выразительные особенности песен-од

Одним из распространенных протяжных песенных жанров являются оды, исполняющиеся на торжественных мероприятиях и воспевающие, как уже отмечалось выше, монгольских героев. Их характерные признаки – приподнятый характер, отсутствие орнаментики, циклическое строение, протяженные звуки, запевы и припевы. «Использование звуков чжи (4 ступень китайского пятиструнного лада) и гун (1 ступень китайского пятиструнного лада) придает напеву торжественное и величественное звучание»¹⁸⁵. Исполнение од могло быть сольное и хоровое с оркестровым сопровождением. В Шилин-Голе оды «всегда исполняются хором, сопровождаясь пением хоомей (Хаолинъ Чаоар), образуя уникальные контрапунктические соединения мелодий»¹⁸⁶. Во многих регионах Внутренней Монголии чаще можно встретить исполнение одноголосное. В древний исторический период оды исполнялись только профессиональными певцами, прошедшими обучение в специально организованном месте под открытым небом.

Среди од и церемониальных песен имеют место песни о величии. Они искусно передают торжественную атмосферу, также им присущ философский характер. Среди таких песен можно выделить аймака Шилин-Гол «Мудрейший владыка Чингисхан», алашаньскую народную песню «Необъятный и плодородный Алашань», хорчинскую народную песню «Весенняя степь».

¹⁸⁵ Ян М. Китайская народная музыка. – Шанхай : Издательство «Культура и искусство» 1979. – С. 78.

¹⁸⁶ Там же. – С. 91.

Торжественно-приподнятый тонус хвалебной песни «Необъятный и плодородный Алашань» отличает ясная композиция. «Использование звуков чжи, характерных для церемониальных песен, а также мастерский переход к звуку гун, придает звонкость напеву, воспевающему степи и реки Алашань, служащими пристанищем для монголов»¹⁸⁷. В этом напеве, как и во многих других, выражена любовь монгольского народа к своему родному месту. В песне широкий диапазон – уже в самом первом такте это децима, в процессе развития напев расширяется до дуодецимы. Мелодическое развитие «пикообразное» с характерными интонационными падениями вниз на октаву и даже на дециму – в заключении (Пример 24). В первой половине напева, благодаря продленности тона и повторам, выделяются опорные тоны *ре* – *ля*, во втором – опорные тоны *си* – *ре* – *фа-диез*. Как отмечает Т. С. Бершадская: «Опорность – способность тона к собиранию, стягиванию вокруг себя неопорных тонов лада»¹⁸⁸. Можно сказать, что на основе пентатоники формируется параллельно переменный лад – в первой половине напева (первые 6 тактов) – *Ре мажор*, во второй (следующие 5 тактов) – *си минор*.

Пример 24. *Необъятный и плодородный Алашань*

辽阔富饶的
丰富宝藏是

阿拉善故乡, 那里有
故乡的骄傲, 竞赛比武

这样美好的地方!
是年轻人的骄傲!

В песне «Река Хурах» восхваляется и воспевается река, которая «берет

¹⁸⁷ Бей Ц. Ч. Первые исследования по истокам формирования алеутов. – Урумчи : Народная типография Синьцзяна, 1982. – С. 98.

¹⁸⁸ Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. – Ленинград : Музыка, 1978. – С. 56.

начало с горного хребта Большой Хинган, вытянувшись с северо-запада на юго-восток и протекая через всю территорию хошун Жалайда». Среди местного населения эта река почитается как главная река»¹⁸⁹ (Пример 5). Напев отличается переменным размером и причудливыми, практически неповторяющимися формулами с ритмическим диминуированием к концу, извилистыми интонационными ходами со скачками на широкие интервалы (октаву, дециму) и постоянными орнаментальными распевами. Характерно волнообразное мелодическое развитие, по сравнению с предыдущим напевом, нет долгих продленных звуков. Текст песни «Река Хурах»:

Река Хуар а, Река Хуар а, струится зелеными волнами,
По двум берегам цветут цветы, ты несешь нам радость и счастье!

Пример 25. Река Хурах

绰 尔 河 呵
 绰 尔 河, 涓 涓
 流 水 翻 碧 波, 两 岸
 百 花 在 盛 开, 你 赐 予 我 们 幸 福 快 乐!

Хвалебная песнь – на монгольском языке звучит как «Макэдала Дао» (馬克達拉島), отличается выразительностью, величественностью и торжественностью. В своих напевах монголы восхищаются степной природой, прославляют героев и скакунов, выражают свое душевное состояние. Среди таких песен можно выделить народную песнь Шилин-Гол «Свежий и прекрасный Хангай», песнь Хингана «Река Хурах».

¹⁸⁹ Донг Б. Производственные ритуалы монгольской деревни. – Пекин : Художественный мир, 2011. – С. 201.

Среди хвалебных песен очень часто встречаются песни чандяо о прекрасном, воспевающие красоту родных мест, или же выражающие большие надежды, например, народная песня хинганского аймака «Баяньчанская степь», песнь аймака Джу-Уд (Чифэн) «Синий скакун», а также Хулун-Буирские народные песни «Бурый конь» (Пример 26).

А-ха-хэ-хэ-и! Сильные крылья служат опорой.

А-ха-хэ-хэ-и! Нельзя попусту тратить молодость свою.

А-ха-хэ-хэ-и! Найти приют в дорогах сердцу зеленых гор.

А-ха-хэ-хэ-и! Нельзя попусту тратить молодость свою.

Пример 26. Бурый конь



Яркой особенностью данной песни является ее изобразительность – ритмические повторы звуков в триолях, как бы изображающих топот копыт. Напев строится следующим образом: 3т.+3т.+4 т.+4т. Мелодика речитативного плана с волнообразным движением. Со второй половины напева меняются ладовые опорные тоны и вместо тонов *соль – ре* начинают доминировать *ля – ми – ре*.

Хвалебная пастушья песня «Золотоухий конь» (金耳馬) – старинная банкетная песня в ладу гун, которая являет собой классический пример «пастушьей хвалебной песни» (Пример 27).

Пример 27. Золотоухий конь

金 耳 朵 的 那
年 轻 朋 友

黄 骠 马。 跑 向 那
在 一 起。 畅 饮 那

马 群 啊 好 快 活。

Слова здесь имеют несколько подчиненное значение, основа напева – мелодическое развертывание, которое имеет трехфразовую структуру: *A* (5 тактов) – *B* (4 такта) – *C* (3 такта). Первые пять тактов – первое предложение, в них происходит наиболее активное развитие. Последние два такта представляют собой интонационный повтор на октаву ниже. Такты 6-9 – второе предложение, в котором происходит захват диапазона, такт 7 повторяет точно 2, а такт 8 повторяет 3. Все эти приемы, а также повторность ритмических формул (четверть-половинная) и интонационных оборотов, способствуют формированию некой квадратности, что связано с отражением содержания песни – топотом копыт, равномерным движением. Кульминация (такты 10-12), основанная на продленном интонационном ходе в высокий регистр и задержкой на долгом звуке, нарушает композиционную стройность напева и является своего рода распевным заключением. Для песни характерны извилистые интонационные ходы и волнообразное мелодическое развертывание с неожиданными интонационными нисходящими «прыжками» на широкие интервалы (такты 2-3, 4-5, 7-8, 11-12), захват почти двухоктавного диапазона, использование фальцетной манеры исполнения.

3.5. Ладовые закономерности

Монгольские песни основаны на пяти ладах, которые в древности характеризовались как мутные – «билит» (比利特) и прозрачные – «арга» (阿爾加)). Позже они испытали влияние китайских ладов и приобрели цветовую символику, сезонную характеристику – сложились в соответствии с временами года и имели эмоциональный подтекст¹⁹⁰. Например, желтый цвет характеризовался как золотой и ассоциировался с богатством и успехом, а лад был торжественным и приподнятым. Ладовая основа ранней монгольской песни – ангемитонная пентатоника, которая берет свое начало из шаманских и охотничьих песен, обрядов и сказов. Монгольские лады соответствуют пяти китайским звукам – «гун» лад (*до*), «шан» лад (*ре*), «чже» лад (*ми*), «чжи» лад (*соль*), «юй» лад (*ля*), и хотя пентатоника занимает ведущее место, существует и многотоновая ладовая система. Наиболее популярны лад «джи» (*соль*) и тон «гун» (*до*), «символизирующие наивысшую ценность императора и дарованную небом императорскую власть»¹⁹¹. Под воздействием культуры соседних народностей, в некоторых случаях происходит смешение ладов, что приводит к ладовой переменности. Также постепенно в пентатонику стали включаются полутоновые интонации и возникают мажоро-минорные ощущения. Помимо пентатонического звукоряда, присутствуют также звукоряды секстатонический и септатонический, а также некоторые специальные лады, которые называют красочными и декоративными. Все они имеют совершенно разные выразительные смыслы. Высокая степень лиризма, духовная свобода и богатство эмоций в песнях чандяо влияют на логику ладовых изменений. В течение столетий чандяо прошли большой путь развития. Происходил взаимный обмен напевами многих регионов – Алашаня, Ордос, Урат, ойрат-

¹⁹⁰ Хобис. Ладовое мышление и эстетика древнемонгольской музыки // Китайская музыка. – Вып. 2. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 2004. – С. 16–19.

¹⁹¹ Лу Х. Исследование ладов в монгольской народной песне. – Пекин : Издательство Центральной музыкальной консерватории, 2012. – С. 169.

монголов Синьцзяня, монголов-хошунов Цинхая, Хулун-Буира, Хорчина и других, который привел к значительным изменениям в песнях и формированию особых зон ладовой окраски чандяо.

Чандяо лирические песни, воспевающие пейзажи и животных, позитивное восприятие идеалов жизни, и это является основной чертой их музыкальной эстетики – превозношение возвышенной красоты и здоровья. Для разных эстетических типов чандяо имеются различные варианты ладового звучания. Например, для песен, выражающих изысканную и «мучительную» красоту – песни о любви, ностальгические и свадебные песни-плачи, характерен лад юй. Для песен, воспевающих здоровый дух и возвышенную красоту – гимнов, восхвалений и церемониальных песен, наиболее типичен лад чжи и лад гун. Выше (стр. 93) отмечалось, что исследователи предлагают точные статистические данные по распространению девяносто одной народной песни Хорчина, где первое место занимают ностальгические песни, большинство из которых в ладу юй.

Песни чандяо больше подходят для выражения внутреннего мира человека, тоски по дому и матери, в них представлены любовь и брак – темы, больше всего затрагивающие сердце монголов. Песни застольные, церемониальные и религиозные имеют величественный и торжественный характер, выражают общие чувства определенной группы людей, они спокойны и решительны, и, как правило, в них используются лады чжи и гун. Некоторые винные песни имеют беззаботный и яркий характер, и для них подходит лад шан. Существует только одна песня в ладу цзюэ, поэтому дать какие-либо комментарии сложно. Таким образом, очевидно – житейские темы, затронутые в песнях чандяо, влияют на распределение ладов.

Обратимся к анализу. Спокойному размеренному мелодическому развертыванию в «Пастушьей песне» (牧羊人之歌) способствуют слигованные звуки в конце каждой фразы (Пример 28).

Пример 28. Пастушья песня

蓝 蓝 的 天 空 上 飘 着
羊 群 好 像 是 斑 斑

那 白 云, 白 云 的
的 白 银, 撒 在 草

下 面 盖 着 雪 白 的 羊 群。
底 上 之 处 必 然 人

В первой половине напева интонационное развертывание происходит вокруг тонального центра «ми», во второй половине возникает второй устой «ля». Таким образом, все «музыкальное пространство напева, его ладовая система базируются на двух опорных центрах»¹⁹². Сдвиг ко второму опорному звуку происходит в 9 такте, как бы имитируя ход с V ступени на I. С одной стороны, в основе этой песни лежит пентатонический звукоряд, с другой, внедрение шестой ступени (звук *ля*) позволяет говорить о формировании натурального минора.

В монгольских протяжных песнях пентатонический звукоряд нестабилен и «служит отражением определенных эмоций»¹⁹³. Любой тон лада в процессе интонационного развития может превратиться в опорный или неопорный тон, т.к. в напевах, основанных на монодийных ладах, более ощущается медитативность. В поздних песнях чаще встречается тон «юй», затем «чжэ», лишь затем «гун», «шан», реже «цзяо». В более ранних протяжных напевах – они воспевают красоту силы и здоровья – чаще встречается тон «чжэ» и «гун».

Следует отметить, что в монгольской придворной музыке достаточно часто можно встретить оды, хвалебные и банкетные песни, где употребляется тоны «чжэ» – «гун», а тон «юй», встречается реже. На рубеже династий Мин

¹⁹² Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. – Ленинград : Музыка, 1978. – С. 14.

¹⁹³ Лу Х. Исследование ладов в монгольской народной песне. – Пекин : Издательство Центральной музыкальной консерватории, 2012. – С. 178.

и Цин, музыкальная традиция прервалась, и создание од, хвалебных и банкетных песен постепенно начало затухать, и музыки в ладах «чжэ» – «гун» стало меньше. В ранних кратких песнях преобладала четкость и двудольность, в песнях более позднего периода «используется прием расширения напева»¹⁹⁴. Отсюда следует, что ладовая основа песен со временем могла меняться в зависимости от той или иной эпохи, а также в зависимости от региональной принадлежности определенного напева.

Ладовое звучание протяжных напевов всегда было сопряжено с ритмом, тембром и артикуляцией, способствующими своеобразию ее облика – и содержательного, и интонационного. Ладовые закономерности связаны и с количеством звуков, и с интервальными скачками, и с переменной амбитуса, что влияло и на формообразование. Широкая ладовая палитра связана с богатством эмоций, эмоциональные изменения связаны с логикой ладовых изменений. Помимо пентатоники, как отмечалось, в песнях применяются извукоряды в диапазоне сексты и септимы, а также особые лады, которые называют декоративными и красочными. С точки зрения региональности, отмечается следующее – там, где сосредоточены представители монгольской национальности – Синьцзян, Алашань, Хорчин, характер звучания мелодии традиционный, поэтому лад «чжэ» - «гун» встречается чаще. И наоборот, музыку средней полосы Внутренней Монголии, аймак Шилин-Гол, Ордос, Джун-Уд, отличает гибкость, мягкость звучания, поэтому чаще встречается лад «юй». С приходом династии Цин, в музыке наметилась тенденция преобладания лада «юй» над всеми другими ладами, что стало характерной чертой протяжных песен, относящихся к эпохе династии Цин. Региональные особенности чандяо отражены в некоторых особо индивидуальных ладах. На протяжении исторического развития, благодаря воздействию региональных музыкальных стилей, постепенно ладовая основа песен чандяо сформировала специфически окрашенные ладовые зоны. Например, народные песни чандяо

¹⁹⁴ Лу Х. Исследование ладов в монгольской народной песне. – Пекин : Издательство Центральной музыкальной консерватории, 2012. – С. 89.

Хулун-Буира имеют свои особенности – в них сохраняются ладовые черты древней монгольской музыки¹⁹⁵. Это изменения в ладу юй, тенденция к субдоминанте, частое возвращение к тону цзюэ, редкое использование в чандяо лада чжи. В чандяо региона Нэн-Хорчин сформировалась своеобразная мелодия в ладу юй, которая ранее никогда не встречалась в других регионах, и ее даже условно называют мелодия юй Нэн-Хорчина. Пентатоника лада юй расширяется до шести-семи тонов, и это в значительной степени обогащает музыкальную выразительность песен чандяо этого региона. На западе Хорчина структура песен чандяо более объемная и сложная с частым использованием приема «ногула», что приближает песни к западному стилю. На востоке Хорчина структура чандяо более короткая, и почти без использования приема «ногула».

У песен лада «чжи» аймака Шилин-Гол, можно выделить три типа основной мелодии. *Первый* – когда в основе интонации лежит ход с основного тона на сексту вверх и затем спуск вниз к субдоминанте, образующий основной мотив, который чаще находится в начале песни. В качестве примера можно взять песню «Фиолетовая лошадь» (紫馬) (Пример № 29). Как и у пасторали, в каждой строфе песни по два предложения, но мелодия представляет собой строфы, состоящие из четырех музыкальных фраз (3 т., 3 т., 5 т., 4 т.), что говорит о такой особенности как «мало слов, много музыки». В первом такте первой фразы тоника «чжэ» (D) переходит в верхний тон «цзяо» (B), образуя сексту, что придает звучанию глубину и сосредоточенность. Этот мотив появляется еще раз (4 т.) и дважды в нисходящем направлении (граница тактов шесть-семь, тринадцать-четырнадцать).

Фиолетовая лошадь-а
 Мой ретивый конь а-а-а-хэ-и
 Ты в чей табун убежал?
 А-в чей табун убежал хэ-и!

¹⁹⁵ Цяо Ц. Китайская музыка. – Пекин : Издательство «Культура и искусство», 1999. – С. 84.

Пример 29. Фиолетовая лошадь

我的骏马 啊 啊 啾啾,
你跑进谁家马群里?
啊 谁家马群里 啾啾!

Второй тип мелодии основан на нисходящих и восходящих терцовых интонациях, очерчивающих мелодический контур мотива. В этом случае секстовая интонация также имеет место, иногда заменяясь квартовой или квинтовой. Китайские исследователи отмечают, что такую мелодическое движение можно рассматривать как один из вариантов «секстового кольца»¹⁹⁶, способного передать проникновенность чувства скрытого возмущения, негодования. В качестве примера обратимся к народной песне аймака Шилин – Гол «Пегий жеребец» (花斑種馬) (Пример 30).

Пример 30. Пегий жеребец

小花马哟 小花马,
围着栓绳在撒欢。

В некоторых напевах тоника «чжи» (G) переходит вверх в тон «цзяо» (E) «секстового круга» и затем вниз – в нижнюю малую терцию лада «чжэ»,

¹⁹⁶ Лю Т. Уникальная художественная природа монгольских народных песен. – Пекин : Центральный университет национальностей, 2011. – С. 52–54.

что, как и в народных песнях аймака Шилин – Гол, передает чувство спокойствия и сосредоточенности. Например, в песне «Золотой родник» (金泉) вначале идет «квартовый круг», но затем в середине используется «секстовый круг» – тон «чжэ» (G) переходит в тон «цзяо», что является характерным для мелодии песен чандяо лада «чжэ» из регионов восточной части Внутренней Монголии (Пример 15).

Третий тип мелодики, когда начало от тоники «чжэ» (G) идет вверх к тонике «гун» (C), образуя квартное кольцо, с добавлением иногда тона «юй» (A). Образуется мотив из «чистой кварты и большой секунды, для выражения эмоций взволнованности, возбужденности». Примером может быть песня аймака Шилин – Гол «Четырехгодовалый жеребенок» (四歲的小馬駒) (Пример 31).

Четырехгодовалый жеребец взносится вверх,
По одному удару хлыста он тут же мчится вперед.

Пример 31. Четырехгодовалый жеребенок

四 岁 的 海 骝 马 ， 铁 蹄 飞 扬 ，
马 鞭 一 扬 它 就 奔 向 前 方 。

Народные песни региона Хулун-Буир и Хорчин своим мелодическим развитием схожи с песнями региона Шилин-Гол, но в то же время, им присущи и свои отличительные черты, которые, в целом, можно разделить на два типа. Первый тип – когда тоника «чжэ» (G) переходит в тон «гун» (C), образуя мотив «квартного круга», создающий чистое и яркое звучание. Примером может быть хорчинская народная песня «Золотой родник» (金泉):

Светлые, прекрасные родные степные просторы,
Из золотого родника бежит чистая, сладкая вода
Пышущее красотой лето.
Пасущиеся стада, заполонившие все вокруг

Луга, летние луга–а–а–и!
 Степи, усыпанные степи–а–а–и!

Существует огромное разнообразие приемов мелодического развития протяжных песен в ладу «чжи», и каждый прием всегда используется в сочетании с другими. Напевы разных регионов смешивались друг с другом, разделить их очень сложно. Выше приведены лишь некоторые самые главные приемы развития.

Интересны и мелодичны любовные протяжные песни, воспевающие чувство любви, например, народная песня аймака Шилин-Гол «Рыжий жеребенок» (紅馬駒), хорчинская народная песня «Чжусэле» и «Ланилага» (拉尼拉加). Обратимся к песне «Ланилага», которая отличается чрезвычайно развитым мелодическим движением (Пример 32).

Пример 32. Ланилага

乌兰杰记

松树呵 松树的树枝

上, 呵 良依拉嘎哟, 海青鸟

儿 向着太阳啼鸣哟.

Глиссандирование и резкие ниспадающие ходы на диссонирующие интервалы ноны и септимы после движения шестнадцатыми придают напеву «плавающий» характер. Начинается мелодия в среднем регистре и постепенно охватывает весь широкий диапазон напева – две октавы. Волнообразно ниспадающие мотивы с неожиданным «падением» вниз, внезапные остановки на длительно выдержанном звуке придают напеву стонущий характер (т.т. 1–3, 8).

Рассмотрим песню «Чжусэле» (Пример 33).

Мелкий дождь моросит, мелкий дождь моросит,
 Забравшись на вершину горы,

Пастбища на склоне – зелень в ночи,
 Вершины гор скрылись в густом тумане. Во сне я увидел твой прелестный силуэт.
 Легкий ветерок дует мне в лицо, и нахлынули вдруг воспоминания.
 Цветы на берегу озера будто бы парами, а я, проснувшись, по-прежнему буду один.
 Дуновение ветерка принесет мне твой нежный аромат.
 Письма прекратились, и мне стало не по себе.

Пример 33. Чжусэлэ

细雨蒙蒙，细雨蒙蒙，
 登上那高高的山峰，
 坡上牧草一夜绿，

山头笼罩在迷雾中。梦中你我成
 望到你俊俏的身影。微风阵阵迎面
 心中思念一阵酸。湖边鲜花向

双对呵，醒来却是那样孤零。

С точки зрения ладообразования в ней можно отметить выделение трех опорных тонов – *D-G-A*. Несмотря на пентатоническую основу, здесь можно констатировать устойчивый *d-moll* в связи с тем, что чаще остальных, с одной стороны, выделены тоны *D* и *A*, с другой – трижды в мелодическом контуре обрисовываются звуки тонического трезвучия, «создающие эффект устойчивости»¹⁹⁷. Песня имеет несколько свободное строение с непериодическими цезурами на тонах *D* и *A*, в основе мелодического развертывания короткие волнообразные интонации, ритмические формулы не повторяются.

Можно условно выделить три вида песен: короткие, эпические протяжные песни, песни смешанного типа. Особое место занимает эпическая песня торжественного характера, отличающаяся оригинальной мелодической линией, в которой ярко выражены все характерные особенности этого жанра

¹⁹⁷ Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. – Ленинград : Музыка, 1978. – С. 59.

вариантность мелодики, широкий масштаб и протяженность. Специфической чертой ее является межкуpletная поддержка исполнителя торжественным напевом всеми участниками хора или пира, когда певец может немного отдохнуть между куплетами песни. Слова здесь отсутствуют, но имеются свои строгие правила. Одна песня в различных местностях варьируется и исполняется по-разному, в своей индивидуальной и своеобразной манере. Протяжные напевы чутко передают человеческие переживания и нюансы настроения, исполняются открыто и свободно. Поэтическое содержание часто носит философский характер, характерен краткий текст с минимальным количеством слов, развернутая и протяженная мелострофа, однако зависящая от региона бытования песни: например, у калмыков она меньше, у ойратов может быть значительно больше. Слов в начале напева и его завершении содержится больше, в середине преобладают распевы. Напевы разных регионов имеют много общих элементов, они импровизационны и свободны с преобладанием спокойного темпа. Мелодическое развитие распевное, вариационное, с обильными орнаментальными украшениями, что достигается при помощи выпевания гласных звуков или некоторых слогов текста. Напевы могут отличаться типом мелодики – поступенным и волнообразным или с преобладанием скачков на широкие интервалы («пикообразное»). В кульминационном разделе широкие интонационные ходы во многих случаях заполняются внезапным глиссандированием, скольжением голоса исполнителя. Мелодическая линия в протяжных песнях ойратов, например, чаще распевная, однако содержит интонационные скачки, у других народностей – в некоторых фазах развития она может быть речитативна. Основаны песни на переменной метрике с постепенным укрупнением длительностей. Бытует также много напевов промежуточных, которые по манере исполнения близки протяжным – с многочисленными украшениями, распевами и свободным метрическим движением, но по своей структуре приближаются к песне короткой, в которой «много слов». Для короткой песни (дуандяо) характерен

подвижный темп, периодичность, четкая ритмика, иногда могут быть краткие распевы. Короткие песни многих регионов содержат общие признаки: небольшая протяженность напева с небольшими и неширокими распевками, напев и текст отличаются четким строением и приподнято-радостным настроением. Мелодическое развитие основано на варьированных и повторяющихся попевах. Строфа короткой песни обычно двухстрочная (*ab*) или четырехстрочная (*abab*). Существуют песни и сатирического содержания, для которых типично быстрое движение, придающее танцевальные черты, когда на один звук приходится один слог. Подобные танцевальные песни могут иметь инструментальное сопровождение и в некоторых регионах эти песни и поют, и танцуют.

Анализ многочисленных песенных образцов монгольских народов показывает, что в мелодическом развертывании напева всегда имеется некий набор кратких мотивов, выражающий суть поэтического текста. Проанализированные мотивы – восхваления скакунов и родителей, тоски и сожаления, мифологические, мотивы чужбины – составляют прочный фонд мотивов протяжной песни. Они отличаются константностью в монгольской песенной традиции и передают особый национальный колорит песенной лирики, во многом помогают воссоздать картину исторических событий прошлого, мироощущение монголов.

Интонационная структура связана с древнемонгольской музыкой – например, присутствием в начале напева интонационных возгласов, основанных на ритмическом движении от короткого звука к длинному, на квартовых или квинтовых скачках. Монгольские протяжные песни своеобразны, ввиду наличия частых внезапных восходящих или нисходящих скачков на широкие интервалы. Часто напев начинается с длительностей коротких с постепенным их укрупнением, что во многом способствует созданию атмосферы пространственности и протяженности пения во времени.

Характерные элементы напевов:

- заполнение ниспадающего мелодического скачка глissандированным скольжением голоса;
- широкий регистровый диапазон;
- резкое интонационное падение вниз на широкий интервал;
- длительные остановки на долгом звуке в конце фразы;
- наличие триолей и пунктирного ритма, тридцать вторых в сочетании с пунктиром, внутритактовых и междутактовых синкоп, синкоп в мелких длительностях;
- соседство очень мелких длительностей – с крупными;
- кварто-секундовые интонационные ходы;
- изобразительные элементы в виде ритмического остинато;

Своеобразная манера пения связана с монгольским письменным языком, который создает певцу особые исключительные условия. Они заключаются в сопряжении мелодической линии с поэтическим словом и ритмических закономерностях, в расстановке всех нужных голосовых акцентов, в правильном дыхании. Важный структурный признак формы протяжной песни заключается в подвижности свободно развертывающейся импровизационной мелодии, для которой типичны микрораспевы и глissандированные участки интонирования, некоторая звуковысотная неопределенность и размытость тонов напева. Часто происходит усечение или расширение интонационно-ладовых звеньев, которые лежат в основе напевов. Исполнительские традиции протяжной монгольской песни, сочетаются с влиянием культур других народов, поэтому в разных регионах они свои. Исполнять такие песни способны были лишь очень одаренные в слуховом отношении люди, которые могли и чутко уловить, воспроизвести голосом столь сложные музыкальные элементы. Исполнение протяжной песни связано и с законами классического письменного языка Монголии: возникают исключительные условия для певца. Важная особенность

структуры протяжной песни – подвижность и свобода развертывающейся импровизационной мелодии, микрораспевы и преобладание в некоторых напевах глиссандированных интонационных фрагментов, неопределенность и размытость звукового поля, усечение или расширение интонационно-ладовых звеньев, которые лежат в основе напевов.

Монгольская протяжная песня представляет собой монодическое пение, истоки его в ментальности древних тюрков, и все выразительные средства – метроритмическая сложность, богатая орнаментальность, регистровые переходы, особенности голоса можно отразить лишь в сольном исполнении. Непредсказуемость, вариативность и яркая импровизационность имеют свой особый скрытый регламент композиционной структуры, которому подчинен исполнитель.

Выводы: Музыкальные закономерности монгольских протяжных песен – интонационно-ритмическое развитие, формирование структуры, лада и звукового поля тесно связаны с поэтической речью, распеванием стихотворного текста, содержащего много эпитетов, представляющего историю, взаимоотношения с людьми и животными, традиционные представления о жизни и мире народа. Мелодическое развитие основано на интонациях возгласа, регистровой «смазанности» высоты звука, глиссандировании, особых способах звукоизвлечения, связано с дыханием и растягиванием звука, и в целом, подчинено выразительно-смысловой логике. Имеют значение специфические приемы звукоизвлечения – форшлагги и тремолирование, интонационные вскрики. Метроритмическая организация отмечена преобладанием сложных ритмических формул, процесс формообразования полностью связан с импровизационной мелодией.

Заключение

Монгольская протяжная песня, вершина художественного творчества народа, возникла в глубокой древности и ярко выражала национальное мышление людей. Первоначальные сведения о ней начинаются в период существования Хунну (IV–II век до нашей эры), однако не все исследователи согласны с такой версией ее происхождения. Существует мнение, что песенное творчество было уже сформировано и широко распространено среди народа в тот временной период, музыкальная культура уже тогда была важна для государства, и исполнение протяжных песен приобретает огромный размах, как и игра на моринхуре. Протяжные песни постоянно сопровождали жизнь монгольского народа, которая протекала со строгой регламентацией. Песни не записывались – это осуждалось в то время, и лишь в начале XX века начали появляться первые образцы зафиксированных напевов. Их свобода и импровизация полностью зависела от индивидуальности исполнителя. Главная роль напевов заключалась в том, чтобы выразить эмоциональные переживания, поэтому в них представлен огромный спектр настроений и чувств, размышления и мудрость. Каждая жизненная ситуация была продумана и осмыслена, основная роль в ней отводилась человеку, поэтому все выразительные средства напевов были направлены на раскрытие его душевного мира, поэтому столь огромное значение имели эпитеты, отражающие мировосприятие кочевников. Сложные песни исполняли профессиональные певцы, владеющие особыми приемами – свободным паузированием, орнаментикой, они могли долго выдерживать звук, не считаясь со временем. Некоторые приемы пения требуют здоровья и внутренних сил, поэтому доступны далеко не всем исполнителям.

Анализ многочисленных песенных образцов монгольского народа показывает, что в мелодическом развертывании всегда имеется некий набор

кратких мотивов, выражающий содержательную основу поэтического текста. Возгласы, «падающие» интонации, зовы, сигналы-распевы, в основе которых лежат широкие интервалы – интонационная основа песен чандяо. Напевы чаще одноголосные, но в некоторых случаях, соответствующих конкретному событию, они могли исполняться многоголосно – главный исполнитель должен был петь основной напев, а остальные свободно подхватывать его, изменять, варьировать, добавлять трели и форшлаги. Ритмический рисунок каждого такта индивидуальный, чаще неповторяемый и его протяженность нерегламентирована. Своеобразная напевность песен идет от повторов – поэтических стихов и иногда мелодических формул. Повторы не всегда были точные, в них мог измениться или текст, чаще просто эпитет – конь гнедой - высоколобый, статный или желтый, или интонационная формула, в которую вклинивались новые тоны.

Многообразные поэтические стихи в основе своей могли опираться на несколько напевов, варьировавшихся исполнителями, все остальное было произвольным – тембр, ритм, рисунок и интонации, в условиях степи богатые и насыщенные.

Особенности ритмики включают следующие положения: сильное время (доля) не всегда совпадает с ударными гласными; долго выдержанные звуки не всегда равны долгим гласным звукам; конец такта не всегда совпадает с концом строки или слова; музыкальный напев не всегда совпадает с поэтическим текстом (строкой).

В песнях чандяо наличествуют отобранные поколениями типические поэтические образы и приемы развития, которые близки и понятны монгольскому народу. В ранний исторический период каждая конкретная ситуация была обрисована в песне подробно, в поздний – стала более обобщенно отображаться жизнь и придаваться большее значение символике. Например, в героических протяжных песнях идеализировались воины, обрядовые напевы были насыщены фантастическими элементами, но во всех

песнях всегда была тесная связь с бытом кочевого стана и выражение переживаний.

В музыкальной культуре Внутренней Монголии сопряжены монгольские, китайские, тибетские и азиатские корни; первоначально несхожие, они переплелись и стали единым культурным слоем. Например, влияние Тибета и Индии проявляется в буддийской лексике и стихосложении, Китая – в соприкосновении ладов и некоторых терминов и обозначений.

В диссертации выявлены *важные составляющие* протяжных песен:

- четкий регламент исполнения относительно назначения, места и времени; специфика исполнения зависит от региональной принадлежности;
- отсутствие сюжетного и образного развития, поэтическая обобщенность и преобладание статики; превращение образа в символ;
- подвижность и асимметричность композиции, смещение внутренних границ импровизационной мелодической линии, что связано с протяженностью дыхания;
- в основе музыкального языка лежит выразительность монгольской речи – интонационно-ладовые и ритмические формулы напевов представляют собой трансформированные речевые интонации;
- свобода и подвижность импровизационной мелодии с преобладанием волнообразного и скачкообразного движения; распевы, орнаментика, глиссандирование, внезапные «перебросы» на широкие интервалы, усечение и расширение интонационных звеньев;
- интонационная основа – древняя алтайская музыка с лаконичными попевками в кварто-квинтовом диапазоне; резкие возгласы происходят из кочевнического быта;
- ладовая основа – пентатоника, секстатоника и септатоника; различные варианты ладового звучания связаны с разными эстетическими типами протяжных песен; красочные и декоративные лады; размытость тонов напева, звуковысотная неопределенность;

- метроритмическая основа – декламация и продленный тон; метр отражает стук копыт, внезапная смена коротких длительностей на длинные, подвижного темпа на спокойный, низкого регистра на высокий; варьирование ритмических формул;
- насыщенная тембровая окраска, резкие возгласы, специфические приемы звукоизвлечения, часто фальцетное исполнение.

Проанализированные мотивы – восхваления скакунов и родителей, тоски и сожаления, мифологические, мотивы чужбины, и другие составляют прочный интонационный фонд. Он отличается константностью в монгольской песенной традиции и передает особый национальный колорит песенной лирики, во многом помогает воссоздать картину исторических событий прошлого, передать мировоззрение и мироощущение монголов. Большинство протяжных песен чандяо, несмотря на «вольность» исполнения, отличаются постоянством бытования на протяжении столетий. В них, естественно, «внедряются» элементы обрядовой культуры, ритуалов и сопутствующих жанров, добавляются импровизационные возможности певцов. В древний период существовала традиция петь подряд несколько песен (их количество иногда было довольно значительным), которые объединялись общим смыслом, например, напевы, восхваляющие реки или горы; или песни, выражающие восхищение скакуном. В группе напевов, спаянных одним смыслом, образ получал определенное развитие, например, человек от состояния грусти и тоски переходил к радостному восторгу, конь – от спокойного состояния к резвому бегу.

Протяжная монгольская песня – проявление образного мировосприятия и особенностей типа мышления монгольских людей, что выражается средствами монгольского языка. Она возникла, получила свое развитие и совершенствование на почве монгольской кочевой жизни и быта. Напевы исторически развивались и варьировались, обогащались новым содержанием и образами, возникали новые исполнительские приемы. В традиционной культуре любого народа каждый образ и каждый обряд, песни,

жизнь материальная и духовная – переплетены и тесно взаимосвязаны. Они в целом и представляют всю культуру, которая отражает общество. В Монголии каждый ребенок с раннего детства постигает на каждом этапе развития определенные правила, копирует поведение матери и отца, постепенно учится отвечать за животных, родных, природу. В нем воспитывается чувство благодарности к предкам. Он с раннего детства слышит народные песни, усваивает напевы, хоровые многоголосные песни, горловое пение и зовы, подражающие природным звукам.

Протяжные монгольские песни играют значимую роль в музыкальной культуре Китая, и выступают наиболее типичной национальной формой музыкального фольклора. В XX веке у протяжной песни трудный период в развитии: старые напевы забываются, а новые не возникают. Это связано с изменением условий их появления, что обусловлено урбанизацией. Однако, протяжная песня – столь яркое проявление национальной культуры, остается мало известной и недостаточно исследованной.

Жанровая классификация протяжных песен представлена в соответствии с современным их бытованием во Внутренней Монголии. Разнообразие и многообразие жанров отражают изменения, которые происходят в социальной сфере с модернизацией традиционного жизненного уклада. Однако следует отметить сохранение региональности и преемственности традиций в песнях, выражающее особое отношение к природе и скакунам, к традициям. В результатах настоящего исследования намечены направления дальнейшего изучения протяжных монгольских песен.

Перспективы развития заявленной темы видятся в дальнейшем глубоком исследовании проблем, не ставших предметом специального изучения, однако, чрезвычайно важных для осмысления многих вопросов. Изучение может быть обращено на анализ мелодико-ритмической структуры, специфики стихосложения, стилистики напевов и исполнительской культуры, «новой жизни» протяжной песни в современных условиях.

Монгольская протяжная песня всегда тонко выражала особенности степной жизни, и сохранить устоявшиеся традиции – необходимые условия ее существования. Представленные результаты диссертационного исследования не претендуют на всеобъемлющее постижение специфики монгольской протяжной песни, которое может быть достигнуто при рассмотрении истории и социально-художественных явлений.

Список литературы

1. Бадмаева, Т. Б. Калмыцкие танцы и их терминология / Т. Б. Бадмаева. – Элиста : Калмыцкое книжное издательство, 1992. – 95 с. – ISBN: 5-7539-0149-2.
2. Бакаева, Э. П. Календарные праздники калмыков: проблемы соотношения древних верований и ламаизма (XIX – начало XX вв.) / Э. П. Бакаева // Вопросы истории ламаизма в Калмыкии / [редколлегия : Жуковская Н. Л. (ответственный редактор) и др.]. – Элиста : КНИИИФЭ, 1987. – С. 40–57.
3. Балданмаксарова, Е. Е. Развитие средневековой монгольской поэзии (XIII–XIV вв.) / Е. Е. Балданмаксарова // Восток. Афро-азиатские общества: история и современность. – 2005. – № 2. – С. 107–116. – ISSN (Print): 0869-1908. – ISSN (Online): 2713-0401.
4. Бардаханова, С. С. Система жанров бурятского фольклора / С. С. Бардаханова – Новосибирск : Наука. Сибирское отделение, 1992. – 235 с.
5. Бершадская, Т. С. Лекции по гармонии / Т. С. Бершадская. – Ленинград : Музыка, 1978. – 200 с.
6. Биткеев, Н. Ц. Калмыцкий песенный фольклор / Н. Ц. Биткеев. – Элиста : Джангар, 2005. – 213 с. – ISBN: 5-94587-009-9.
7. Биткеев, П. Ц. Языки и письменные системы монгольских народов / П. Ц. Биткеев. – Москва ; Элиста : [б. и.], 1995. – 193 [14] с. – ISBN: 5-7102-0042-3.
8. Борджанова, Т. Г. Магическая поэзия калмыков: исследования и материалы / Т. Г. Борджанова (Басангова). – Элиста : Калмыцкое книжное издательство, 1999. – 183 с. – ISBN: 5-7539-0414-9.
9. Ван, Г. Ч. Народная песня ойратов в историческом контексте : автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Ван Гао

Чао ; [Место защиты : Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова]. – Ростов-на-Дону, 2008. – 22 с.

10. Владимирцов, Б. Я. Образцы монгольской народной словесности : (С.-З. Монголия) / Б. Я. Владимирцов. – Ленинград : [Институт живых восточных языков], 1926. – XII, 202 с.

11. Владимирцов, Б. Я. Общественный строй монголов: монгольский кочевой феодализм / Б. Я. Владимирцов. – Ленинград : Академия наук, 1934. – 223 с.

12. Владимирцов, Б. Я. Работы по истории и этнографии монгольских народов / Б. Я. Владимирцов. – Москва : Восточная литература РАН, 2002. – 557 с. – ISBN: 5-02-018184-6.

13. Гаадамба, Ш. «Сокровенное сказание монголов» как памятник художественной литературы (XIII в.) / Гаадамба Шанджтытавын ; Академия наук Монголии [и др.]. – Улан-Батор : Улан-Баторский университет, 2009. – 166 с. – ISBN: 978-99929-984-0-7.

14. Галданова, Г. Р. Бурятский шаманизм: прошлое и настоящее / Г. Р. Галданова // Сибирь: этносы и культуры. Вып. 3. Традиционная культура бурят. – Улан-Удэ : ВСГАКИ, 1998. – С. 5–48.

15. Дашиева, Л. Д. Интонационные модели монгольских протяжных песен уртын дуу / Л. Д. Дашиева // Народная культура Сибири : материалы XIX научного семинара Сибирского регионального вузовского центра по фольклору. – Омск : Амфора, 2010. – С. 103–109. – ISBN: 978-5-904947-17-0.

16. Дондуков, У.-Ж. Ш. Песни тугнуйских бурят. Вып. 1/ У.-Ш. Дондуков, Б. Н. Цыренов // Советская литература и фольклор Бурятии / редколлегия : Ц.-А. Дугар-Нимаев (ответственный редактор) и др. – Улан-Удэ: [б. и.], 1961. – С. 158–173.

17. Доржиева, Г. А. Калмыцкие протяжные песни. Опыт структурно-типологического и историко-стилевого исследования : автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Доржиева Гиляна Андреевна ; [Место защиты : Санкт-Петербургская государственная

консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова]. – Санкт-Петербург, 2000. – 30 с.

18. Дугаров, Д. С. Бурятские народные песни. Песни хори-бурят / Д. С. Дугаров ; Академия наук СССР [и др.]. – Улан-Удэ : Бурятское книжное издательство, 1964. – 443 с.

19. Дугаров, Д. С. Бурятские протяжные песни ай дон дуун и народная вокальная классика монголов айзам дуу: проблема генезиса / Д. С. Дугаров // Протяжные песни монгольских народов / [редколлегия : Б. В. Базаров (ответственный редактор) и др.]. – Улан-Удэ : Издательство БНЦ СО РАН, 2010. – С. 96–105. – ISBN: 978-5-7925-0295-6.

20. Дулам, С. Система символик в монгольском фольклоре и литературе : автореферат диссертации ... доктора филологических наук : 10.01.09 / Дулам Сэндэнжавын ; [Место защиты: Бурятский институт общественных наук]. – Улан-Удэ, 1997. – 49 с.

21. Жуковская, Н. Л. Кочевники Монголии: Культура. Традиции. Символика : учебное пособие / Н. Л. Жуковская ; Российская академия наук [и др.]. – Москва : Восточная литература, 2002. – 246 с. – ISBN 5-02-018292-3.

22. Земцовский, И. И. К теории жанра в фольклоре / И. Земцовский // Советская музыка. – 1983. – № 4. – С. 61–65.

23. Земцовский, И. И. Протяжная песня как особая форма русской народно-песенной культуры : автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения / Земцовский Изалий Иосифович ; [Место защиты : Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии]. – Ленинград, 1964. – 21 с.

24. Каратыгина, М. И. Звук и Космос: мир глазами кочевника и его отражение в звуках монгольской музыки / М. И. Каратыгина // История и культура монголоязычных народов: источники и традиции : тезисы докладов и сообщений / Международный «круглый стол» монголоведов (Улан-Удэ, 17–22 октября 1989 г.). – Улан-Удэ : [б. и.], 1989. – С. 94–96.

25. Каратыгина, М. И. Отражение мировоззрения монголов в традиции игры на морин-хуре / М. И. Каратыгина // Музыкальные традиции стран Азии и Африки : сборник научных трудов / редколлегия : Т. Э. Цытович (ответственный редактор), Д. А. Арутюнов [и др.]. – Москва : Московская консерватория, 1986. – С. 61–81.

26. Козлов, П. К. Путешествие в Монголию, 1923–1926 / П. К. Козлов ; редакция и вступительная статья Э. М. Мурзаева. – Москва : Географгиз, 1949. – 236 с.

27. Кондратьев, С. А. Музыка монгольского эпоса и песен / С. А. Кондратьев. – Москва : Советский композитор, 1970. – 248 с.

28. Кондратьева, Н. М. Скотоводческие заговоры в культуре алтайцев / Н. М. Кондратьева, В. В. Мазепус // Altaica. – 1993. – № 3. – С. 41–51.

29. Кондратьева, Н. М. Скотоводческие заговоры теленгитов : автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Кондратьева Наталья Михайловна ; [Место защиты : Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки]. – Новосибирск, 1996. – 20 с.

30. Кравцова, М. Е. История культуры Китая : учебное пособие для студентов вузов по специальности «Культурология» / М. Е. Кравцова. – 3-е издание, исправленное и дополненное. – Санкт-Петербург [и др.] : Лань, 2003. – 416 с. – ISBN: 5-8114-0063-2 : 5000.

31. Кульганек, И. В. История изучения монгольского песенного фольклора / И. В. Кульганек // Mongolica : Памяти академика Бориса Яковлевича Владимирцова (1884–1931) / редколлегия : А. Н. Кононов, Л. К. Герасимович [и др.]. – Москва : Наука, 1986. – С. 62–65.

32. Кульганек, И. В. Малые жанры монгольского поэтического фольклора : автореферат диссертации ... доктора филологических наук : 10.01.03 / Кульганек Ирина Владимировна ; [Место защиты : Санкт-

Петербургский государственный университет]. – Санкт-Петербург, 2008. – 32 с.

33. Кульганек, И. В. Материалы о бурятах в Архиве востоковедов Санкт-Петербургского филиала Института востоковедения РАН : история, политика, этнография, фольклор // Сибирские чтения в РГГУ : альманах / Российский государственный гуманитарный университет [и др.]. – Вып. 2. – Москва : Издательство РГГУ, 2007. – С. 109–124.

34. Кульганек, И. В. Мир монгольской народной песни / И. В. Кульганек. – Санкт-Петербург : Петербургское Востоковедение, 2001. – 217 с. – ISBN: 5-85803-185-4.

35. Кульганек, И. В. Язык монгольских народных песен как отражение смеховой культуры монголов / И. В. Кульганек // Язык и общество на пороге нового тысячелетия. Итоги и перспективы : тезисы докладов Международной конференции (Москва, 23–25 октября 2001 года). – Москва : Эдиториал УРСС, 2001. – С. 194–197.

36. Куницын, О. И. Ладовые особенности музыкального языка бурятской народной песни / О. И. Куницын // Музыкальное творчество народов Сибири и Дальнего Востока / [составитель Н. И. Головнева]. – [Вып. 3.] – Новосибирск : НГК, 1986. – С. 111–130.

37. Лауфер, Б. Очерк монгольской литературы / Б. Лауфер ; перевод В. А. Казакевича ; под редакцией и с предисловием Б. Я. Владимирцова. – Ленинград : Ленинградский восточный институт, 1927. – XXI, 95 с.

38. Мазепус, В. В. Музыкально-ритмическое воплощение бурятского песенного стиха / В. В. Мазепус, О. В. Новикова // Музыкальная культура как национальное и мировое явление : Материалы международной научной конференции / редактор Б. А. Шиндин. – Новосибирск : Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2002. – С. 88–103. – ISBN: 5-9294-0019-9.

39. Михайлов, Г. И. Проблемы фольклора монгольских народов / Г. И. Михайлов. – Элиста : [б. и.], 1971. – 235 с.

40. Михайлов, Дж. К. Тибетская музыка / Дж. К. Михайлов, Е. В. Васильченко // Музыкальная энциклопедия / [главный редактор Ю. В. Келдыш]. – Москва : Советская энциклопедия, 1981. – Т. 5. – Стб. 514.

41. Монголо-Ойратский героический эпос / перевод, вступительная статья и примечания Б. Я. Владимирцова. – Петербург ; Москва : Государственное издательство, 1923. – 254 с.

42. Намжилова, М. Н. Основные мотивы улигеров, записанные А. Н. Степановым / М. Н. Намжилова // Традиционный фольклор бурят / АН СССР [и др.] ; [редакторы Е. Н. Кузьмина, А. И. Уланов]. – Улан-Удэ : Бурятский филиал СО АН СССР, 1980. – С. 59–68.

43. Неклюдов, С. Ю. Героический эпос монгольских народов : Устные и литературные традиции / С. Ю. Неклюдов. – Москва : Наука, 1984. – 309 с. – (Исследования по фольклору и мифологии Востока).

44. Неклюдов, С. Ю. Система жанров в фольклоре монгольских народов / С. Ю. Неклюдов // История и культура монголоязычных народов: источники и традиции : Тезисы докладов и сообщений / Международный «круглый стол» монголоведов (Улан-Удэ, 17–22 октября 1989 г.) ; [редколлегия : В. М. Солнцев и др.]. – Улан-Удэ : б. и., 1989. – С. 90–107.

45. Новикова, О. В. Звуковысотность в вариантах типовых напевов бурятских песен / О. В. Новикова // Протяжные песни монгольских народов / Институт монголоведения, буддологии и тибетологии СО РАН ; [редколлегия : Б. В. Базаров (ответственный редактор) и др.]. – Улан-Удэ : Издательство БНЦ СО РАН, 2010. – С. 111–122. – ISBN 978-5-7925-0295-6.

46. Новикова, О. В. Типовые напевы и ладовая вариантность в бурятских народных песнях / О. В. Новикова // Народная культура Сибири : Материалы XVIII научного семинара-симпозиума Сибирского регионального вузовского центра по фольклору / ответственный редактор Т. Г. Леонова. – Омск : Амфора, 2009. – С. 151–156. – ISBN: 5-900179-14-1.

47. Певцов, М. В. Очерк путешествия по Монголии и северным провинциям Внутреннего Китая : с картой Монголии / [сочинение]

М. В. Певцова, действующего члена Русского географического общества. – Омск : Западно-Сибирское отделение Русского географического общества, 1883. – IV, 355 с.

48. Позднеев, А. М. Образцы народной литературы монгольских племен. Вып. 1. Народные песни монголов : С приложением примечаний о характере народной песенной поэзии монгольских племен, стихотворениях и приемах стихосложения у монголов / собрано и издано А. Позднеевым. – Санкт-Петербург : типография Академии наук, 1880. – VI, 347 с.

49. Потанин, Г. Н. Очерки Северо-западной Монголии : Результаты путешествия, исполненного в 1876–1877 г. по поручению Императорского Русского географического общества членом-сотрудником оного Г. Н. Потаниным. Вып. 2. Материалы этнографические / Г. Н. Потанин. – Санкт-Петербург : типография В. Киршбаума, 1881. – [8], 182, 87, [3] с.

50. Потанин, Г. Н. Очерки Северо-западной Монголии : Результаты путешествия, исполненного в 1876–1877 г. по поручению Императорского Русского географического общества членом-сотрудником оного Г. Н. Потаниным. Вып. 4. Материалы этнографические / Г. Н. Потанин. – Санкт-Петербург : типография В. Киршбаума, 1883. – [18], 1026 с.

51. Потанин, Г. Н. Тангутско-Тибетская окраина Китая и Центральная Монголия / Г. Н. Потанин ; [под редакцией, с комментариями и предисловием В. В. Обручева]. – Москва : Гос. издательство географической литературы, 1950. – 652 с.

52. Путилов, Б. Н. Фольклор и народная культура. In memorem / Б. Н. Путилов ; Российская академия наук [и др.]. – Санкт-Петербург : Петербургское Востоковедение, 2003. – 457 с. – ISBN: 5-85803-227-3.

53. Руднев, А. Д. Мелодии монгольских племен / А. Д. Руднев // Сборник в честь семидесятилетия Григория Николаевича Потанина / редактор А. В. Руднев. – Санкт-Петербург : типография В. Ф. Киршбаума, 1909. – С. 395–430. – (Записки императорского Русского географического общества по отделению этнографии ; т. 34).

54. Румянцев, Г. Н. К вопросу о происхождении Бурят-Монгольского народа / Г. Н. Румянцев // Записки Бурят-Монгольского научно-исследовательского института культуры. – Улан-Удэ : Бурмонгиз, 1953. – Т. 17. – С. 30–61.

55. Ручьевская, Е. А. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века / Е. А. Ручьевская // Русская музыка на рубеже XX века : Статьи, сообщения, публикации / редакторы : С. Л. Гинзбург, О. П. Коловский [и др.]. – Ленинград : Музыка, 1966. – С. 65–110.

56. Санжеев, Г. Д. Народное творчество бурято-монголов / Г. Д. Санжеев // Литературный критик. – 1936. – № 3. – С. 118–134.

57. Санжеев, Г. Д. Песнопения аларских бурят / Г. Д. Санжеев // Записки Коллегии востоковедов при Азиатском музее Академии наук Союза Советских Социалистических республик. – Ленинград : Издательство Академии наук СССР, 1928. – Т. III, вып. 2. – С. 459–552.

58. Скородумова, Л. Г. Система жанров монгольской свадебной поэзии / Л. Г. Скородумова // История восточных культур / Московский государственный университет [и др.] ; [редколлегия : В. И. Семанов и др.]. – Москва : Издательство Московского университета, 1976. – С. 76–80.

59. Смирнов, Б. Ф. Монгольская народная музыка / Б. Ф. Смирнов. – Москва : Советский композитор, 1971. – 365 с.

60. Смирнов, Б. Ф. Музыкальная культура Монголии / Б. Ф. Смирнов. – Москва : Музгиз, 1963. – 120 с.

61. Смирнов, Б. Ф. О мелосе монгольской народной песни / Б. Ф. Смирнов // Музыка народов Азии и Африки : сборник статей / составитель, редактор и автор вступительной статьи В. С. Виноградов. – [Вып. 1]. – Москва : Советский композитор, 1969. – С. 236–249.

62. Фролова, Г. Д. Бурятские народные песни : Песни хонгодоров / Г. Д. Фролова ; Российская академия наук. Сибирское отделение [и др.]. –

Улан-Удэ : Издательство Бурятского научного центра СО РАН, 2002. – 114 с.
– ISBN: 5-7925-0120-3.

63. Хабунова, Е. Э. Калмыцкая свадебная обрядовая поэзия : исследования и материалы / Е. Э. Хабунова. – Элиста : Калмыцкое книжное издательство, 1998. – 223 с. – ISBN: 5-7539-0393-2.

64. Хамгашалов, А. М. Опыт исследования бурят-монгольского стихосложения / А. М. Хамшагалов. – Улан-Удэ : БурГиз, 1940. – 88 с.

65. Харлап, М. Г. Ритм и метр в музыке устной традиции / М. Харлап. – Москва : Музыка, 1986. – 102 с.

66. Холопова, В. Н. Музыкальный ритм : очерк / В. Н. Холопова. – Москва : Музыка, 1980. – 71 с.

67. Хорло, П. Народная песенная поэзия монголов : (Проблемы жанрового состава) / П. Хорло ; ответственные редакторы : В. Ц. Найдаков, В. И. Рассадин. – Новосибирск : Наука, 1989. – 147 с. – ISBN: 5-02-028997-3.

68. Шивлянова, В. К. Напевы «Джангара» : к проблеме исполнительской традиции джангарчи // Калмыцкий фольклор : (проблемы издания) / ответственный редактор Н. Ц. Биткеев. – Элиста : Калмыцкий научно-исследовательский институт истории, филологии и экономики, 1985. – С. 52–64.

69. Шицзин : [Книга песен] / издание подготовили А. А. Штукин и Н. Т. Федоренко ; перевод с китайского [и комментарии А. А. Штукина]. – Москва : Издательство Академии наук СССР, 1957. – 611 с.

70. Эдлеева, К. А. Композиционные и структурные особенности монгольских гимнов / К. А. Эдлеева // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2007. – Т. 15, № 39. – С. 228–233. – ISSN: 1992-6464.

71. Яцковская, К. Н. Моя Монголия: (вторая половина XX вв.) : сборник статей / К. Н. Яцковская ; Российская академия наук, Институт востоковедения. – Москва : Спутник+, 2011. – 344 с. – ISBN: 978-5-9973-1681-5.

72. Яцковская, К. Н. Народные песни монголов / К. Н. Яцковская ; Академия наук СССР, Институт востоковедения. – Москва : Наука, 1988. – 254 с. – ISBN: 5-02-016711-8.

На монгольском языке:

73. Бао, Д. Мао Иханы бүтээлийн судалгаа / Бао Дархан. – Хайлар : Өвөр Монголын Соёлын Хэвлэлийн Газар, 2005. – 448 х. Бао, Д. Изучение произведений Мао Ихани / Бао Дархан. – Хайлар : Издательство культуры Внутренней Монголии, 2005. – 448 с.

74. Бао, Д. Чандяо / Бао Дархан. – Жэжян : Жэжянгийн үндэсний хэвлэлийн газар, 2007. – 230 х. Бао, Д. Чандяо / Бао Дархан. – Чжэцзян : Чжэцзянское народное издательство, 2007. – 230 с.

75. Даожун, Д. Монголчуудын нууц домог : Шинэ хэвлэл / Даожун Дибу. – Улан-Батор : Монголын ард түмэн, 1979. – 329 х. Даожун, Д. Сокровенные сказания монголов : новая редакция / Даожун Дибу. – Улан-Батор : Народ Монголии, 1979. – 329 с.

76. Джинг, Ч. Висоlic-ийн онцлог шинж чанаруудын талаархи дүн шинжилгээ / Джинг Чи // Хөгжмийн судалгаа. – 1985. – № 3. – Х. 112–114. Джинг, Ч. Анализ особенностей буколики / Джинг Чи // Исследование музыки. – 1985. – № 3. – С. 112–114.

77. Канжиан, В. Л. Мастер Ха Чабу дуулах урлагийн дүн шинжилгээ / Канжиан Ву Ланбзигийн. – Хөх хот, 2006. – 236 х. Цаньцзянь, У. Л. Анализ певческого искусства мастера Ха Чабу / Цаньцзянь У Ланбцзы. – Хух-Хото, 2006. – 236 с.

78. Намдаг, Д. Монголын түүхийн түүх / Намдаг Донровын. – Улан-Батор : Монголын ард түмэн, 1998. – 430 х. Намдаг, Д. История монгольской истории / Намдаг Донровын. – Улан-Батор : Народ Монголии, 1998. – 430 с.

79. Намдаг, Д. Эртний Монголын хөгжим / Намдаг Донровын. – Улан-Батор : Монголын ард түмэн, 1968. – 290 х. Намдаг, Д. Музыка древней Монголии / Намдаг Донровын. – Улан-Батор : Народ Монголии, 1968. – 290 с.

80. Содном, Б. Ардын дууг уух жанрын судалгаа / Содном Балдан // Өвөрмонголын ард түмэн. – Улан-Батор, 1999. – Х. 109–112. Содном, Б. Изучение жанра застольных народных песен / Содном Балдан // Народ Внутренней Монголии. – Улан-Батор, 1999. – С. 109–112.

На китайском языке:

81. 安谦。 中国蒙古歌曲 / 安谦。 - 北京 : 人民音乐出版社, 1979年。 - 312页。 Ань, Ц. Китайско-монгольская песня / Ань Циань. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 1979. – 312 с.

82. 白步真。 蒙古传统乐器 / 白步真。 - 包头 : 内蒙古大学出版社, 2009年。 - 330页。 Бай, Б. Монгольские традиционные инструменты / Бай Бужень. – Баотоу : Издательство Университета Внутренней Монголии, 2009. – 330 с.

83. 贝展公司。 关于阿留托夫形成的起源的第一项研究 : 专著 / 贝展公司。 - 乌鲁木齐 : 新疆人民印刷厂, 1982年。 - 125页。 Бей, Ц. Ч. Первые исследования по истокам формирования алеутов : монография / Бей Цу Чин. – Урумчи : Народная типография Синьцзяна, 1982. – 125 с.

84. 贝津英。 萨满教“博”克申艺术的早期研究 : 专著 / 贝津英、申远、傅柏林、王舍。 - 呼和浩特 : 内蒙古人民印刷厂, 1986年。 - 297页。 Бей, Ц. Ч. Ранние исследования искусства шаманизма «бо» Кершинь : монография / Бей Цу Чин, Шин Юань, Фу Бо Лин, Ван Щё. – Хух-Хото : Народная типография Внутренней Монголии, 1986. – 297 с.

85. 王J.中国声乐 : 发展的具体情况、民族传统与审美特征 // 大 / J. Van // 大学科学期刊. - 2023. - 72号 - 第89–93页。 Ван, Ж. Китайская вокальная музыка: специфика развития, национальные традиции и

эстетические характеристики / Ван Ж // Университетский научный журнал. – 2023. – № 72. – С. 89–93.

86. 戴达汉。 古代蒙古民歌 / 戴达汉。 - 乌鲁木齐 : 文化艺术出版社, 2013年。 - 266页。 Дай, Д. Древнемонгольские народные песни / Дай Дархан. – Урумчи : Культура и искусство, 2013. – 266 с.

87. 丁山德。 中国民歌 / 丁山德。 - 上海 : 音乐出版社, 1957年。 - 250页。 Динь, Ш. Китайская народная песня / Динь Шанде. – Шанхай : Музыкальное издательство, 1957. – 250 с.

88. 晶池。 蒙古舞蹈理论 / 晶池。 - 保义 : 内蒙古出版社, 2009年。 - 251页。 Джинг, Ч. Теория монгольского танца / Джинг Чи. – Баоий : Издательство Внутренней Монголии, 2009. – 251 с.

89. 董伯金。 蒙古 庄的生产仪式 / 董伯金。 - 北京 : 艺术世界出版社, 2011年。 - 386页。 Донг, Б. Производственные ритуалы монгольской деревни / Донг Бокин. – Пекин : Художественный мир, 2011. – 386 с.

90. 董博金。 关于蒙古仪式的声音 / 董博金。 - 上海 : 出版社上海音乐学院, 2014年。 - 490页。 Донг, Б. О звуках монгольских ритуалов / Донг Бокин. – Шанхай : Издательство Шанхайской консерватории, 2014. – 490 с.

91. 多吉。 如何的民歌 : 专著 / 多吉。 - 呼和浩特 : 内蒙古人民出版社, 1982年。 - 923页。 Дорджи. Народные песни Ховда : монография / Дорджи. – Хух-Хото : Народная типография Внутренней Монголии, 1982. – 923 с.

92. 多尔加利。 三首老歌 / 多尔加利 // 新疆艺术 : 文章。 - 2 : 星期六。 - 乌鲁木齐 : 文化部, 1995年。 - 第31-34页。 Дорджала. Три старинные ойратские песни / Дорджала // Искусство Синьцзяна : сборник статей. – Вып. 2. – Урумчи : Министерство культуры, 1995. – С. 31–34.
93. 多尔加利。 新疆歌谣 / 多尔加利 // 新疆艺术 : 文章。 - 1 : 星期六。 - 乌鲁木齐 : 文化部, 1994年。 - 第69-72。 Дорджала. Народные песни синьцзянских ойратов / Дорджала // Искусство Синьцзяна : сборник статей. – Вып. 1. – Урумчи : Министерство культуры, 1994. – С. 69–72.
94. 邓显瑞。 中国艺术歌曲的发展与影响 // 北方音乐。 - 阳阳, 2014年。 - 问题7。 - 第7-8。 Дэн, С. Ж. Развитие и влияние китайских художественных песен / Дэн Сянь Жуй // Северная музыка. – Яньян, 2014. – Вып. 7. – С. 7–8.
95. 蒙古美学史。 - 沈阳 : 辽宁国家出版社, 2000年。 - 9页。 История монгольской эстетики. – Шэньян : Национальное издательство Ляонина, 2000. – 389 с.
96. 中国小民族的音乐史。 - 北京 : 国家印刷厂, 1984年。 - 442页。 История музыки малых народов Китая. – Пекин : Национальная типография, 1984. – 442 с.
97. 杜荣坤。 蒙古西部的研究 : 专著 / 杜荣坤, 北津钦。 - 乌鲁木齐 : 新疆人民印刷厂, 1996年。 - 264页。 Ду, Ж. К. Исследования Западной Монголии : монография / Ду Жун Кун, Бей Цу Чин. – Урумчи : Народная типография Синьцзяна, 1986. – 264 с.

98. 杜亚顺。 育库人歌曲的音乐特色 / 杜雅顺 // 中国音乐 : 文章集。 - 问题2。 - 北京 : 音乐, 1985年。 - 第27-33页。 Ду, Я Щ. Музыкальные черты песен народа Юкку / Ду Я Щун // Китайская музыка : сборник статей. - Вып. 2. - Пекин : Музыка, 1985. - С. 27-33.
99. 中国小民族的音乐史。 - 北京 : 国家印刷厂, 1984年。 - 442页。 История музыки малых народов Китая. - Пекин : Национальная типография, 1984. - 442 с.
100. 尹红。 音乐在高中 / 尹红。 - 重庆 : 西南师范大学出版社, 1996年。 - 133页。 Инь, Х. Музыка в вузе / Инь Хун. - Чунцин : Издательство Юго-Западного педагогического университета, 1996. - 133 с.
101. 启毅。 蒙古歌曲的风格 / 启毅。 - 哈霍托 : 内蒙古出版社, 2006年。 - 190页。 Кай, И. Стили монгольской песни / Кай И. - Хух-Хото : Народное издательство Внутренней Монголии, 2006. - 190 с.
102. 中国民歌。 - 北京 : 人民音乐出版社, 2005年。 - 168页。 Китайская народная песня. - Пекин : Народное музыкальное издательство, 2005. - 168 с.
103. 匡祎。 20世纪二三十年代中国音乐的社会历史背景及演唱方法分析 / 匡祎。 - 文化学刊, 2009年。 - 第17期。 - 页73-76。 Куан, И. Анализ социально-исторического фона и методов пения китайской музыки 1920-х и 1930-х годов / Куан И // Журнал культуры. - 2009. - № 17. - С. 73-76.

104. 李刘。 这首歌流淌在我的生活中 / 李刘。 - 北京 : 中央民族大学出版社, 2009年。 - 290页。 Ли, Л. Течет песня жизни / Ли Люй. - Пекин : Издательство центрального университета по делам национальностей, 2009. - 290 с.
105. 李建军。 蒙古国长篇歌曲的艺术 / 李建军。 - 上海 : 上海音乐学院出版社, 2012年。 - 345页。 Ли, Ц. Искусство монгольской протяжной песни / Ли Цзяньцзюнь. - Шанхай : Издательство Шанхайской консерватории, 2012. - 345 с.
106. 李春和。 中国古代音乐史 / 李春和。 - 北京 : 音乐出版社, 1964年。 - 188页。 Ли, Ч. И. История музыки Древнего Китая / Ли Чунь И. - Пекин : Народное музыкальное издательство, 1964. - 188 с.
107. 连中林。 中国民歌 : 百曲 / 连中林。 - 台湾 : 天童出版社, 1973年。 - 206页。 Лиан, Ж. Л. Китайская народная песня: сто напевов / Лиан Жон Лин. - Тайбэй : Издательство «Тиань Тон», 1973. - 206 с.
108. 李修建。 以悲为美 : 六朝音乐的悲剧意识探析 / 李修建。 - 中国美学研究, 2015。 - 第一期。 - 第192-203页。 Ли, Ш. Печаль как красота: исследование трагического сознания в музыке шести династий / Ли Шуцзянь // Китайские эстетические исследования. - 2015. - № 1. - С. 192-203.
109. 林黛。 蒙古民间音乐 / 林黛。 - 包头 : 内蒙古人民出版社, 2009年。 - 263页。 Лин, Д. Монгольская народная

музыка / Лин Дай. – Баотоу : Народное издательство Внутренней Монголии, 2009. – 263 с.

110. 罗士。 学生的民间音乐教育 / 罗士。 - 北京 : 中国青年, 2001年。 - 227页。 Ло, Ш. Народное музыкальное воспитание студентов / Ло Ши. – Пекин : Китайская молодежь, 2001. – 227 с.

111. 陆红九。 蒙古民歌音品的研究 / 陆红九。 - 北京 : 中央音乐学院出版社, 2012年。 - 257页。 Лу, Х. Исследование ладов в монгольской народной песне / Лу Хунцзю. – Пекин : Издательство Центральной музыкальной консерватории, 2012. – 257 с.

112. 鲁红。 研究中的长蒙古民歌 / 鲁红。 - 北京 : 中央民族大学出版社, 2011年。 - 380页。 Лу, Х. Исследования протяжной монгольской народной песни / Лу Хонг. – Пекин : Центральный университет национальностей, 2011. – 380 с.

113. 鲁红。 蒙古民歌的讨论 / 鲁红。 - 北京 : 中央音乐学院出版社, 2012年。 - 305页。 Лу, Х. Обсуждение монгольских народных песен / Лу Хонг. – Пекин : Издательство Центральной консерватории, 2012. – 305 с.

114. 刘于。 现代文明中草原文化的研究 / 刘裕, 孙兆文, 陶图。 - 呼和浩特 : 内蒙古人民出版社, 2007年。 - 361页。 Лю, Ю. Исследование культуры степей в современной цивилизации / Лю Ю, Сунь Чжаовэнь, Тао Кэтао. – Хух-Хото : Народное издательство Внутренней Монголии, 2007. – 361 с.

115. 刘堂页。 独特的蒙古长途民歌艺术性质 / 刘堂页。 - 北京 : 中央民族大学, 2011年。 - 54页。 Лю, Т. Уникальная художественная

природа монгольских народных песен / Лю Тана. – Пекин : Центральный университет национальностей, 2011. – 54 с.

116. 刘旭。 唐代的历史。 北方非华裔部落的传记。 书3 / 刘旭。
- 北京 : 民间音乐出版社, 1975年。 - 254页。 Лю, С. Старая история династии Тан. Жизнеописание северных некитайских племен. Кн. 3 / Лю Сюй. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 1975. – 254 с.

117. 刘没有屈。 中国的多民族音乐文化 / 刘没有屈 // 中国音乐。
第四期 : 文章集 《北京 : 中国音乐》, 1990年。 - 第24-32页。
Лю, В. Многонациональная музыкальная культура Китая / Лю Вейци // Китайская музыка : сборник статей. – Вып. 4. – Пекин : Китайская музыка, 1990. – С. 24–32.

118. 刘鼎智。 新中国音乐史 : 总纲 / 刘鼎智。 - 韩康 :
汉坎亚洲研究大学出版社, 1986年。 - 271页。 Лю, Д. Ч. Музыкальная история Нового Китая : очерк / Лю Дин Чжи. – Хан Кан : Издательство Ханканского университета исследования Азии, 1986. – 271 с.

119. 拉舒不是。 蒙古民歌 / 拉舒不是 // 为巴彦淖尔30周年。 -
贝因戈 : 人民印刷厂, 1982年。 - 171页。 Ля, Ш. Н. Монгольская народная песня / Ля Шу Не // К 30-летию Баингола. – Баингол : Народная типография, 1982. – 171 с.

120. 拉舒尼。 中国的跨国音乐文化 - 比较和研究 / 拉舒尼 // 中国音乐 : 文章集。 - 第4期。 - 北京 : 中国音乐, 1990年。 - 第24-32页。 Ля, Ш. Н. Многонациональная музыкальная культура Китая – сравнения и исследования / Ля Шу Не // Китайская музыка : сборник статей. – Вып. 4. – Пекин : Китайская музыка, 1990. – С. 24–32.

121. 梁丽霞。 蒙古 / 梁丽霞。 - 包头 : 内蒙古大学出版社, 2009年。 - 257页。 Лян, Л. Монголия / Лян Лися. – Баотоу : Народное издательство Внутренней Монголии, 2009. – 257 с.

122. 在義大利。 社會關係背景下的阿留申民謠 // 在義大利 // 音樂研究 : 文章集。 - 1卷。 - 北京 : 中國音樂, 1997年。 - 第80-88頁。 Народная песня алеутов в контексте общественных отношений // Музыкальные исследования : сборник статей. – Вып. 1. – Пекин : Китайская музыка, 1997. – С. 80–88.

123. 汉族民歌。 - 北京 : 人民音乐出版社, 2005年。 - 351页。 Народная песня династии Хань. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 2005. – 351 с.

124. 苗鼎。 论述了汉族民歌的分类 / 苗鼎、 乔藏中。 - 北京 : 出版社 《文化艺术》, 1987年。 - 130页。 Мяо, Д. Рассуждения о классификации народной песни династии Хань / Мяо Дин, Цяо Цзанцжун. – Пекин : Издательство «Культура и искусство», 1987. – 130 с.

125. 在義大利。 社會關係背景下的阿留申民謠 // 在義大利 // 音樂研究 : 文章集。 - 1卷。 - 北京 : 中國音樂, 1997年。 - 第80-88頁。 Народная песня алеутов в контексте общественных отношений // Музыкальные исследования : сборник статей. – Вып. 1. – Пекин : Китайская музыка, 1997. – С. 80–88.

126. 新疆民间音乐特色 // 新疆艺术。 第一期:星期六。 - 乌鲁木齐 : 文化部, 1998年。 - 第26-33页。 Особенности синьцзянской народной музыки // Искусство Синьцзяня : сборник статей. – Вып. 1. – Урумчи : Издательство Министерства культуры, 1998. – С. 26–33.

127. 中国音乐史的问题。 - 北京 : 民乐出版社, 1963年。 - 56页。 Проблемы китайской музыкальной истории. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 1963. – 56 с.

128. 乌兰加。 宗教蒙古音乐在清代喇嘛教 / 乌兰加 // 中国音乐 : 文章。 - 第1集。 - 北京 : 中国音乐, 1997年。 - 第49-56。 У, Л. Религиозная монгольская музыка в ламаизме династии Цин / У Ланцзе // Китайская музыка : сборник статей. – Вып. 1. – Пекин : Китайская народная музыка, 1997. – С. 49–56.

129. 乌兰加。 蒙古音乐史 : 专著 / 乌兰加。 - 哈霍托 : 内蒙古出版社, 1999年。 - 427页。 У, Л. История монгольской музыки : монография / У Ланцзе. – Хух-Хото : Народное издательство Внутренней Монголии, 1999. – 427 с.

130. 十个下巴。 中国宗教音乐 : 专著 / 十个下巴。 - 北京 : 宗教文化中心印刷厂, 1997年。 - 387页。 Тен, Ч. Китайская религиозная музыка : монография / Тен Чин. – Пекин : Типография Центра религиозной культуры, 1997. – 387 с.

131. 吴国东。 音乐民俗现象的研究, 它的系统和结构 / 吴国东 // 民间音乐。 - 问题3。 - 北京 : 民间音乐出版社, 1995年。 - 第65-72。 У, Г. Изучение феномена музыкального фольклора, его система и структура / У Годун // Народная музыка : сборник статей. – Вып. 3. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 1995. – С. 65–72.

132. 吴苟东。 中国民间音乐 / 吴苟东。 - 广州 : 教育出版社, 1995年。 - 260页。 У, Г. Китайская народная музыка / У Годун. – Гуанчжоу : Издательство «Образование», 1995. – 260 с.

133. 乌兰加。 蒙古音乐史 : 专著 / 乌兰加。 - 哈霍托 : 内蒙古出版社, 1999年。 - 427页。 У, Л. История монгольской музыки : монография / У Ланцзе. – Хух-Хото : Народное издательство Внутренней Монголии, 1999. – 427 с.
134. 在兰杰。 对古代蒙古音乐和舞蹈的初步研究 / 在兰杰。 - 哈霍托 : 内蒙古出版社, 1985年。 - 第255页。 У, Л. Начальное изучение древней монгольской музыки и танца / У Ланцзе. – Хух-Хото : Народное издательство Внутренней Монголии, 1985. – 255 с.
135. 吴兰杰。 蒙古音乐史 / 吴兰杰。 - 北京 : 中央音乐学院出版社, 2010年。 - 428页。 У, Л. История музыки Монголии / У Ланцзе. – Пекин : Издательство центральной музыкальной консерватории, 2010. – 428 с.
136. 华叔。 国家艺术 / 华叔。 - 包头 : 内蒙古出版社, 1986年。 - 336页。 Хуа, Ш. Национальное искусство / Хуа Шу. – Баотоу : Народное издательство Внутренней Монголии, 1986. – 336 с.
137. 洪雯倩。 尼采的弦外之音-音乐与哲学的对话 / 洪雯倩。 - 同济大学学报, 2017年。 - 28号。 - 第22-29页。 Хун, В. Струны Ницше за пределами струн – диалог между музыкой и философией / Хун Вэньцян // Журнал Университета Тунцзи. – 2017. – № 28. – С. 22–29.
138. 卡尼扎诺*奥莱尼察。 对蒙古人的古代音乐和舞蹈的初步调查 / 卡尼扎诺*奥莱尼察。 - 呼和浩特 : 内蒙古人民出版社, 1985年。 - 360页。 Цаньцзянь, У. Начальное исследование древней музыки и танцев

МОНГОЛОВ / Цаньцзянь Уланьцзие. – Хух-Хото : Народное издательство Внутренней Монголии, 1985. – 360 с.

139. 蔡梦。 20世纪中国音乐发展概貌(一)
“新音乐”的启蒙和发展初期 / 蔡梦。 - 中国音乐教育。 - 2000年。 - 7号。 - 页 22-25. Цай, М. Обзор развития китайской музыки в 20 веке: Просвещение и раннее развитие «новой музыки» / Цай Мэн // Китайское музыкальное образование. – 2000. – № 7. – С. 22–25.

140. 宗白华。 唐诗中的民族精神 // 建国月刊。 - 1935年。 - 12号, 第13号。 - 页 5-12。 Цзун, Б. Национальный дух, выраженный в стихах династии Тан / Цзун Байхуа // Ежемесячник Цзянго. – 1935. – Т. 12, № 13. – С. 5–12.

141. 居其宏。 新中国音乐史, 1949-2000 / 居其宏。 - 湖南美术出版社, 2002年。 - 238页。 Цзю, Ц. История китайской музыки, 1949–2000 / Цзю Цихун. – Хунань : Хунаньское изобразительное искусство, 2002. – 238 с.

142. 江明。 蒙古文化研究 / 江明。 - 北京 : 公共教育, 2001年。 - 263页。 Цзян, М. Исследования монгольской культуры / Цзян Мин. – Пекин : Народное образование, 2001. – 263 с.

143. 乔江宗。 中国音乐 / 乔江宗。 - 北京 : 《文化与艺术》, 1999年。 - 346页。 Цяо, Ц. Китайская музыка / Цяо Цзянцзун. – Пекин : Издательство «Культура и искусство», 1999. – 346 с.

144. 冯光宇。 中国小民族音乐史 / 冯光, 袁斌昌。 - 北京 : 金华出版社, 2007年。 - 第一卷。 - 390页。 Фэн, Г. История музыки

китайских малых народностей / Фэн Гуаньюй, Юань Бинчан. – Пекин :
Издательство «Цзиньхуа», 2007. – Т. I. – 390 с.

145. 爱好。 古代蒙古音乐的烦恼思考与美学 / 爱好 // 中国音乐
: 文章集。 - 问题2。 - 北京 : 民间音乐出版社, 2004年。 - 第16-
19页。 Хобис. Ладовое мышление и эстетика древнемонгольской музыки
/ Хобис // Китайская музыка : сборник статей. – Вып. 2. – Пекин : Народное
музыкальное издательство, 2004. – С. 16–19.

146. 华叔。 国家艺术 / 华叔。 - 包头 : 内蒙古出版社,
1986年。 - 336页。 Хуа, Ш. Национальное искусство / Хуа Шу. – Баотоу :
Народное издательство Внутренней Монголии, 1986. – 336 с.

147. 张东。 东民歌 / 张东。 - 长春 : 长春师范学院出版社,
1996年。 - 118页。 Чжан, Д. Народные песни / Чжан Дон. – Чаньчунь :
Издательство Чаньчуньского педагогического института, 1996. – 118 с.

148. 张唐。
蒙古风格的长途歌唱与阿拉善蒙古语长期音色的特色配对 / 张唐。 - 北京
: 中央民族大学, 2012年。 - 99页。 Чжан, Т. Монгольский стиль
дальнего пения и характеристики пары Алашань. Монгольский
долгосрочный тон / Чжан Тан. – Пекин : Центральный университет
национальностей, 2012. – 99 с.

149. 张汤。 关于胡松华在歌曲中提到蒙古族的长旋律 / 张汤。 -
北京 : 大众文学出版社, 2012年。 - 45页。 Чжан, Т. Об упоминании
Ху Сунхуа долгосрочной мелодии Монголии в его песнях / Чжан Тан. –
Пекин : Издательство популярной литературы, 2012. – 45 с.

150. 张蝙蝠。 蒙古村和现场音乐 / 张蝙蝠。 - 北京 : 中国社会科学出版社, 2012年。 - 261页。 Чжанг, Б. Монгольская деревня и живая музыка / Чжанг Бат. – Пекин : Издательство китайских общественных наук, 2012. – 261 с.

151. 张蝙蝠。 蒙古民歌的研究 / 张蝙蝠。 - 北京 : 民族出版社, 2013年。 - 421页。 Чжанг, Б. Исследование монгольской народной песни / Чжанг Бат. – Пекин : Этническое издательство, 2013. – 421 с.

152. 赵红柱。 60首关于呼伦贝尔人民的民歌 / 赵红柱。 - 北京 : 民间音乐出版社, 1993年。 - 82页。 Чжао, Х. 60 народных песен о народах Хулун-Буира / Чжао Хунжоу. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 1993. – 82 с.

153. 赵红柱。 蒙古族抽拉歌的研究 / 赵红洲 // 民间音乐。 - 1992。 - 4号。 - 第56-59页。 Чжао, Х. Изучение монгольской протяжной песни / Чжао Хунжоу // Народная музыка. – 1992. – № 4. – С. 56–59.

154. 周青青。 中国民歌 / 周青青。 - 北京 : 民乐, 1993年。 - 201页。 Чжоу, Ц. Китайская народная песня / Чжоу Цинцин. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 1993. – 201 с.

155. 池志龙。 内蒙古传统音乐的比较研究 / 池志龙。 - 兰州 : 民间音乐出版社, 2014年。 - 356页。 Чи, Ч. Сравнительное исследование традиционной музыки Внутренней Монголии / Чи Чжилун. – Ланьчжоу : Издательство «Народная музыка», 2014. – 356 с.

156. 朱秀。 音乐研究 /朱秀。 - 哈-霍托 : 人民出版社, 2007年。 - 287页。 Чжу, С. Музыкальные исследования / Чжу Сю. – Хух-Хото : Народное издательство Внутренней Монголии, 2007. – 287 с.
157. 郑彬仪。 中国音乐的历史观 / 郑彬仪。 - 重庆 , 2002年。 - 396页。 Чжэн, Б. И. Историческая концепция китайской музыки / Чжэн Бин Ин. – Чунцин, 2002. – 396 с.
158. 杨孟刘。 中国民间音乐 / 杨孟刘。 - 上海 : 文化艺术出版社, 1979年。 - 478页。 Ян, М. Китайская народная музыка / Ян Мэнлю. – Шанхай : Издательство «Культура и искусство», 1979. – 478 с.
159. 杨银柳。 关于中国音乐史的文章 / 杨银柳。 - 上海 : 上海音乐出版社, 1953年。 - 342页。 Ян, И. Очерки по истории китайской музыки / Ян Инью. – Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 1953. – 342 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ № 1

Список сборников монгольских протяжных песен

1. 乌琼巴图。 关于蒙古传统文化 / 乌琼巴图。 - 呼和浩特 : 《遥远的国度》, 2001年。 - 284页。 Уюньбату. О монгольской традиционной культуре / Уюньбату. - Хух-Хото : «Далекий край», 2001. - 284 с.
2. 乔一光。 内蒙古的艺术 / 乔一光。 - 沈阳 : 辽宁艺术, 2005页。 - 289页。 Цяо, Ю. Искусство Внутренней Монголии / Цяо Юйгуан. - Шэньян : Искусство Ляонина, 2005. - 289 с.
3. 做杰森。 中国少数民族的音乐 / 做杰森。 - 北京 : 全国文艺工作者协会出版公司, 1986年。 - 185页。 Ду, Я. Музыка малых народностей Китая / Ду Ясюн. - Пекин : Издательская компания Всекитайской ассоциации работников литературы и искусства, 1986. - 185 с.
4. 傅凤国。 分析、 传承、 保存阿拉善蒙古人民歌 / 傅凤国、 翟梅林。 - 内蒙古 : 内蒙古的艺术, 2016年。 - 278页。 Фу, Ф. Анализ, передача по наследству и охрана народных песен чандяо алашаньских монголов / Фу Фэнго, Чжай Мэйлинь. - Хух-Хото : Искусство Внутренней Монголии, 2016. - 278 с.
5. 关琳。 民族风格的声乐艺术 / 关琳。 - 北京 : 《文化与艺术》, 1984年。 - 290页。 Гуань, Л. Национальный стиль вокального искусства / Гуань Линь. - Пекин : «Культура и искусство», 1984. - 290 с.
6. 刘仲玲。 游牧文化和生态文化 / 刘仲玲, 东步。 - 呼和浩特 : 内蒙古大学, 2001年。 - 213页。 Лю, Ч. Кочевая культура и экокультура / Лю Чжунлин, Э Дуньбу. - Хух-Хото : Издательство

университета Внутренней Монголии, 2001. – 213 с.

7. 吴凡。 传统艺术 / 吴凡。 - 北京 : 民间音乐出版社, 2005年。 - 359页。 У, Ф. Традиционное искусство / У Фань. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 2005. – 359 с.

8. 周戈东。 关于蒙古民歌的声音和图形差异的数据 / 周戈东。 - 西安 : 西北大学出版社, 1989年。 - 289页。 Чжоу, Г. Данные о разнице в звучании и графики монгольских народных песен / Чжоу Годун. – Сиань : Издательство Северо-Западного университета, 1989. – 289 с.

9. 周晶晶。 中国民歌 / 周晶晶。 - 北京 : 民间音乐出版社, 1993年。 - 229页。 Чжоу, Ц. Китайские народные песни / Чжоу Цзинцзин. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 1993. – 229 с.

10. 在金家。 是内蒙古少数民族歌曲集 / 在金家。 - 北京 : 中央民族大学出版社, 2016年。 - 212页。 У, Ж. Сборник песен малочисленных национальных меньшинств Внутренней Монголии / У Жина. – Пекин : Издательство Центрального университета национальностей, 2016. – 212 с. – ISBN: 9787566011848.

11. 姜蓉。 狼图腾 / 姜蓉。 - 北京 : 长江文学艺术出版社, 2004年。 - 273页。 Цзян, Ж. Волчий тотем / Цзян Жун. – Пекин : Издательство литературы и искусства, 2004. – 273 с.

12. 崔小丹。 简述内蒙古克尔钦地区长谣民歌艺术影响的力量 / 崔小丹。 - 北京 : 《人才出版社》, 2013年。 - 第299页。 Цуй, С. Кратко о силе художественного воздействия народных песен чандяо района Хорчин Внутренней Монголии / Цуй Сяодань. – Пекин : Издательство «Талант», 2013. – 299 с.

13. 崔逢春。 蒙古文化风格的歌曲精选 / 崔逢春。 -呼和浩特 : 内蒙古大学出版社, 2006年。 - 102页。 Цуй, Ф. Подборка песен в стиле монгольской культуры / Цуй Фэнчунь. - Хух-Хото : Издательство университета Внутренней Монголии, 2006. - 102 с. - ISBN: 9787810749237.
14. 张鹤。 井河-十三种颜色的猪蹄。 蒙古族长谣传承的特点及其文化意义 / 张鹤。 - 新疆 : 师范大学出版社, 2011年。 - 268页。 Чжан, Х. Цзинхэ - рысаки тринадцати мастей. Особенности наследования монгольских чандяо и их культурное значение / Чжан Хэ. - Синьцзян : Издательство педагогического университета, 2011. - 268 с.
15. 戈尼甘。 在“换”的旋律的形式和特征表达 / 戈尼甘。 - 内蒙古 : 内蒙古艺术, 1998年。 - 421页。 Гунжигэма. О форме мелодии «чандяр» и особенностях выражения / Гунжигэма. - Хух-Хото : Искусство Внутренней Монголии, 1998. - 421 с.
16. 扎穆苏。 蒙古民间叙事歌集 / 扎穆苏。 - 呼和浩特 : 内蒙古人民出版社, 1982年。 - 267页。 Цза, М. Песенник народных монгольских повествований / Цза Муссу. - Хух-Хото : Народное издательство Внутренней Монголии, 1982. - 267 с.
17. 拉苏孙。 民谣歌手盖头, 盖头 / 拉苏孙。 - 呼和浩特 : 内蒙古人民出版社, 1993年。 - 261页。 Ла, С. Народный певец Хаджаб / Ла Сужун. - Хух-Хото : Народное издательство Внутренней Монголии, 1993. - 261 с.
18. 拉苏孙。 特拉华州 / 拉苏孙。 - 的珍贵声音的遗产。 - 北京

: 民间音乐出版社, 1999年。 - 381页。 Ла, С. Наследие драгоценного голоса Дэлигээр / Ла Сужун. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 1999. – 381 с.

19. 李世祥。 长调蒙古民歌回顾 / 李世祥。 - 呼和浩特 : 内蒙古人民出版社, 2003年。 - 367页。 Ли, Ш. Обзор монгольских народных песен чандяо / Ли Шисян. – Хух-Хото : Народное издательство Внутренней Монголии, 2003. – 367 с.

20. 杰塔里。 新疆的音乐特色-蒙古族民歌 / 杰塔里。 - 新疆 : 《新疆艺术》, 1996年。 - 376页。 Чжао, Т. Музыкальные особенности Синьцзян-монгольских народных песен / Чжао Тарим. – Синьцзян : Искусство Синьцзяна, 1996. – 376 с.

21. 查吉斯琴。 蒙古人的秘密传说 : 一个新的翻译和抽象 / 查吉斯琴。 - 台湾 : 梁景, 1979年。 - 490页。 Чжа, Ц. Сокровенное сказание монголов : новый перевод и аннотация / Чжа Цзисыцинь. – Тайвань : Лянцзин, 1979. – 490 с.

22. 桑达诺娃。 中国小国的音乐文化 / 桑达诺娃。 - 北京 : 中央民族大学出版社, 2004年。 - 329页。 Сандэнова. Музыкальная культура китайских малых народностей / Сандэнова. – Пекин : Издательство Центрального университета национальностей, 2004. – 329 с.

23. 海莉。 的中国民族声乐教材 / 海莉。 - 呼和浩特 : 内蒙古人民版出版社, 2006年。 - 93页。 Хэй, Л. Учебное пособие по китайской национальной вокальной музыке / Хэй Ли. – Хух-Хото : Народное издательство Внутренней Монголии, 2006. – 93 с. – ISBN: 9787204084401.

24. 王大山。 中国-内蒙古的全景图 : 一个国家在马上 /

- 王大山, 许祥林。 - 北京 : 外语文学出版社, 2006年。 - 269页。
- Ван, Д. Панорама Китай – Внутренняя Монголия: Нация верхом на лошади / Ван Дафан, Сюй Сянлинь. – Пекин : Издательство литературы на иностранных языках, 2006. – 269 с.
25. 王晓华。 中国民族音乐 / 王晓华, 王周。 - 上海 : 高等教育出版社, 2009年。 - 294页。 Ван, Я. Китайская национальная музыка / Ван Яохуа, Ван Чжоу. – Шанхай : Издательство высшего образования, 2009. – 294 с.
26. 王玉梅。 押韵 / 王玉梅。 - 济南 : 出版社《黄河》, 1999年。 - 200页。 Ван, Ю. Рифмы / Ван Юймэй. – Цзинань : Издательство «Хуанхэ», 1999. – 200 с.
27. 罪业。 内蒙古民歌音乐集 / 罪业。 -呼和浩特 : 内蒙古人民出版社, 2016年。 - 151页。 Син, Е. Сборник народных песен и музыки Внутренней Монголии / Син Е. – Хух-Хото : Народное издательство Внутренней Монголии, 2016. – 151 с. – ISBN: 9787204137176.
28. 范杰。 通过《孤驼》的棱镜, 我们来看看长谣蒙古族阿拉善民歌的特点和创新传承 / 范杰。 - 呼和浩特 : 内蒙古师范大学, 2012年。 - 167页。 Фан, Ц. Через призму «Одинокого верблюжонка» смотрим на особенности народных песен чандяо, монгольских алашань и новаторское наследие / Фан Цзе. – Хух-Хото : Издательство педагогического университета Внутренней Монголии, 2012. – 167 с.
29. 薛小燕。 蒙古族歌曲精选 / 薛晓燕。 - 北京 : 中央民族大学出版社, 2012年。 - 74页。 Сюэ, С. Подборка песен

монгольской национальности / Сюэ Сяоянь. – Пекин : Издательство Центрального университета национальностей, 2012. – 74 с. – ISBN: 97875660025871.

30. 袁景帆。 中国传统音乐的短期课程 / 袁景帆。 - 上海 : 莫斯科音乐学院出版社, 2006年。 - 275页。 Юань, Ц. Краткий курс обучения китайской традиционной музыки / Юань Цзинфан. – Шанхай : Издательство Шанхайской консерватории, 2006. – 275 с.

31. 赵家子。 音乐爱好者 / 赵家子。 -上海 : 上海人民出版社, 1986年。 - 190页。 Чжао, Ц. Меломан / Чжао Цзяцзы. – Шанхай : Шанхайское народное издательство, 1986. – 190 с.

32. 赵红洲。 内蒙古民歌 / 赵红洲。 - 呼和浩特 : 内蒙古文化, 2004年。 - 381页。 Чжао, Х. Народные песни Внутренней Монголии / Чжао Хунжоу. – Хух-Хото : Культура Внутренней Монголии, 2004. – 381 с.

33. 赵路。 蒙古族长谣与田园音乐史的研究 / 赵路。 - 呼和浩特 : 内蒙古文学艺术出版社, 2004年。 - 302页。 Чао, Л. Музыкальная история изучения монгольских чандяо и буколик / Чао Лу. – Хух-Хото : Издательство литературы и искусства Внутренней Монголии, 2004. – 302 с.

34. 邓光华。 中国民间音乐 / 邓光华。 - 上海 : 《高等教育》, 2002年。 - 467页。 Дэн, Г. Китайская народная музыка / Дэн Гуанхуа. – Шанхай : «Высшее образование», 2002. – 467 с.

35. 韩少。 公草原坎道 / 韩少。 - 江苏 : 江苏出版社, 2009年。 346页。 Хань, Ш. Степные чандяо / Хань Шаогун. – Цзянсу : Издательство Цзянсу, 2009. – 346 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ № 2**Тексты народных песен***Народные песни чандяо Хулун-Буира*

Цветок Сумия
Упитанный белый конь
Берег реки Шанбу
Высокий рыжий конь с черной гривой и черным хвостом
Шестьдесят белых верблюдов
Рога дзерена
Озеро Ганьчжуэр (Ганчжур)

Народные песни чандяо Хорчина

Родные края Баяньтунла
Теплый весенний ветер
Храбрая рыжая лошадка
Прохладный Хангай
Северный Хангай
Родные края Чжаганьтаохай
Тростник на берегу озера Алунь
Черная лошадка

Народные песни чандяо Шилин-Гол

Златокрылая птица
Прохладный Хангай
Хвост коня
Зеленый атлас
Благородный скакун, подобный золотому павлину
Конь Цзылю
Очертания гор Хужэнтаолугай
Хребет Ули
Быстроногий черный конь
Стальной конь

Народные песни чандяо Чжу-уд (город Чифэн)

Песня Цзянмуляня
Жизнь человека между небом и землей
Солнечный и лунный свет
Горный пик Дамужухада
Высокие горы Хинган

Дикие фазаны степи Цзитала
Красный сандал

Народные песни чандяо Ордоса

Два скакуна Чингисхана
Верблюжонок Баохуабая
Жеребенок небесной лошади
Песчаный родник
Гребень горы Баяэрманнай
Шестьдесят вязов

Народные песни чандяо Улан-Цаба

Делай добро для блага
Встреча с судьбой
Летнее пастбище
Родные края Хаояэрхангай
Полумесяц и полная луна
Большие хлопья снега
Гребень горы Вэньдуэрцземин

Народные песни чандяо Алашаня

Высокий светло-рыжий конь
Рыжий конь с енотом на спине
Большое дерево в пустыне
Гнедая лошадь
Гуляющий рыжий конь в яблоках
Кипарис на Хэланьшань
Обученный гнедой скакун
Прекрасные горные вершины