

## НОМАДЫ АЗИАТСКОГО МАТЕРИКА

### ТЮРКО-МОНГОЛЬСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

*В. Ю. Сузукей<sup>1</sup>*



*Аннотация:* В статье представлена гипотеза о том, что еще в период исторической общности тюрко-монгольских народов — в период степных империй древних кочевников, был порожден особый тип музыкальной цивилизации. Ныне его теоретическое осмысление и сохранность требуют особых подходов.

*Ключевые слова:* тюркские народы, монгольские народы, музыкальная культура, традиции, кочевая культура, музыкальная цивилизация, этномузыковедение.

#### TURKIC-MONGOLIAN MUSIC

#### TRADITIONS IN CONTEMPORARY SOCIO-CULTURE SPACE

*V. Yu. Suzukei*

*Abstract:* In article is presented hypothesis that in period of history unity of turkic-mongol people — at the period of the steppe empires of ancient nomads, was induced specific type of the music civilization. Now its theoretical comprehension and safety require the special approach.

*Keywords:* turkics, mongols, music culture, traditions, nomadic culture, music civilization, ethnomusicology.

---

<sup>1</sup> Сузукей Валентина Юрьевна — доктор культурологии, главный научный сотрудник Тувинского института гуманитарных исследований при Правительстве Республики Тыва, член редколлегии журнала «Новые исследования Тувы».

Постоянный адрес статьи: [http://www.tuva.asia/journal/issue\\_8/2536-suzukey.html](http://www.tuva.asia/journal/issue_8/2536-suzukey.html)

Тюрки и монголы — потомки древних кочевников Центральной Азии — населяют сегодня значительную часть Евразии — от Северо-Восточной Сибири до Средиземного моря. Естественно, во всех тюрко-монгольских культурах, значительно разошедшихся во времени и пространстве, произошли существенные сдвиги и перемены: у всех этих, изначально кочевых, народов за столетия не один раз менялись и государственная принадлежность, и политические строи, и религия, изменились во многом и традиционные представления самих носителей этих культур.

В настоящее время музыкальная культура монголоязычных (монголы, буряты, калмыки) и тюркоязычных (тувинцы, алтайцы, хакасы, якуты, татары, кыргызы, казахи, узбеки, туркмены...) народов представлена во всем богатстве и разнообразии звукового материала. Тем не менее, в древних, архаических пластах музыкальных культур современных тюрко-монгольских народов, несмотря на все изменения и напластования, которые происходили в последующие столетия, *продолжают сохраняться многие элементы устойчивого единства*, свойственного только этим культурам. Такая многовековая устойчивость, которая не подверглась разрушению на протяжении ряда столетий, позволяет выдвинуть предположение о том, что еще в период их исторической общности, т.е. в период степных империй древних кочевников, был порожден особый тип музыкальной цивилизации, сформировавшийся на основе четко осознававшейся и активно действовавшей идеологии.

Наиболее очевидным подтверждением выдвинутого предположения является то, что «многие темы, образы, герои эпоса (сопровождающегося музыкой) и различных музыкально-поэтических жанров оказываются общими и восходят к ранним и поздним кочевникам Евразии» (Каракулов, 1994: 162). К тому же периоду, по всей вероятности, можно отнести и формирование у них особого способа освоения звукового пространства «с любовью к густым, гнусавым, насыщенным обертонами тембрам... и обилием бурдонных форм организации материала» (Мухамбетова, 1994: 131). Именно для таких древнейших музыкальных жанров, как горловое пение и эпическое интонирование (*хоомей-хай-кай...*), игра на *хомусе-кубызе-гопузе-аман-хууре...*, *кураешооре-цууре-сыбызгы...*, *игиле-икили-кылкобузе-моринхууре...*, *гошпулууре-топшууре-товшууре-гомбре...* и т.д., характерны единые принципы реализации специфических звуковых построений, несущих в себе черты центрально-азиатской общности. Впервые специфичность этой звуковой системы более четко была обозначена С. А. Елемановой как **центрально-азиатский тип музыкальной цивилизации** (Елеманова, 1994: 83). Уже одно это, т.е. более четкое обозначение предмета, как нам представляется, упорядочивает многие аспекты теоретических и методологических проблем изучения музыкальной культуры тюрко-монгольских народов.

Независимо от жанрового разнообразия почти во всех монгольских и тюркских культурах встречается, например, и такое общее обозначение, как «узун» или «уртын» (длин-

ный, долгий, протяжный). Это понятие используется в качестве определения как вокальных, так и инструментальных жанров. Например: «узун ыр», «узун хоюг» (*тув.*), «узун күй» (*алт.*), «узун кюй» (*казах.*), «узун кюу» (*кырг.*), «узун кой» (*татар.*), «озын или озон кюй» (*башк.*), «узун хава» (*турецк.*), «уртын дуу» (*монг.*) и т.д. Во всех случаях это определение «узун» или «уртын» характеризует протяжные песни или инструментальные произведения неторопливого, величаво-эпического характера с наличием специфических протяженных звуков. Свободная метро-ритмическая организация традиционных музыкальных произведений, которые не вписываются в моторный ритм квадратных построений, также тесно связана со спецификой кочевнического восприятия времени...

Современные методы музыковедческого анализа при помощи нотных расшифровок во многих случаях позволяют судить о традиционных тюрко-монгольских культурах лишь по отличиям от известных европейских систем звуковой организации, не раскрывая при этом внутреннюю логику их становления. Констатация единства этих культур осуществляется в основном в опосредованных, иногда ассоциативных (и трудно доказуемых) формах, но не на конкретных примерах звукового материала. В этой связи особую актуальность приобретает озабоченность исследователей проблемами народной музыкальной терминологии (Жузбасов, 1994: 188). Все отчетливее осознается, что без учета традиционных понятий теоретическое знание рискует быть не только неполным, но и искаженным.

Общеизвестно, что научное знание формируется на основе данных практического опыта путем абстрагирования и логического анализа этих данных. Иначе говоря, теория представляет собой целостное знание о закономерностях *уже существующих связей и специфических особенностей практического опыта*. При этом критерием истинности и основой развития *теории* выступает, как известно, *практика*. Однако в процессе как практического, так и теоретического освоения традиционной музыкальной культуры, например, тувинцев (как и других народов) возникла парадоксальная ситуация, когда эта *аксиома* (неразрывное единство теории и практики), представляющая собой фундаментальную основу *гносеологии* (теории познания) была фактически *проигнорирована*. Реально функционировавшая живая музыкальная практика кочевых народов была воспринята «сквозь» призму теоретических установок европейской композиторской музыки.

Между тем, следствием такой методологической погрешности явилось, как показывает опыт, разрушение традиционных устоев этнических культур и сущностное изменение их имманентных свойств. Одним из ярких примеров выступает многолетняя попытка «усовершенствования» народных инструментов по образу и подобию инструментов симфонического оркестра. Дело в том, что при попытках усовершенствования, например, тувинских инструментов, не принималось во внимание то, что за техническими характеристиками академических инструментов, к которым пытались приблизить и народные инструменты, стоит теоретическая кон-

цепция равномерно-темперированного строя (гомофонно-гармонической системы), которая сформировалась в процессе исторического становления и развития европейской музыки. Как известно, метод является отражением глубинных свойств самого исследуемого явления.

Противоречия между теоретическим подходом (с последующим освоением, т.е. усовершенствованием музыкальных инструментов с целью создания оркестра) и существовавшей традиционной практикой музицирования возникли в результате априорного признания отсутствия собственной концептуальной основы тувинской музыки. Ошибкой в данном случае является применение к тувинским инструментам (как и к тувинской музыке в целом) общих подходов, принципов и методов, выработанных на европейском музыкальном материале без учета специфики практического использования народных инструментов в *контексте функционирования самой тувинской культуры*. Даже в том случае, когда носители традиционной культуры отвергали эти «усовершенствованные» варианты инструментов, которые по звучанию не соответствовали этническому звукоидеалу тувинцев, попытки их «усовершенствования», а также обучение игре на этих инструментах по принципу исполнительской техники на академических инструментах продолжались много лет (и продолжают до сих пор). (См. Приложение к статье с фотоиллюстрациями).

Возникновение таких противоречий было обусловлено как объективными, так и субъективными причинами. XX век вписался в ход истории человечества со своими рево-

люционными коррективами мирового масштаба, которые сметали устой традиционных, особенно *кочевых* культур и изменили контекст функционирования музыкального творчества. С априорностью слуховой и теоретической установки музыкантов, имевших базовое академическое образование, была также тесно связана и острота многих проблем. Драматичность ситуации того времени усугублялась еще и тем, что революционность эпохи наложилась на европоцентристские предпочтения, определявшие в целом и методологическую направленность почти всех гуманитарных наук.

Не только практика «усовершенствования» музыкальных инструментов, но и общая нацеленность на «профессионализацию» музыкальных культур народов национальных республик бывшего Советского Союза и Монгольской Народной Республики была инициирована идеологической установкой культурной политики советского государства. Согласно этой установке началась и активная *трансформация национально-специфического знания в направлении всеобщей стандартизации и нивелировки*. Унификация культуры на всей территории СССР и в Монголии была ориентирована исключительно на европейскую модель развития музыкального творчества. Были образованы национальные композиторские школы, были созданы национальные оперы, балеты, симфонии и другие произведения крупной формы, по аналогии с жанрами европейской композиторской музыки. Теоретические основы академической музыки считались в то время универсальными. Поэтому массовое

обучение музыкантов-исполнителей и подготовка композиторов также была основана на теории европейской музыки.

Самые болезненные последствия для традиционных кочевых культур при этом имел факт *дискредитации статуса профессионального музыканта устного типа*. Подрыв авторитета народного музыканта повлек за собой не только снижение уровня самооценки народных музыкантов, но и **«вынес» за рамки культуры их мнение, опыт и знания** и практически привел, например, в тувинской культуре, к потере традиции чисто инструментального исполнительства. «Народным» музыкантам были противопоставлены «профессиональные» (имеющие дипломы училищ и консерваторий) музыканты, которые начали обучать «правильно» играть тувинцев на их же музыкальных инструментах.

При этом сложилась такая ситуация, когда выпускников средних и высших учебных заведений культуры и искусств, т.е. дипломированных музыкантов-«народников» и сегодня нельзя считать специалистами по тувинской музыке. Это в принципе и не их вина. Проблема заключается в том, что ныне действующий в «Государственный образовательный стандарт» в сфере музыкального воспитания в концептуальном плане почти не претерпел никаких изменений со времен Советского Союза.

Сегодня вполне актуален и вопрос, поставленный Л. Уразбековой: «Как современные художники, музыканты, композиторы [и музыковеды. — С.В.] — представители тюркоязычных народов, обучавшиеся в русле европейской системы искусств, ощущают себя носителями культуры

тюрков?» (Уразбекова, 1994: 158). Это тем более важно, потому что именно современным музыковедам предстоит разрабатывать теоретическую концепцию и понятийно-категориальные нормы эстетических воззрений кочевых культур Центральной Азии. Очевидность генетического родства тюркских и монгольских культур выдвигает проблему изучения этих культур в их исторических взаимосвязях. Этим обстоятельством диктуется и необходимость выхода к данной проблематике на концептуально новый уровень, к обобщению характерных черт музыкального наследия как каждой культуры в отдельности, так и всех культур в целом. «Актуально, в связи с этим, — справедливо отмечает Ф. Кароматли, — и совершенствование методики сравнительно-сопоставительных обобщений в музыкальной тюркологии с учетом достижений всей мировой научной практики» (Кароматли, 1994: 161).

Естественно, что в контексте динамики политических и социально-экономических преобразований XX века менялся и аксиологический аспект, т.е. ценностные ориентиры в культурах тюркско-монгольских народов. Трансформация традиционной музыкальной культуры в сценическое эстрадное искусство, подчинение ее законам шоу — привлечение внимания, произведение эффекта — приводит к искажению ее глубинного, т.е. изначального намерения и цели. Как часть очень личного диалога между человеком и природой, традиционная музыка кочевников имеет особый звуковой строй и тембровый колорит, создаваемый за счет артикуляционно-акустической и артикуляционно-аппликатурной

специфики, устоявшейся в исполнительских практиках этих народов.

На современном этапе развития традиционных музыкальных культур все очевиднее становится важность устранения концептуальной несоотнесенности между теорией и практикой, заложенной идеологическими установками культурной политики эпохи строительства социализма. Определение традиции как «устной» или «народной» вовсе не означает отсутствия в ней собственной *концепции* становления и развития музыкальных построений. Эти знания передавались из поколения в поколение изустно, и задача познания специфических закономерностей, не изложенных в письменном виде, является *проблемой исключительно музыковедческой науки, а не самой традиции.*

Необходимо сознавать, что результатом опыта «профессионализации» традиционной культуры явилась *мутация* не только традиционных музыкальных инструментов, но и всей *эстетико-нормативной основы* традиционных музыкально-звуковых систем. А традиционные культуры, будучи принципиально устными, в процессе становления и развития выработали свои механизмы и методы передачи знаний, которые до сих пор остаются не изученными. В настоящее время все ощутимее становится неизбежное численное уменьшение носителей традиционных культур *устно-слухового типа* в связи с их естественным уходом из жизни и по этой причине происходит ослабление влияния и снижение их роли в культуре. Современное пожилое население Тувы, как и всех национальных республик бывшего

СССР и Монголии — это поколение строителей социалистического общества, с детских лет усвоившие идеалы той эпохи. Наблюдается и заметное увеличение числа выпускников музыкальных школ, училищ, консерваторий и университетов, академий культуры и искусств, воспитанных *не* на традиционных ценностных ориентирах. Эта количественно увеличивающаяся масса дипломированных специалистов начинает активно внедрять академическую (европейскую) терминологию и привносить в музыкальную практику несвойственные традиционной культуре критерии оценок. Это в той ситуации, когда по традиционным музыкальным культурам уже существует достаточное количество серьезных научных трудов как отечественных, так и зарубежных ученых. Тем не менее, результаты научных исследований пока что остаются не задействованными в системе образования при разработке учебных программ, учебно-методических пособий, используемых для обучения музыкантов-народников.

Однако бесспорно и то, что ни одна из существующих в мире культур не находится в изоляции и не подлежит сомнению то, что столкновение и взаимодействие культур в контексте глобализационных процессов неизбежны. При этом изучение закономерностей формирования традиционных ценностных ориентиров и вектора их модификаций является наиболее актуальным и расширяет возможности толкования структуры, положения и роли музыкальной культуры тюркских и монгольских народов в мировом социокультурном пространстве. Новые тенденции развития

региональных исследований являются следствием мировых цивилизационных процессов, ориентированных на свободное использование и дальнейшее развитие различных аспектов национальных культур в соответствии с потребностями их носителей, а также определяемые общей направленностью и достижениями гуманитарных наук в целом. «Современный этап развития гуманитарного знания характеризуется обновлением научного языка описания и объяснения реальности, усилением междисциплинарных связей, выявлением новых тенденций и процессов. Многие стереотипы сознания и поведения, признанные концепции сметаются под натиском происходящих изменений. Это состояние науки именуют "сменой парадигм"», — пишет и С. Н. Иконникова (Иконникова, 2008: 115).

Тенденция переосмысления культурных ценностей все чаще и отчетливее просматривается почти во всех научных работах конца XX — начала XXI вв. как отечественных, так и зарубежных ученых в разных областях знаний. Культурологические парадигмы этого периода засвидетельствовали полный крах европоцентристских концепций и создали базу для объективной оценки музыки неевропейских цивилизаций (Сузукей, 2008: 35).

#### *СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:*

- Елеманова, С. А. (1994) Казахская традиционная песня как форма профессионального искусства устной традиции // Тезисы I Международного симпозиума «Музыка тюркских народов». Алматы,.
- Жузбасов, К. (1994) Проблемы казахской народно-музыкальной терминологии // Тезисы I Международного симпозиума «Музыка тюркских народов». Алма-ты,.

- Иконникова, С. Н. (2008) Векторы и ориентиры культурологии в пространстве глобализации // *Фундаментальные проблемы культурологии: В 4-х т. Том I: Теория культуры / Отв. ред. Д. Л. Спивак. СПб.: Алетейя.*
- Каракулов, Б. (1994) О перспективах развития музыкальной тюркологии в Казахстане // *Тезисы I Международного симпозиума «Музыка тюркских народов».* Алматы.
- Кароматли, Ф. (1994) Музыкальное наследие тюркских народов в наши дни // *Тезисы I Международного симпозиума «Музыка тюркских народов».* Алматы.
- Мухамбетова, А. И. (1994) Музыкальное пространство тюркской музыки // *Тезисы I Международного симпозиума «Музыка тюркских народов».* Алматы.
- Смирнов, Б. (1971) Монгольская народная музыка. Всесоюзное издательство «Советский композитор». М.
- Сузукей, В. Ю. (2008) Культурологические парадигмы конца XX века и традиционная музыкальная культура Тувы // *Мир науки, культуры, образования.* № 3. С. 33-35.
- Уразбекова, Л. (1994) Современный миф тюркской культуры // *Тезисы I Международного симпозиума «Музыка тюркских народов».* Алматы.
- Enebish, J. (2004) *Nomadic Roots of Mongolian Music and Song.* Translated by P. Marsh and Saruul-Erdene // "Mongol Survey" a publication of Mongolian Society. Issue №13, winter-spring.

## Приложение

То, какие изменения были внесены в традиционную морфологическую структуру народных инструментов, можно увидеть на следующих иллюстрациях:



Традиционный игил



Два варианта усовершенствованных (оркестровых) игилов



Два варианта традиционных  
бызаанчы



Усовершенствованный бызаанчы



Дошпулуур традиционный



Дошпулуур усовершенствованный



Чанзы традиционный



Чанзы усовершенствованный

С последующим развитием оркестра народных инструментов в Туве появились и такие разновидности оркестровых инструментов, как прима, альт и бас. Такое подразделение инструментов не было свойственно традиционной культуре.



Чанзы прима



Чанзы альт



Чанзы басовый