

*2009 год в Туве объявлен Годом игила – традиционного музыкального инструмента. Мы посвятили ему, а также в целом проблемам тувинской традиционной музыке специальную рубрику, в которой публикуем материалы двух ведущих специалистов Тувы – этномузыковедов.*

*The year 2009 was declared in Tuva a Year of igil – traditional musical instrument. We are devoting a special category to it, and also to problems to Tuvan traditional music. In this issue we are publishing materials of two leading ethnomusicologists of Tuva.*

*Валентина Сузукей:*

### КАК БОРОТЬСЯ С ЕВРОПОЦЕНТРИЗМОМ В ЦЕНТРЕ АЗИИ?

*Valentina Suzukey:*

#### HOW TO FIGHT EUROPOCENTRISM IN CENTER OF ASIA



Valentina Suzukey – one of the leading scientists of Tuva, the expert in Tuvan ethnical music and musical instruments. As well as many creative uncommon people, she is a multi-sided personality and can be characterized from many sides.

Researching Tuvan national music for many years, she just now realizes that she came near to the solution of its secret. To tell about this discovery, we deliberately started our conversation with formation of our interlocutor as a researcher.

Валентина Юрьевна Сузукей – одна из ведущих ученых Тувы, специалист по тувинской этнической музыке, музыкальным инструментам. Как и многие творческие незаурядные люди, она многогранна и характеризовать ее можно с нескольких сторон.

Во-первых, можно сообщить основные пункты ее биографии. О них пишет, например, коллега – Б. Татаринцев:

«Известный в нашей республике ученый-этномузыковед Валентина Юрьевна Сузукей родилась 6 января 1954 года в с. Тээли Бай-Тайгинского района Тувинской АССР. Училась в кызылской школе № 2, после окончания 8 класса продолжила образование в Кызылском училище искусств, которое закончила в 1973 году. Затем поступила в Московский государственный институт культуры и закончила его в 1977 году, получила диплом по специальности культпросветработника высшей квалификации, руководителя самодеятельного оркестра народных инструментов. По окончании института она некоторое время работала педагогом, преподавала в Кызылском училище искусств. Научой Валентина Сузукей начала заниматься в 1985 году, поступив на работу в сектор культуры Тувинского научно-исследовательского института языка, литературы и истории (ныне ТИГИ)».

Во-вторых, можно назвать темы ее диссертаций и основных публикаций, что введет в мир профессиональных интересов этномузыковеда. Кандидатская диссертация по искусствоведению с названием «Бурдонно-обертоновая основа традиционного инструментального музицирования тувинцев» была успешно защищена в 1995 году в Санкт-Петербурге, докторская – уже по культурологии – «Культурно-исторические корни музыкального наследия тувинцев, его функционирование и модернизация в XX веке» защищена в 2006 году в Кемерово. Монографии: «Тувинские традиционные музыкальные инструменты» (Кызыл, 1989), «Проблема лада в тувинской музыке» (Кызыл, 1989), «Бурдонно-обертоновая основа традиционного инструментального музицирования тувинцев» (Кызыл, 1993), «Конфигурация развития музыкальной культуры Тувы» (Кемерово, 2006), ««Где реки и горы поют: звуки, музыка, кочевничество в Туве и за ее пределами» ("Where Rivers and Mountains sing: sound, music and nomadism in Tuva and beyond") в соавторстве с Т. Левиным (Индиана, США, 2006), «Музыкальная культура Тувы в XX столетии» (М., 2007).

В-третьих, В. Ю. Сузукей одна из немногих ученых Тувы, свободно владеющих английским языком, что дает ей возможность быть в курсе англоязычной научной литературы, поддерживать широкие связи с коллегами по всему миру, выезжать в экспедиции, на конференции за границу и привозить оттуда новые идеи, опыт, книги.

В-четвертых, Валентина Юрьевна не просто является сторонним наблюдателем музыкальной жизни Тувы. Она его активный участник: член жюри республиканских конкурсов и фестивалей народного творчества, активный пропагандист и популяризатор национальной музыкальной культуры в СМИ. Заслуженный деятель науки Республики Тыва, член Союза композиторов России.

В-пятых, она общительная и обаятельная женщина, замечательная мать двух сыновей, трепетная бабушка. Интересный собеседник, увлекательно умеющий рассказывать о том, чем она занимается, а главное – не устающий этого делать перед любым заинтересованным слушателем.

Совершенно очевидно, что и музыкальную, и культурную жизнь Тувы в целом без Валентины Юрьевны Сузукей, ее энергии и таланта невозможно представить.

Исследуя много лет тувинскую национальную музыку, она только сейчас говорит о том, что приблизилась к разгадке ее секрета. Чтобы рассказать об этом открытии, мы неслучайно начали наш разговор со становления нашей собеседницы как исследователя.

*– Валентина Юрьевна, вы начинали свою профессиональную деятельность как культпросветработник, работали в училище искусств, преподавали. Однако в какой-то момент ушли в науку и именно здесь вы «раскрылись». Когда вы поняли, что вы все-таки ученый?*

– По окончании института я приехала работать в училище искусств, начала преподавать дирижирование и другие предметы. Кстати, со студенческих лет также играла в оркестре национальных инст-

рументов, который создал замечательный преподаватель училища Иван Григорьевич Минин. Хотя это не был чисто национальный оркестр, он был смешанным по составу (классические, русские народные, тувинские инструменты соседствовали друг с другом). Но Минин из этого делал качественное звучание. Я участвовала в составе этого оркестра в концертах, посвященных 40-летию вступления Тувы в состав СССР.

В училище проработала преподавателем восемь лет, а последние полтора года была заместителем директора по учебной работе. После этого оказалась в ТНИИЯЛИ...

Однако, вернусь немного назад: интерес к науке, к исследованиям появился у меня раньше. Скажу о своем институтском педагоге по дирижированию Алексее Матвеевиче Ковалеве, друге выдающегося советского композитора и дирижера Николая Семеновича Голованова. Он дал мне знаний по всем музыкальным предметам намного больше, шире и глубже, чем дает программа института культуры. Индивидуальные занятия обычно по плану проходят по 45 минут. У нас с ним занятия занимали по 2-3 часа. Он рассказывал о своей работе в Большом театре, о постановках. Часто водил нас – своих студентов в Большой со служебного хода. Мы смотрели спектакли, потом он проигрывал произведения, показывал инструментовку, много и интересно объяснял. Инструментовка – это целая наука, настоящая аналитическая работа. В ней масса вопросов для решения. Например: как можно одну простую мелодию написать для оркестра, чтобы она зазвучала всеми голосами? Ковалев разбирал каждый нюанс тщательно и интересно, рассказывал истории о композиторах, о дирижерах, исполнителях. Так он вводил в атмосферу большого искусства, учил творчески относиться к делу.

– А разве училище искусств – это не средоточие творческой работы по определению? Вы не могли там проявить то, что заложил в вас педагогом?

– На самом деле педагогическая работа – большая рутина. Студенты приходят, ты их готовишь, выпускаешь и берешь новых. И так циклами, каждые четыре года – повтор. Это для студентов все внове, а для преподавателя программа становится обкатанной и часто не меняется много лет. Рутинка засасывает, творчество заканчивается.

Однажды к нам пришла Зоя Кыргызовна Кыргыз, тоже музыковед, моя коллега, и сказала: «Не хочешь у нас в институте работать?». Она тогда в ТНИИЯЛИ начала работать. В институте был сформирован сектор культуры и, по ее словам, нужен был еще один музыковед. Заведующим сектором культуры тогда был Антон Каваевич Калзан, директором института – Юрий Лудужапович Аранчин.

Когда мы, молодые, пришли работать, тогда было очень много сильных ученых: Доруг-оол Алдын-олович Монгуш, Борис Исаакович Татаринцев, Монгуш Хургул-оолович Манай-оол, Николай Алексеевич Сердобов, сами Калзан и Аранчин.

Конечно, музыковедение не было профильным направлением для института языка, литературы, истории. «Своими» специалистами здесь считались этнографы, археологи, языковеды и др. Но, я считаю, что проявилась дальновидность Аранчина. Сказалось и влияние Калзана – очень сильной «головой». Они решили взять музыковедов и, по-моему, институт от этого только выиграл.

Тувинское музыковедение сейчас занимает очень сильные позиции и в Саяно-Алтайском регионе, Сибири и вообще в России. Нам, конечно, повезло, что очень хороший старт был задан А. Н. Аксеновым<sup>1</sup>. Он в свое время охватил практически все жанры. Хотя по чуть-

чуть, но описание дал каждому. И потом уже мы, отталкиваясь от его работ, стали углублять и расширять представления о них.

Кандидатская диссертация Зои Кыргызовны Кыргыз, например, была посвящена тувинской вокальной традиции. Аксенов дает жанровую классификацию песен, выделяет два вида: «ырлар» и «кожамык». В последующем у Зои Кыргыз в монографии, написанной на основе диссертации, она уточняет: «узун ырлар», «кыска ырлар» и «кожамыктар».

Подчеркну, что мы не критикуем предшественника, его даже невозможно критиковать. Мы просто благодарны за то, что он задал такой тон. С дополнениями, уточнениями у нас вместе получается более полная картина тувинской музыкальной культуры.

– *Так, с переходом в ТНИИЯЛИ вы нашли свое призвание?*

– Да, я почувствовала, что наконец-то обрела свое место. Это тот вид работы, та сфера деятельности, где мне комфортно, где мне нравится и где я могу что-то сделать. Это моя стихия.

– *В каком году и о чем была ваша первая научная публикация?*

– Я пришла на работу в ТНИИЯЛИ в сентябре 1985 года. И в ноябре этого же года в Новосибирске должна была состояться конференция, я должна была отправить туда свои тезисы. Написала. Их прочитал Калзан. В ТНИИЯЛИ была распространена практика строгого контроля за текстами всех ученых, начиная от тезисов, заканчивая монографиями. Все наши работы проходили через руки зав. сектора, зам. директора, ученого секретаря. Они просматривали написанное и прилагали к ним руку: исправляли ошибки, неточности, «причесывали» тексты. И тексты улучшались, это шло на пользу работе. Сейчас эта традиция, к сожалению, утрачена...

Антон Кавааевич, посмотрев мои тезисы, тогда сказал: «Да, вы можете работать». Обычно Аранчын принимал человека на работу и

давал испытательный срок. За это время сотрудник должен был написать определенное число тезисов, статей. Старшие товарищи оценивали и выносили решение, может ли он заниматься наукой или нет.

Так, я и осталась в ТНИИЯЛИ.

– *Именно здесь вам также весьма понадобился ваш английский язык. Когда вы его изучили?*

– Выучила я его поздно и стесняюсь определить уровень своего знания как «свободный». В школе опоздала в изучении английского, так как мы переехали в Кызыл и я приступила к занятиям посреди учебного года. В училище искусств учила русский язык. В институте была в группе выпускников национальных школ и у нас вместо иностранного языка был русский.

Иностранным я начала заниматься только на 4-м курсе вместе с подругой в общежитии, но недолго. Засела только уже в ТНИИЯЛИ, когда надо было сдавать кандидатский экзамен. Изучала сама дома. Мой «учитель» где-то здесь есть (*оглядывает книжные полки*) – это учебник, который я зубрила от корочки до корочки. По уровню он детский, но я его уважаю и берегу, никому не отдаю.

– *А как у вас складывалось с разговорной практикой?*

– Я очень долго стеснялась говорить. Почти 10 лет потратила на чтение, переводы. Долгое тщательное изучение с листа очень тормозит речь. Сначала лучше заговорить, а грамматику учить потом. Учебник не может научить говорить.

В 1990-ые годы, когда в Туву стали приезжать иностранцы, первое время я не говорила. Но потом стала улавливать аналогии с тувинским языком: синтаксис, порядок слов кое-где был схожим. Заговорила. Но до сих пор в группе собеседников есть знающий русский язык, есть переводчик, моя голова «выключается», мозги отказываются на-

прыгаться. Когда нет помощи, я начинаю говорить и даже довольно бегло.

*– Действительно ли книга с Тедом Левиным, вышедшая в США на английском языке, – первый опыт совместной публикации тувинского ученого с иностранным?*

– Для Тувы, наверное, первый. Я имею в виду гуманитарную науку. Как у физиков, математиков – не знаю точно.

Сам текст я не писала, писал Тед. Но материалы мы собирали вместе, несколько лет подряд ездили по республике. И не только по Туве.

*– В чем заключается ваша работа к экспедициям?*

– Мы ездим по районам от одного мастера, исполнителя к другому, записываем их исполнение. Потом в Кызыле разбираем, анализируем. Иностранцы специально оставляют несколько дней для общей работы в столице, для того, чтобы получить мои объяснения. Например, с Тедом мы так работали. Я для него и сама была ценным источником информации. Ведь у меня уже был опыт общения со старыми мастерами, я с ними общалась вживую, знала их лично. И у меня уже сложилось свое мнение на основе накопленного материала и наблюдений. А он стал приезжать уже после того, как многие ушли из жизни. Я делилась своими комментариями, наблюдениями.

К тому же... Я ведь в детстве подолгу жила в юрте у бабушки недалеко от Тээли, в сторону Кызыл-Дага. Это для меня тоже большой опыт. Все, что связано с кочевнической культурой, важно смотреть сквозь призму восприятия жителя юрты. Горожанин, выросший в четырех стенах, воспринимает мир по-другому, он не умеет слышать звуков природы так, как кочевник в своей юрте.

*– А что самих иностранцев по вашим наблюдениям интересует в нашей музыке?*

– Все-таки даже для неискушенного слуха, особенно при первом прослушивании, тувинская музыка весьма необычна. Она оставляет глубокое впечатление, настолько она специфическая. Почти наверняка у каждого неспециалиста как минимум возникает вопрос «А что это такое? Что за музыка?». А исследователю, конечно, становится интересно разобраться в чем специфика этой музыки, в чем особенность, в чем кроется секрет. С желанием понять этот феномен они и приезжают в Туву.

Сама я вот только что приближаюсь к разгадке этого секрета. Мне для этого понадобилось много лет...

Собственно тувинское этномузыковедение сегодня переросло уровень собирания и описания. Сейчас мы находимся на том уровне, когда ставятся серьезные теоретические проблемы и решаются вопросы методики и методологии.

*– Свое итоговое видение на тувинскую музыкальную культуру вы изложили в книге «Тувинская музыкальная культура в XX столетии». Причем сначала вы подходили к своему предмету с западным образованием, с западной теорией. Затем вы поняли, что перед вами культура, которую нельзя понимать, фиксировать чужими мерками. Расскажите, пожалуйста, для тех, кто не читал эту книгу, как проходило это переключение? Что произошло?*

– Это очень интересный вопрос. Думаю, что на моем примере интересно разбирать методику научного познания, эволюцию самого исследователя, когда в определенный момент его начинает толкать к движению сам материал.

В 1980-х годах, когда были живы старые мастера, я к ним приезжала, общалась, записывала их рассказы и исполнение. И долгое время в нашем общении присутствовало какое-то непонимание. У них было свое знание, у меня – свое.

Иногда я сидела и думала, когда же они будут говорить со мной о музыке. В моем представлении «говорить о музыке» означало хотя бы рассказывать о тональности, о произведениях. Но они сидели и говорили мне: «Посмотри на ближние горы, на дальние. Вон там тени от облаков. А там разные цвета» и пр. Маржымал Ондар, например, говорил: «Вот мы с тобой сейчас сидим и разговариваем, а в это время где-то собака лает, старушка ворчит (это он о своей жене, которая громыкала кастрюлями в юрте), ребенок заплакал»... Он хотел мне пояснить, как много кругом одновременно звуков и тем не менее мы друг друга слышали.

Одного старого исполнителя в селе Кызыл-Даг Бай-Тайгинского района Салчака Шомбула я, как меня проинструктировали на стажировке в Новосибирске, попросила проиграть звуки каждой струны игила отдельно, провести смычком. Мне надо было записать настройку каждой струны. Но он провел смычком по двум струнам одновременно. Я остановила запись и попросила: «Сначала одну струну, потом другую». Он удивленно посмотрел на меня: «Но ты же просила показать настройку!» – «Да, именно настройку!». Включаю запись, он снова – по двум. Я выключаю магнитофон.

Мы смотрим друг на друга, я его явно начала раздражать непонятливостью. «Странная ты какая», – говорит старик мне. Откладывает игил: «Иди, попей чай, а я пойду, покурю». Он выходит, я думаю о том, какой он упрямый, почему он не может сделать такую простую вещь. Он в это время тоже злится на меня, я вижу в окно, как он стоит и нервно курит. Наверняка тоже размышлял, какая я непонятливая.

Если на основе этого эпизода сделать фильм, то, думаю, будет очень интересно!

– *Фильм будет на тему «Столкновение культур».*

– Да, именно. Мы говорили «хоонун» (настройка), но каждый вкладывал в это слово свое значение. Я тогда ничего не поняла, даже когда расшифровывала эти материалы. Дошло до меня позже, через много лет, когда этого мастера уже не было в живых.

В училище, в институте, перед репетицией концертмейстер всегда дает эталонное звучание «ля» – 440 герц, все подтягивают соответствующую струну своих инструментов к нему, остальные струны тоже выстраиваются относительно к ней. И я думала, как же народные музыканты настраивают это «ля», когда не знают что это такое. Но ведь для устной культуры эталонной высоты нет! Нет понятия ля, нет ориентира на 440 герц! Для наших музыкантов важна не абсолютная высота, то есть не высотное положение этого звука в пространстве, а – сочетание двух струн до состояния чистого консонанса. Этих слов они никогда в жизни не использовали и не понимали их значения, но играли так, как может это звучать в природе. В академической музыке величина 440 герц – незыблемая константна, не смей быть чуть выше или ниже. Она привязывает, держит тебя. А для мастеров важно не эта величина, а расстояние между двумя струнами, вот это их константа, здесь должна быть абсолютная точность! Именно поэтому Салчак Шомбул настройку инструмента понимал как проверку звучания двух струн сразу. Проведение смычком по каждой отдельно для него не имело смысла!

Вспоминается мне еще один эпизод. Старый мастер Идамчап был и исполнителем хорошим, и прекрасным мастером по изготовлению хомусов. Он часто дарил мне свои изделия. Один мой хомус стал плохо звучать: язычок что-то задевал и начинало дребезжать. Я как-то приехала к Идамчапу, показала ему инструмент. Он очень легко исправлял такие изъяны. Мастер взял, хотел выправить, но тут язычок сломался полностью. Отложил хомус, пообещал или новый сделать, или другой язычок к этому приладить.

А перед этим я много раз его спрашивала: «Зачем нужна гудящая струна?». Я не могла использовать специальные термины, их не понимают даже современные образованные люди, не специалисты. Спрашивала о «гудящей струне», которая, казалось, создавала фон мелодии. Этот вопрос я пыталась и так, и сяк задавать и ему, и другим исполнителям. Они только пожимали плечами и не понимали, чего я хочу от них. Сейчас только понимаю, что говорила с ними совершенно на другом языке.

Идамчап тогда отложил сломанный хомус, начал играть на своем. Я как обычно записывала его игру. Вдруг он остановился и сказал: «Ты мне всегда странный вопрос задавала о гудящей струне. А вот язычок на хомусе сломался. Сможешь сыграть теперь на нем?». Он имел в виду, что «гудящая» струна была основой для мелодии.

Эти случаи откладывались в моей памяти, заставляли думать, размышлять, искать. И однажды на меня снизошло озарение. Я поняла, в чем заключается их правда, о чем они мне хотели сказать. И произошло это так внезапно, что я в тот момент чуть не подскочила, хлопнув себя по лбу. Так, в начале 1990-ых я уже стала писать о бурдонно-обертоновой специфике тувинской музыки.

– *В чем же заключается эта специфика?*

– А этот вопрос еще интереснее! Начиная с Аксенова, музыкальная фольклористика, которая была ветвью теоретического музыкознания, оперировала терминами и использовала методы академической теории музыки. В том числе тувинскую музыку, как и любую другую, записывали в нотах. Причем все звуки рассматривались как самостоятельные. Основной тон – звук, который тянется постоянно на одной высоте, записывался на отдельном нотном стане. На втором нотном стане записывали мелодии. Потом когда начинали анализировать в целом музыку, брали только мелодию, смотрели интервалы между ни-

ми, на основе звуков выводили звукоряды и прочее. Однако, при этом «теряли» саму специфику музыки.

Но дело в том, что в тувинской музыке все основано на соотношении бурдона – основного звука и обертонов, которые являются не самостоятельными звуками, а призвуками бурдона. Именно этот иной тип организации звукового материала долгое время не могли понять исследователи, теоретики. Они пытались применить к нему свои привычные методы, которые для него не годятся.

Вдогонку своей последней книге я хочу написать монографию о некорректности применения академической терминологии по отношению к тувинской музыке. Я беру каждый термин: «диапазон», «строй», «звукоряд» и пр. (а за каждым из них стоит целая история искусства), и рассматриваю, почему он не применим.

Как соотносятся бурдон и обертон можно пояснить на простом школьном примере по физике. Когда свет пропускается через стеклянную призму, получается световой спектр. Примерно такой же механизм действует в тувинской музыке. Основной звук как бы расщепляется и получаются его призвуки. Это и есть обертоны – частичные тона основного звука и только его. Бурдон должен постоянно присутствовать, чтобы музыканты могли музицировать, создавать мелодию. Если луч света убрать, то и спектр, исходящий от призмы, тут же исчезает. В нашей музыке то же самое: если убрать основной звук, то и обертоновая мелодия исчезает. У призвуков самостоятельных источников звука нет.

Если мы на фортепиано играем мелодию, то каждая нота, каждый звук мелодии мы получаем, ударив по отдельной клавише. Даже когда играем на струнных, принцип тот же: здесь нажали – это одна длина струны, один источник звука; там – другая длина, другой источник. Органная музыка, фортепианная часто используют бурдон, но он извлекается на одних трубах, или клавишах, а мелодия – на других. В

академической музыке нет обертоновой музыки, это эпизодически используемый спецэффект, для украшения, вся основная мелодия идет на обертонах – на самостоятельных звуковых единицах.

В тувинской же музыке источник звука один! Если речь идет о хооме, то он тут (*показывает на горло*). Источник звука остается один, а обертоновые мелодии формируются в полости рта, в зависимости от изменений в нем. У хомуса источник – язычок, который никогда не удлиняется, не укорачивается, он колеблется постоянно на всю длину. То же с игилом, бызаанчи, шором, дошпурулом – инструментами, имеющими бурдонирующую струну.

Получается, что мелодия, которая создается ими, не имеющая самостоятельных источников звука, это эфемерная, виртуальная реальность.

*– Вспоминается название одного из музыкальных проектов Саинхоо Намчылак «Виртуальная реальность». Однако, если певица может себе позволить любое образное выражение, использование такого термина ученым кажется мне очень смелым шагом. Можно ли выразиться так: движения пальцев на клавишах пианино и звуки, являются следствиями и причинами соответственно. А в этой музыке обертоны – это следствие следствия? Именно это вы подразумеваете в определении «виртуальная реальность»?*

*– Да, а в этой музыке совсем другая технология. Часто сами исполнители, например, сыгыта, даже не могут объяснить как они производят такой пронзительный звук. Малейшее движение в полости рта и он исказится или пропадет. Если многогранный алмаз чуть повернуть, он сверкает по другому.*

*– Как же тогда эту виртуальную реальность фиксировать, записывать? И стоит ли вообще ее записывать?*

*– Вопрос в десятку! Я хочу написать об этом в последующей книге.*

Дело в том, что бурдонно-обертонное построение звуков аналогично нанотехнологии. Нанотехнологии это же не материальное свойство, это характеристика размера. Речь идет о частичных тонах, призвуках, которые можно рассматривать как на уровне атомной структуры. Как это фиксировать?

Расскажу о своей последней зарубежной поездке в Финляндию. В консерватории города Йоенсуу проходил семинар world music. Я ездила с Эдуардом Дамдыном, артистом ансамбля «Тыва», работающим в филармонии.

Оказывается, в Скандинавских странах с 1970-х годов на факультетах фольклорной музыки отказались от нотной записи. Через ноты и по нотам там никто никого не учит. Возможна аудиозапись, а в целом приняты мастер-классы. Мы присутствовали на одном из таких.

Преподаватель сел с инструментом, вокруг него расположились исполнители со своими инструментами. Они слушали, как он играет мелодию, один фрагмент, потом повторяли за ним точно также. Эдуард возмутился, мол, что за детский сад и вышел покурить. А я дальше наблюдала, смотрела. Мастер показал исполнение для низких звуков, потом поработал со средними инструментами. В конце они свели все пласты и начали играть вместе. В этот момент Эдуард вернулся и изумился: «Они так быстро все выучили?». «Надо было слушать!», – сказала я ему.

Также проходят мастер-классы по народному пению. Наш семинар шел неделю и в течение нескольких дней все разучивали произведения из карельской, шведской, норвежской и других музыкальных, песенных культур. А по окончании состоялись совместные концерты.

Надо сказать, что от использования нот давно отказались и в Алма-Атинской консерватории, на отделении народных инструментов.

– *А как же у нас?*

– (*Тяжело вздохнув*) Сколько я не пишу, не выступаю, получается так, что я одна воюю с этим европоцентризмом в центральной Азии. Тогда как в самой Европе от этого уже отошли.

В училище искусств учат исполнителей народных инструментов до сих пор по нотам и считается, что так должно быть. Это наследие советской эпохи, когда на народную музыку смотрели с точки зрения европейской теории музыки. Весь мир сейчас ушел от этой практики, а у нас до сих пор культивируется...

– *В своей книге вы упоминаете о приглашении Хунаштар-оола Ооржака для преподавания училище искусств в 1980-ых годах, о том, как обходили проблему методических материалов, которых он, естественно, не писал... Тот опыт ничем не закончился?*

– Ничем. Он так и пропал, ничего полезного из него не извлекли.

Сейчас молодые ребята, музыканты учатся, получают дипломы. Кто-то закончил Новосибирскую консерваторию, кто-то – училище. С этими документами они преподают в училище искусств.

– *Но они сами по себе подготовлены не как народные исполнители, а какие-то эрзац?..*

– Да, к сожалению. Они настолько отходят от традиционной, чисто тувинской музыки, что народного там близко не остается... И инструменты, на которых их учат, тоже не традиционные, а усовершенствованные, переделанные под оркестровые. Остается только название «Отделение тувинских национальных инструментов». А по сути, это не национальная музыка.

– *Сейчас в республике остались исполнители чистой национальной музыки?*

– Да, остались. Но есть проблема подготовки. Людям же нужны документы об образовании...

Другая сторона проблемы. Те, кто преподают, сталкиваются с проблемой педагогической документации. Педагог должен представить репертуар, которому он учит. Собственно составление методических материалов – особый вид деятельности, который тоже не под силу каждому. Там есть свои требования, образцы оформления учебно-методической литературы. Это не только программы, планы, но и хрестоматии. Их надо нарабатывать годами.

В любом случае репертуар должен быть изображен на нотах. Устная методика не принимается, потому что есть образовательные стандарты, спущенные из Москвы. Любой проверяющий сверяется по ним. Хотя, конечно, появилось маленькое окошко – часы под названием «Национально-региональный компонент», в которых могут вестись авторские программы. Но они все равно ставят преподавателей в очень жесткие условия.

Так что же делает обычный преподаватель игила, бызаанчы, когда к аттестации он должен сдать учебную программу? Он пишет текст и просит рецензию у меня. Я смотрю и сразу вижу, что его программа – аналог программы виолончели. Вместо слова «виолончель» просто вставлено по тексту везде «бызанчи». Для игила берут программу скрипки. Проверяющим тоже все ясно, потому что там свой стиль, своя специфика изложения материала, свой порядок. И тем, и другим это облегчает жизнь.

*– А вы с вашей позицией и видением какую даете рецензию?*

– Первый мой порыв по молодости был, конечно, дать отрицательную оценку... Но когда в пух и прах раскритикуешь, ничего хорошего все равно из этого не получится. Во-первых, преподаватель обидится. Во-вторых, пойдет к другому, кто даст положительную рецензию. В-третьих, администрации училища тоже надо пройти без проблем аттестацию...

В принципе все это происходит в русле той методики, которая уже внедрена и работает в рамках действующих стандартов.

Чтобы что-то изменить, надо действовать не снизу, а сверху – там где разрабатываются стандарты.

– *Таким образом, ваши слова, ваша борьба больше похожи на донкихотство?*

– Вот именно! Я пока борюсь с ветряными мельницами. Европоцентризм – такая вещь, которую не потрогаешь, не пощупаешь, но эффект она имеет такой, что будь здоров...

Но меня радует то, что в других странах такой сдвиг давно произошел. До нас тоже дойдет. Обязательно.

*Беседовала Ч. К. Ламажаа*

---

<sup>1</sup> Первый исследователь тувинского музыкального фольклора, автор капитального труда «Тувинская народная музыка» (М., 1964).