

Министерство культуры Республики Беларусь
Белорусский государственный университет культуры и искусств

БОТЭЛЭТУ

СБОРНИК НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Минск
БГУКИ
2022

УДК 78:39(517.4)
ББК 85.313(5Кит)+63.521(5Кит)
Б862

Ботэлэту

Б862 Сборник научных статей / Ботэлэту ; М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2022. – 84 с.
ISBN 978-985-522-306-2.

В сборнике представлены статьи Ботэлэту, доктора наук в сфере литературоведения (Китайская национальная академия искусств, 2002–2005), постдокторанта в сфере литературоведения (Шанхайская академия музыки, 2006–2008), профессора Академии искусств Внутренней Монголии, профессора Педагогического университета Внутренней Монголии, заместителя председателя Китайского общества традиционной музыки и заместителя председателя Ассоциации музыкантов Внутренней Монголии.

Издание будет интересно всем, кто интересуется китайской культурой и искусством.

УДК 78:39(517.4)
ББК 85.313(5Кит)+63.521(5Кит)

ISBN 978-985-522-306-2

© Ботэлэту, 2022
© Оформление. Учреждение образования
«Белорусский государственный
университет культуры и искусств», 2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

«ВЫХОД ВОВНЕ» ЭТНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ (на примере группы «Анда»)	4
从安达组合看民族音乐“走出去”	18
МНОГОСЛОЙНАЯ СТРУКТУРА МОНГОЛЬСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ И ЕЁ ПОЛОЖЕНИЕ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ	26
当代蒙古族音乐文化的多元结构及其处境	44
БАЗОВАЯ МОДЕЛЬ И ФОРМЫ ПРОЯВЛЕНИЯ СИСТЕМЫ «ЧАОЭР – ХООМЕЙ» В СВЕТЕ ОБСУЖДЕНИЯ ВОПРОСА ОХРАНЫ МОНГОЛЬСКОГО ХООМЕЙ	53
“潮尔——呼麦”体系的基本模式及其表现形式——兼谈蒙古族呼麦的保护	72
Ботэлэту 博特乐图 – биографические сведения ...	83

«ВЫХОД ВОВНЕ»¹ ЭТНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ (на примере группы «Анда»)²

Ботэлэту

В августе 2018 г. знаменитая монгольская музыкальная группа «Анда» совершила свое шестое турне по Великобритании. В сентябре она отправилась в восьмое турне по США. С момента основания в 2002 г. «Анда» провела более 1200 выступлений за рубежом. На сегодняшний день существует не так много коллективов народной музыки, которые успешно вышли на зарубежный рынок шоу-бизнеса и совершают коммерческие турне. Группа «Анда» – типичный пример успешного «выхода вовне» китайской музыки.

Что представляет собой коллектив «Анда»? Каковы характерные черты и особенности их музыки? Что способствовало их «выходу вовне»? Изучение причин их успеха и обобщение их опыта важно не только для того, чтобы китайская народная музыка могла перенять опыт «выхода вовне», но также для поиска новых путей преемственности, инноваций, распространения и развития традиционной китайской музыки в контексте глобализации.

I. Что означает «выход вовне» для этнической музыки?

Культурный «выход вовне», с одной стороны, представляет собой практическую задачу, с другой стороны – теоретическую проблему. В связи с этим учёные из разных областей науки с различных точек зрения подходят к пониманию термина «выход вовне». Некоторые учёные считают, что культурный «выход вовне» «относится к продвижению китайских культурных продуктов, в особенности значимых и выделяющихся, для выхода на международный рынок посредством развития культурного обмена, т. е. обмена культурными услугами, с тем, чтобы

¹ «Выход вовне» (кит. 走出去) – политика Китая «мягкой силы» по экономическому и культурному продвижению в другие страны. 2017年度内蒙古哲学社会科学规划项目重点项目“内蒙古音乐‘走出去’研究”(2017NDA031)阶段性成果 = «Выход вовне» (кит. 走出去) – политика Китая «мягкой силы» по экономическому и культурному продвижению в другие страны.

² Промежуточный результат основного раздела планового проекта по философии и социальным наукам Внутренней Монголии 2017 г. «Исследование музыки Внутренней Монголии» (2017NDA031).

распространить китайскую культуру по всему миру и получить экспортный и инвестиционный доход от культурных продуктов, усилить культурное влияние и повысить авторитет страны»³. Очевидно, что культурный «выход вовне» имеет двоякую цель: развитие культурных обменов и повышение культурной конкурентоспособности и сочетание экономических и культурных выгод.

С точки зрения нынешней ситуации с «выходом вовне» китайской музыки, государство предпринимает различные меры для содействия распространению китайской музыки за рубежом. Каждый год значительное число коллективов и сольных исполнителей выезжают за границу для проведения различных выступлений и мероприятий. Тем не менее, такого рода «выход вовне» на самом деле в большинстве случаев представляет собой выступления за свой счёт, преследующие только культурную выгоду, и лишь немногие коллективы и исполнители выходят на зарубежные рынки, получая также и экономическую выгоду.

Многие пренебрежительно относятся к так называемым экономическим выгодам культуры, утверждая, что мы не можем перенести концепцию экономических выгод поп-музыки на классическую и народную музыку. Наверное, это имеет определённый смысл в Китае, но за рубежом, особенно на Западе, можно продавать билеты, пластинки и выходить в Интернет-пространство не только в жанре поп-музыки. Классическая и народная музыка (на Западе её называют «мировой музыкой», или «этнической музыкой») также имеет свою аудиторию, которая сама может компенсировать все затраты. Поэтому музыкальный «выход вовне» обязательно должен выходить на зарубежный музыкальный рынок и приносить экономическую выгоду. Лишь продажа билетов и звукозаписей свидетельствуют о наличии аудитории, и лишь получение экономической выгоды дает возможность говорить о дальнейших перспективах.

Группа «Анда» не только вышла на зарубежный рынок и добилась экономической эффективности, но, наряду с этим, ока-

³ 齐勇锋、蒋多：《中国文化走出去战略的内涵和模式探讨》，山东：《东岳论丛》，2010年10期，С.165-169。= Ци Юнфэн и Цзян До：《Обсуждение содержания и модели стратегии *цзоучуцзюй* китайской культуры》，《Дунъюэ Луныцун》，2010 г.，№ 10，С.165-169.

зала также сильное культурное влияние. Данное явление можно рассматривать с двух сторон. Во-первых, это выход на зарубежный рынок и создание модели коммерческих турне. С 2002 г. группа «Анда» дала более 1200 специальных концертов в более чем 30 странах, включая США, Англию, Канаду, Германию, Японию и Южную Корею. Среди них 7 турне по США – более 470 концертов, 5 турне по Англии – более 140 концертов, различное количество коммерческих выступлений в Канаде, Японии и других странах. Многолетняя практика коммерческих турне означает, что группа «Анда» прочно закрепились на европейском и американском рынке «мировой музыки» и успешно осуществила *«выход вовне»*.

Во-вторых, это получение признания в музыкальной индустрии. Что касается коллективов и отдельных исполнителей, совершающих *«выход вовне»*, признание зарубежной музыкальной индустрией играет большую роль, создавая важную основу для дальнейшего развития за рубежом. Это признание в основном выражается в наградах, музыкальных рейтингах популярности, научных рецензиях, квалификации для участия в престижных музыкальных фестивалях. В 2010 г. первый альбом группы «Анда» «Лошадь быстрее ветра» вошел в десятку лучших альбомов года «мировой музыки» по версии авторитетного журнала «SONG LINES»; в 2016 г. их второй альбом «Край родной» был назван данным журналом лучшим альбомом в Азиатско-Тихоокеанском регионе, что значительно усилило влияние группы «Анда» в зарубежной музыкальной индустрии. В дополнение к коммерческим выступлениям, участники группы «Анда» часто ездят в зарубежные университеты для проведения мастер-классов (Workshop) для молодых студентов, расширяя своё влияние в интеллектуальных кругах посещаемых стран. В связи с этим профессор Кэрол Пегг, известная этномузыковед из Кембриджского университета, опубликовала монографию, в которой высоко оценила музыку группы «Анда» и её успех в Европе и Америке⁴.

Таким образом, группа «Анда» вышла на зарубежный рынок, в том числе, на европейский и американский. Коллектив получил признание в музыкальных и научных кругах, что свидетельствует о достижении двойного эффекта: экономической

⁴ Carole Pegg: “Mongoliana—Anda Union are following in the hoofprints of Genghis Khan, uniting the Mongolian tribes in music.” fROOTS Spring 2018, No.418 pp.64-65.

ценности и культурного влияния, необходимых для «выхода вовне». Эти два момента являются основой для обсуждения того, действительно ли музыкальная культура может реализовать «выход вовне».

II. Индивидуальные причины «выхода вовне» группы «Анда».

Почему группа «Анда» смогла совершить «выход вовне»? Что лежит в основе данного явления? Мы проанализируем группу «Анда» и их музыку, чтобы понять, как они смогли осуществить «выход вовне».

1. Музыка группы «Анда».

Почему «Анда» смогла осуществить «выход вовне»? Прежде всего, мы должны искать причину в их музыке. Какого рода музыка у группы «Анда» и почему она может нравиться зарубежной публике? Почему группа смогла выйти на западный рынок?

Мы проанализировали произведения в двух CD-альбомах группы «Анда» «Край родной» и «Лошадь быстрее ветра», куда входят 26 произведений. Среди них 17 народных песен, эпосов, танцевальных песен и их обработок: «Слава Джангар-герою» (героический эпос ойратов Синьцзяна), «Край родной» (тексты народных песен, аймак Чжаоуда⁵), «Красочный степной фазан Цзиталя» (застольная песня хорчинов⁶), «Беньболай» (мелодия для танца Андай хорчинов), «Песня с вином в руке» (народная песня, городской округ Ордос), «Сумужу» (народная нарративная песня хорчинов), «Песня, посвящённая матери» (в сочетании с протяжной песней хошуна Учжумуцин⁷ «Родные места Чагань Таохай» и бурятской протяжной песней «Песня о спине овцы»), «Жёлтая лошадка» (протяжная песня, Абга-Абганар⁸), «Мудрый государь Чингисхан» (песня в стиле «чаоэрдао», аймак Шилин-Гол), «Тихая любовь» (народная песня монгольской народности халха), «Дайжилача» (му-

⁵ Чжаоуда (кит. 昭乌达) – область на северо-востоке Внутренней Монголии. Сейчас входит в состав городского округа Чифэн.

⁶ Хорчины (кит. 科尔沁) – монголоязычная этнографическая группа, живущая в Китае, на востоке Внутренней Монголии.

⁷ Учжумуцин (кит. 乌珠穆沁) – степи аймака Шилин-Гол Внутренней Монголии.

⁸ Абга (кит. 阿巴嘎) – уезд аймака Шилин-Гол Внутренней Монголии.

Абганар (кит. 阿巴哈纳尔) – область на северо-востоке Внутренней Монголии. Сейчас входит в состав городского округа Шилин-Хото.

зыка хорчинов в стиле монгольских сказов «хаолайбао»), «Заросли караганы» (протяжная и короткая песни бурятов), «Ваньли» (народная нарративная песня хорчинов), «Родные места Баолигэнь Таохай» (протяжная песня, Чахар⁹), «Ночной сторож Баянь баргут» (протяжная песня баргутов¹⁰), «Река Хандагай» (протяжная песня баргутов), «Черногривый конь» (короткая песня торгутов¹¹), всего 16 песен; 2 сольных произведения в стиле «моду-чаоэр»: «Священная гора» и «Чёрный медведь»; 4 инструментальных произведения: «Танец Саурден у озера» (аранжировщик Нажису), «Лошадь быстрее ветра» (композитор Илату), «Мчатся десять тысяч лошадей» (композитор Ци Баолигао, адаптация группы «Анда»), «Белая лошадь Сухэ» (композитор Цингэлэту); 3 песни собственного сочинения: «Пастух», «Моя Монголия» (автор слов Ужиген), «Буряты» (композитор Цицигэма). Как видим, музыка группы «Анда» – это в основном народные песни, песни-сказы, инструментальная музыка, танцевальные мелодии.

Что касается структуры, то музыка группы «Анда» включает в себя такие формы выражения, как протяжные песни, матоуцинь, хоомей, топшур, моду-чаоэр, икили, эпос, короткие песни, сказы хаолайбао, Андай, чаоэрдао, песни-нарративы, аменхур, шаманский барабан, тувинский барабан и другие. В музыке группы сконцентрированы основные песенные, музыкальные и танцевальные жанры традиционной монгольской музыки.

С точки зрения музыкальных стилей, музыка группы «Анда» связана с культурой бурятов, баргутов и хорчинов районов Хулун-Буир в восточной части Внутренней Монголии, Чжаоуда и Шилин-Гол в центральной части и Ордоса и Алашань в западной части, а также Боро-Тала, Баян-Гол и Алтая в Синьцзяне; на севере связана с культурой халха в Монголии и тувинцев в России. Можно сказать, что их музыка охватывает стили и жанры, характерные для разных монгольских народностей и местностей.

У всех, кто смотрит выступление «Анда», есть одно общее ощущение: перед их глазами раскрывается красочный и разно-

⁹ Чахар (кит. 察哈尔) – бывшая китайская провинция, ныне территории относятся к провинциям Шаньси и Хэбэй.

¹⁰ Баргуты (кит. 巴尔虎) – монголоязычная народность, проживают на севере Внутренней Монголии.

¹¹ Торгуты (кит. 土尔扈特) – один из монгольских народов, относящихся к ойратской группе. Населяют Синьцзян-Уйгурский автономный район Китая.

образный облик традиционной монгольской музыки разных времён и народов, разных местностей, жанров и стилей. Благодаря их музыке зрители могут познакомиться со славной историей монголов, почувствовать всю красоту степной природы. Это одна из основных причин, по которой группа «Анда» пользуется такой популярностью у зарубежной аудитории.

2. Состав группы «Анда».

В группе «Анда» девять участников, которые способны и выступить перед скотоводами, и выйти на музыкальный рынок, и подняться на международный уровень. Это стало отличительной чертой их коллектива.

Все участники группы «Анда» являются квалифицированными мастерами своего дела. В коллективе два ведущих вокалиста – Билигэ Батээр и Цицигэма, остальные семь участников – Нажису, Ужигэн, Уни, Цингэлэ, Сайхань, А Ужиген, Цингэлэту – образуют оркестр. На их выступлениях можно наблюдать обилие музыкальных инструментов и певческих техник, таких как матоуцинь, хоомей, короткая песня, модучаоэр, топшур, икили, большой матоуцинь, ударные, аменхур, тувинский сансянь, бурятский сансянь, гитара. Например, Нажису отвечает за матоуцинь и хоомей, но может совмещать и икили, гитару и пение; Уни отвечает за топшур, тувинский сансянь и хоомей, но может совмещать и матоуцинь, икили, ударные и пение. Все участники являются отличными мастерами своего дела, способны прекрасно играть на нескольких музыкальных инструментах, а также исполнять песни, хоомей и т.д. Во время выступления они часто совмещают несколько ролей, в игре комбинируют различные режимы «звук-инструмент», добиваясь поразительных результатов.

Мастерство участников группы «Анда» также проявляется в том, что каждый этап, включающий в себя выбор песни, аранжировку, композицию, репетиции и исполнение, они выполняют самостоятельно. Все участники группы «Анда» родом из сельских скотоводческих районов. Они с детства находились под воздействием народной музыки в своих родных местах, что помогло им совершенствовать свои навыки исполнения народной музыки. Например, мать Цицигэма была незаурядной исполнительницей бурятских народных песен. Большинство народных песен, которые она пела, были переданы ей матерью; Билигэ Батээр раньше был исполнителем песен в стиле

Саурдэн¹². Члены группы «Анда» умеют как сочинять, так и аранжировать музыку. Например, их творческие таланты проявились в таких произведениях, как «Танец Саурдэн у озера» (аранжировка Нажису), «Священная гора» (аранжировка Цингэлэ), «Белая лошадь Сухэ» (автор Цингэлэту) и «Буряты» (автор Цицигэма).

Во-вторых, участники группы «Анда» хоть и немногочисленны, но весьма талантливы. Все девять членов группы «Анда» могут прекрасно выступать на сцене в разной обстановке и в разных форматах: в театрах и концертных залах, на площадях и в университетских аудиториях, в деревнях и у степных скотоводов, на заводах и шахтах, причем не важно, есть ли у них усилительная аппаратура и подключение к электросети – группа может прекрасно выступать в самых разных условиях. Этот талантливый коллектив идеально подходит для длительных гастролей с плотным графиком концертов, не только ярких и впечатляющих, но и экономически выгодных.

Стоит сказать, что секрет успеха группы «Анда» лежит в командном духе ее участников. Во всем, будь то в искусстве или в жизни, этот командный дух глубоко укоренился в каждом артисте, что позволяет коллективу действовать и выступать как единое целое. И такая длительная совместная работа является ключом к успеху группы.

3. Концерты группы «Анда».

Разнообразная музыка, гибкие формы, простые образы, отточенная техника, яркие идеи, искреннее общение и выступление с полной отдачей сил невероятно привлекают всех, кто видел концерты группы «Анда».

Все песни в своих альбомах и на концертах группа исполняет на монгольском языке. Во время выступлений артисты встречаются со зрителями разных национальностей из разных стран и могут свободно общаться на монгольском, китайском и английском языках. Пение на родном языке производит на людей глубокое впечатление, в то же время возможность общения на нескольких языках делает свободным контакт между ними и зрителями.

Девять членов группы «Анда» являются в настоящее время лидерами среди молодого поколения в стилях протяжной пес-

¹² Саурдэн (кит. 萨吾尔登) – монгольский народный танец.

ни, матоуцинь, хоомей, топшур, моду-чаоэр и др. Бурятские и эвенкийские народные песни в исполнении Цицигэма, протяжные песни аймака Шилин-Гол в исполнении Билигэ Батээр, игра на матоуцинь Нажису и Ужиген, топшур в исполнении Уни, моду-чаоэр в исполнении Цингэлэ – каждый в своей области является не только лучшим из исполнителей, но и редким преемником «нематериального культурного наследия». С другой стороны, коллектив вносит свой творческий вклад в развитие монгольской традиционной музыки. Например, группа пошла по пути инноваций, провела своеобразную адаптацию техники хоомей в монгольском стиле и техники хоомей в стиле тумай, объединив их с китайско-монгольскими протяжными песнями, матоуцинь, эпосом, чаоэрдао. Она перенастроила тоны матоуцинь-баритон и матоуцинь-тенор с «g-c1» и «d-g», распространённых во Внутренней Монголии, на «f-bb» и «c-f», характерных для Монголии, сделав тембр матоуцинь более мягким и насыщенным, что ещё ярче выразило созвучие певца и ансамбля. Цингэлэ на основе традиционного чаоэр, сделанного из дерева или травяного стебля, с тремя звуковыми отверстиями, разработал медный моду-чаоэр с пятью отверстиями, что решило проблему с традиционным моду-чаоэр, который на сцене во время выступления легко трескался и начинал фальшивить; в то же время, в сочетании с особой техникой игры на моду-чаоэр, на моду-чаоэр с пятью отверстиями можно добиться свободной модуляции, что позволяет на одном чаоэр играть мелодии на семь разных тонов, поэтому один этот инструмент способен аккомпанировать всем номерам концерта.

Музыка группы «Анда» богата и разнообразна, а формат выступлений чрезвычайно гибок и энергичен. Репертуар группы включает номера, когда все участники выступают вместе, например, «Мчатся десять тысяч лошадей», «Счастливым пастух», «Моя Монголия»; номера, когда выступают солист и оркестр, например, «Маленькая травка», «Ваньли»; номера, когда выступает только оркестр, например, «Джангар», «Песня с вином в руке», «Край родной»; номера, когда выступает только часть коллектива, например, «Буряты», «Жёлтая лошадка», и даже номера, когда выступает только солист, например, соло Цингэлэ «Священная гора» и соло Цицигэма «Мать». Отсюда видим, что форма номеров очень гибкая, варьируется от сольного пения до выступления двух-трёх или семи человек и,

наконец, до коллективного выступления всех девяти участников. Все номера чрезвычайно насыщены и характеризуются не только превосходной совместной работой, но и максимальным раскрытием талантов каждого участника.

Выступление по своей сути – это способ общения. В таком понимании смысл выступления не ограничивается программой как таковой, но заключается в том, чтобы посредством трансляции смысла и идей взаимодействовать с аудиторией, воодушевить её своим искусством, заставить публику резонировать со своими эмоциями и мыслями и, в конечном счёте, передать их публике. Отличные коммуникативные навыки – ещё один важный ключ к успеху группы «Анда». Перед каждым выступлением проводится изучение состава аудитории (например, учёные, студенты, молодёжь, китайскоязычная аудитория, монголоязычная аудитория, зарубежная аудитория, телевизионная аудитория) и места выступления (концертный зал, театр, площадь, скотоводческий район) и в зависимости от этого составляется соответствующая программа выступления. Это тоже важная причина того, что их любят самые разные зрители.

Участники группы «Анда» имеют высокие навыки общения с аудиторией. Перед началом исполнения каждой композиции артисты обычно рассказывают короткую «историю», содержание которой часто касается их родных мест, родителей, родственников, друзей и связано с их личным опытом. Например, Цицигэма перед исполнением песни «Маленькая травка» сначала рассказывает следующую историю: эта песня, которую научила петь её мать, описывает обычную траву в её родных местах Хулунбуир. Трава хоть и невысокая, но корнями уходит глубоко в землю, не боится метелей, холодных ветров, а её стебли и отростки зимой остаются зелёными. Поэтому бурятские старики учат детей быть сильными и храбрыми, как эта трава... Такая короткая история создаёт представление о монголах и монгольских степях; с каждым новым звуком песни люди словно оказываются в степях Хулунбуир, видят стойкую траву, заснеженные степи, детей, их матерей, жизнь бурят – так сцена превращается в родные места артиста.

Такое общение проходит на протяжении всего выступления, естественно и непринужденно, просто и искренне. Поэтому каждое выступление – это также интеллектуальное и эмоциональное общение артистов со зрителями. Исполняя песни и

рассказывая истории своих родных мест, они превращаются в пастухов, скачущих по степи, а сцена становится степью. Выступление придает общению завершенность, а общение делает выступление очень насыщенным. Это один из важных факторов, поспособствовавших выходу группы «Анда» на мировую сцену.

3. Причины, связанные с аудиторией и рынком, способствующие «выходу вовне» группы «Анда».

Почему группа «Анда» и её музыка любимы зарубежной аудиторией, особенно западной? По нашему мнению, прежде всего, группа «Анда» и её музыка соответствуют представлениям зарубежной аудитории о монгольской музыке. Автор статьи взял интервью у нескольких западных музыкантов и спросил их, почему им нравится музыка «Анда». Они ответили, что музыка группы «Анда» – это «захватывающая» музыка, музыка, которая будоражит воображение людей. Такие слова, как «Монголия», «Чингисхан», «степь» производят глубокое впечатление на западную публику, и они с любопытством стремятся узнать о монгольских степях и монгольской культуре. «Анда» наполнена «экзотической» музыкой, которая пробуждает их воображение и стремление узнать о монголах и степной жизни. Группа «Анда» умело использует исторические символы, чтобы соответствовать представлениям зарубежных зрителей, особенно западных, о монголах и монгольских степях. Когда перед западными зрителями появляются артисты с монгольской внешностью, держащие в руках музыкальные инструменты, унаследованные ими от предков, исполняющие народные песни, которым их научили отцы и матери, и рассказывающие истории о себе и о своей родине, то сцена становится степью, а они превращаются в монгольских воинов, скачущих по этой степи. И зрители, погружившись в эту пришедшую с Востока музыку Чингисхана, оказываются в монгольских степях и соприкасаются с жизнью и мыслями жителей степей.

Нажису из группы «Анда» сказал мне, что, везде, где они выступали, многие западные слушатели одержимы их музыкой. Некоторые из них часто говорили, что слышали голоса своих предков в их музыке. Британская газета «Гардиан» в статье о группе «Анда» написала, что «их глубоко прочувствованная прекрасная музыка так же очаровательна, как и британская народная музыка», сопоставив музыку группы «Анда» и

британскую народную музыку, несмотря на то, что это народы в разных концах света, с огромными различиями в культурных традициях и музыкальных стилях. Так почему же житель Запада слышит голос своих предков в монгольской музыке? Как группа «Анда» заставляет западного человека слышать себя в их музыке? Я думаю, что упомянутый здесь «голос предков» – это ностальгия жителей Запада по голосу доиндустриальной или даже более древней Европы. Это не голос современности, но он тесно связан с современными людьми, это голос, близкий к природе. «Естественность» монгольской музыки сама по себе есть качество, присущее человечеству в целом. Простор и спокойствие, искренность и простота монгольских степей – это именно то, чем очарованы современные люди, живущие в высотных зданиях и шумных городах, переполненных людьми. Стиль монгольской музыки свежий и естественный, простой и спокойный, чистый и открытый, гордый и искренний. Именно «воспетая в песнях степь» пробуждает представление об общем «изначальном я» человечества, вызывая резонанс в душах людей разных наций и народов. Группа «Анда» и её музыка всецело соответствуют выражению «монгольский – значит естественный, а значит общечеловеческий», и это является основной причиной, по которой западный зритель так тепло их принимает.

Если есть аудитория, то есть и рынок, но и рынок, в свою очередь, направляет аудиторию. На западном рынке музыка в стиле группы «Анда» классифицируется как «мировая музыка» (World music). Это общий термин на Западе для музыки в «экзотическом» стиле не западного происхождения, которая отличается от их собственной классической и популярной музыки. В Европе и США мировая музыка имеет несколько стилей: народный, классический, поп-стиль, рок-стиль, смешанный стиль и т. д. На Западе музыка группы «Анда» относится к полуклассическому стилю, аналогичному западной «камерной музыке» (Chamber music), когда концерты проходят в небольших театрах, концертных залах, университетских театральных залах и др. Такие выступления имеют невысокие требования к месту проведения и аппаратуре, малые затраты, просты в проведении, но вместе с тем высокоэффективны. Малочисленность и многофункциональность группы «Анда» очень подходят для простой и лаконичной модели западного мирового му-

зыкального рынка, что является главной причиной, по которой группа смогла осуществить *«выход вовне»*.

Конечно, есть много других факторов, способствующих успеху *«выхода вовне»* группы «Анда», такие как предварительное планирование, зарубежные промоутеры, реклама в СМИ, академическая поддержка и зарубежные рабочие группы. Объем статьи не позволяет подробно рассмотреть эти моменты.

4. Опыт *«выхода вовне»* группы «Анда».

Пример *«выхода вовне»*, который группа «Анда» подала для современной китайской музыки, – это опыт, достойный подражания. Это не просто практический вопрос, затрагивающий выход на зарубежный рынок национальной музыки, но и лежащий за ним более глубокий пласт теоретических вопросов о том, как совместить традицию и новаторство в традиционной музыке в условиях современной глобализации. Кратко коснемся трех моментов:

Во-первых, модель «малочисленного, но многофункционального» состава группы «Анда» служит ориентиром в коммерциализации и культурном *«выходе вовне»* для коллективов современных консерваторий. В функциональном аспекте малочисленный музыкальный «кавалерийский отряд» группы «Анда» не только соответствует представлениям и ожиданиям слушателей относительно монгольской музыки, но и отвечает условиям работы рынка. Опыт группы «Анда» говорит нам, что небольшие коллективы не обязательно имеют скудный репертуар, а большие коллективы не обязательно отличаются разнообразием. Если в группе много участников, даже при наличии хорошей программы работа на рынке усложняется из-за больших расходов, неудобства передвижения и высоких требований к условиям выступлений. Очевидно, что модель «замены команды единицами» коллективов китайских консерваторий не подходит для выхода на зарубежные рынки.

Во-вторых, успешный опыт группы «Анда» полезен для *«выхода вовне»* китайской этнической музыки тем, что позволяет ответить на вопросы: «Какую форму и какое содержание следует выбрать? Какую стратегию выступлений лучше всего использовать?».

Отсутствие должного понимания зарубежных рынков и зарубежной аудитории является одной из главных причин, по ко-

торой мы не можем осуществить *«выход вовне»*. Мы часто продвигаем музыку за границу в соответствии с нашими субъективными вкусами и взглядами. Поэтому у нас много выступлений зарубежных артистов, но укрепиться за границей пока не удалось. Господин Пирс Тим – опытный музыкальный промоутер. Однажды он отметил, что западные зрители вряд ли считают, что пение на монгольском языке и оперы в монгольском музыкальном стиле являются действительно монгольскими. Они считают, что опера – это опера, точно так же, как мы считаем, что протяжная песня – это протяжная песня, на каком бы языке ее ни пели, она все равно остается монгольской. Поэтому зрители полагают, что мы исполняем их музыку. На самом деле западным зрителям не по вкусу монгольские оперы или симфонии в монгольском стиле. Они предпочитают *«древнюю»*, *«оригинальную»* и *«подлинную»* монгольскую музыку. Им нравится, когда мы используем свои самобытные формы художественного выражения для исполнения своего музыкального содержания, а не исполняем монгольскую музыку в форме западной музыки. Это означает, что содержание безусловно важно, но форма более значима. Группа *«Анда»* в качестве содержания использует традиционную монгольскую музыку, но связывает форму своего исполнения с *«образом»* монгольской музыки, что дает прекрасные результаты. То, какую музыку выбирает группа *«Анда»* и к каким формам творчества и выступлений прибегает, действительно может вдохновить китайскую музыку на *«выход вовне»*.

Наконец, важной причиной выхода за границу становится путь национальной музыки, выбранный группой *«Анда»*, а также вопрос преемственности и новаторства в сегодняшней традиционной музыке. В основе музыки группы *«Анда»* лежит традиционная монгольская музыка, но коллектив также не отказывается и от создания нового. Однако это *«новое»* группы *«Анда»* сильно отличается от тех инноваций, какие мы делали раньше: это *«новое»* не является ни той этнической музыкой, которую раньше переделывали и улучшали по стандартам западной музыки, ни теми китайскими музыкальными произведениями, которые создавались и исполнялись по западным музыкальным шаблонам. Музыка группы *«Анда»* – это новаторство в рамках наследия. С одной стороны, их музыка берет начало в монгольской традиционной музыке, поэтому она в

первую очередь обладает преемственностью, но это не та естественная народно-фольклорная «преемственность»; с другой стороны, музыка «Анда» является новаторской, но это новаторство не копирует западные образцы и не заимствует современные формы. «Преемственность» группы «Анда», в первую очередь, проявляется в том, что она использует присущие монголам музыкальные инструменты и присущие им звуковые формы выражения для исполнения традиционных произведений в традиционных жанрах. Другими словами, её «корни» – монгольские, и «ветви» также монгольские. Конечно, музыка группы «Анда» не отвергает Запад и современность. Их музыкальные инструменты претерпели определенные преобразования в соответствии с потребностями сценического исполнения; в их ансамбль был включён «изобретенный» инструмент – большой матоуцинь; музыканты часто используют гитару, иногда исполняют произведения на рояле; кроме того, они часто задействуют приёмы гармонии. На основе сохранения традиционных принципов они ввели западные элементы и элементы современности, исходя из предпосылки «шагать, не меняя формы», они сохранили дух традиции, а также, преисполненные жизненной силой нашего времени, реализовали инновации в наследии.

Сегодня выражение «национальное – это всемирное!» часто критикуется этномузыковедами. Однако группа «Анда» и ее музыка в некотором смысле доказывают возможность синтеза «национального» и «глобального» в музыке. Похоже, китайское этномузыкальное сообщество не желает обсуждать «инновации», потому что обычно «инновации» означают использование западных и современных идей и образцов для «переделки» и «создания» традиционной музыки, и результат часто приводит к потере уникальности традиционной музыки. Поэтому «инновация» – это «опасное» слово по отношению к «наследию». Итак, может ли путь инноваций монгольской новой этнической музыки, представленный группой «Анда», предложить новый взгляд на «наследие» и «инновации» современной традиционной музыки?

从安达组合看民族音乐“走出去”¹

博特乐图

如今，蒙古族著名民族音乐团队安达组合正在英伦进行他们的第六次英国巡演；九月份他们将赴美国进行他们的第八次美国巡演。自2002年安达组合成立以来，在海外演出1200余场，是当今屈指可数的成功进入海外市场，实现商业巡演模式的民族音乐团队，是中国音乐成功“走出去”的典型案列。

安达组合是一个什么样的团队？他们的音乐有什么品质和特征？他们是如何“走出去”的？探讨其背后的原因，总结其经验，不仅对中国民族音乐“走出去”有着重要的借鉴意义，同时对全球化语境下中国传统音乐的传承创新，传播发展，都有重要的启发意义。

一、什么是民族音乐“走出去”？

文化“走出去”是实践问题，同时也是理论课题。对此，不同领域的学者从各自角度出发，阐发对“走出去”的理解。有学者提出，文化走出去“是指通过发展文化贸易特别是文化服务贸易，促使中国的文化产品特别是内容产品进入国际市场，向世界传播中华文化，在获取文化产品出口和投资收益的同时，提高国家的文化软实力和影响力。”²可见，文化“走出去”包含了发展文化贸易和提升文化竞争力双重目标，是经济效益与文化效益的结合。

就当前中国音乐的“走出去”情况来看，国家采取各种方式，推动中国音乐的国际传播与国际化发展。每年有数量可观的团队、个人涌向海外，举办各种形式的演出和交流。然而，这种“走出去”，其实大多数是自掏腰包的交流演出，追求的是单一的文化效益，却很少有团队和个人进入海外市场，创造经济、文化双重效益。

不少人对所谓文化的经济效益不屑一顾，认为我们不能用流行音乐的经济效益观念来看严肃音乐和传统音乐。这在国内似乎有一定的道理，但在国外尤其在西方，能卖票、卖唱片、上线的不只是流行音乐，严肃音乐和民族音乐（西方所称的“世界音乐”），也都有自己的受众群体，而且都是有偿消费的。因此，音乐“走出去”，必须要进入海外音乐市场，并产生经济效益。卖了票、卖了唱片，才能说明有观众，产生了经济效益才能谈得上产生其他效益。

从安达组合的经验来看，他们不仅进入了海外市场取得了经济效益，同时由此而产生了文化影响力。从两个方面来看：

¹ 2017年度内蒙古哲学社会科学规划项目重点项目“内蒙古音乐‘走出去’研究”（2017NDA031）阶段性成果。

² 齐勇锋、蒋多：《中国文化走出去战略的内涵和模式探讨》，《东岳论丛》，2010年10期，165页。

一是，进入海外市场，开启商业巡演模式。自2002年以来，安达组合在美国、英国、加拿大、德国、日本、韩国等三十多个国家举办专场音乐会共计1200余场，其中在美国巡演7次共470余场、英国巡演5次共140余场，另外在加拿大、日本等国家，都有不同次数的商业巡演。连年的商业巡演模式的开启，意味着安达组合在欧美世界音乐市场上牢牢地站住了脚，成功实现了“走出去”。

二是，业界认同。对于“走出去”的个人和团队来说，海外业界的认同是十分重要的，它是在海外继续发展的重要基础。业界认同主要通过奖项、音乐排行榜、学术评论、权威音乐节参加资格等来体现。2010年，安达组合的第一张专辑《风马》被世界音乐权威杂志《SONG LINES》评为年度世界音乐十大最佳专辑；2016年，他们的第二张专辑《故乡》亦获此殊荣，同时被该杂志评为亚太地区最佳唱片，极大地提高了安达组合在海外业界的影响力。除了一般商业演出外，安达组合经常到海外高校为青年学子举办工作坊（Workshop），扩大了自己在所到国家知识界里的影响力。对此，英国剑桥大学著名民族音乐学家卡洛·帕格教授发表专论，高度赞美了安达组合的音乐，称赞了安达组合在欧美世界所取得的成功。³

可见，安达组合进入了海外市场，尤其是在欧美音乐市场开启巡演模式，同时他们得到了专业界、学术界的认同，说明取得了“走出去”所必需的经济价值与文化影响力双效益。而这两点是判断音乐文化是否真正实现“走出去”的基本要素。

二、安达组合“走出去”的自身原因

安达组合为何能“走出去”？其原因是什么？下面我们通过安达组合及其音乐的分析，对他们为何能够“走出去”？的问题进行解答，进一步对民族音乐的“走出去”，应具备什么样的内容、形式、能力和条件？等问题进行探讨。

（一）安达组合的音乐

安达组合为何能走出去？首先要从他们的音乐当中寻找原因。也就是说，安达组合的音乐是什么样的音乐？他们的音乐为什么能引起海外观众的喜爱？为什么能够进入西方市场？

我们对安达组合《故乡》、《风马》两张CD专辑中的曲目进行统计，全部26首作品。其中，民歌、史诗、舞歌及其改编作品17首：《江格尔英雄赞》（新疆卫拉特英雄史诗）、《故乡》（昭乌达民歌填词）、《吉塔拉草原上的七彩锦鸡》（阿鲁科尔沁宴歌）、《奔波莱》（科尔沁安代舞歌）、《酒歌》（鄂尔多斯民歌）、《苏木茹》（科尔沁叙事民歌）、《献给母亲的歌》（由乌珠穆沁长调《查干套海故乡》和布里亚特长调《羊背之歌》结合）、《小黄马》（阿巴嘎——阿巴哈

³ Carole Pegg: “Mongoliana—Anda Union are following in the hoofprints of Genghis Khan, uniting the Mongolian tribes in music.” fROOTS Spring 2018, No.418 pp.64-65.

纳尔长调)、《圣主成吉思汗》(锡林郭勒潮尔道)、《安达情》(蒙古国喀尔喀民歌)、《岱日拉查》(科尔沁好来宝曲目)、《锦鸡儿草》(布里亚特长短调)、《万丽》(科尔沁叙事民歌)、《宝力根套海故乡》(察哈尔长调)、《巴彦巴尔虎的守夜人》(巴尔虎长调)、《罕达盖河》(巴尔虎长调)、《黑鬃马》(新疆土尔扈特短调)等,共16首;《圣山》、《黑走熊》等2首冒顿潮尔独奏曲;《湖水萨吾尔登》(那日苏编曲)、《风马》(伊拉图作曲)、《万马奔腾》(齐·宝力高作曲,安达组合改编)、《苏和的白马》(青格勒图作曲)等4首器乐合奏;《牧马人》、《我的蒙古》(乌日根词曲)、《布里亚特》(其其格玛曲)等3首创作歌曲。可见,安达组合的音乐以民歌、说唱、器乐、舞歌等传统音乐为主,歌唱作品与器乐作品兼顾。

从音乐的构成看,安达组合的音乐,包括长调、马头琴、呼麦、托布舒尔、冒顿潮尔、叶克勒、史诗、短调、好来宝、安代、潮尔道、叙事民歌、阿门胡尔、萨满鼓、图瓦鼓等表现形式,是蒙古族传统音乐的主要歌种、乐种、曲种、舞种诸体裁的集中展现。从音乐的风格来看,安达组合的音乐从内蒙古东部的呼伦贝尔布里亚特、巴尔虎、科尔沁,到中部的昭乌达、锡林郭勒,再到西部的鄂尔多斯、阿拉善,又到新疆博尔塔拉、巴音郭楞、阿勒泰,并与北部的蒙古国喀尔喀、俄罗斯图瓦相连,可以说他们的音乐涵盖了蒙古族不同部落、不同地区代表性的体裁和风格。

观看安达组合音乐的人都有一个共同的感受——那就是他们集中展现了蒙古族传统音乐不同时期、不同部落、不同地区、不同体裁、不同风格的多姿多彩的面貌。随着他们的音乐,观众可以感受蒙古族辉煌的历史及美丽的草原自然景色,这正是安达组合被海外观众接受的关键原因之一。

(二) 安达组合的形式

安达组合由九名成员组成。他们的团队整体“短小精干”,成员个个“一专多能”,成为“下得了牧区,进得了市场,走得出国际”的团队特点。

首先,安达组合“一专多能”的成员。安达组合毕力格巴特尔、其其格玛两位主唱,其余那日苏、乌日根、乌尼、青格乐、赛汗尼亚、阿·乌日根、青格勒图七人组成乐队。演出中,他们担任马头琴、呼麦、短调、冒顿潮尔、托布秀尔、叶克勒、大马头琴、打击乐、阿门胡尔、图瓦三弦、布里亚特三弦、吉他等十三四种项目。如,那日苏主责马头琴、呼麦,兼任叶克勒、吉他、歌唱;乌尼主责托布秀尔、图瓦三弦、呼麦,兼任马头琴、叶克勒、打击乐、歌唱。所有成员都是“一专多能”的好手,能够熟练地演奏数件乐器,并担任歌唱、呼麦等。演出时候,他们往往身兼数职,玩出各式各样的“声——器”组合模式,以有限的人员来表演出令人眼花缭乱的音乐效果。

安达组合的“一专多能”，还表现在从选曲、编曲、作曲、排练、演出全部过程，都由自己来完成。安达组合的成员都来自农村牧区，从小受到家乡民间音乐的熏陶，个个养成了良好的民间音乐修养。如，其其格玛的母亲是一位出色的布里亚特民歌手。她演唱的绝大多数民歌，都由母亲所传；毕力格巴特尔过去是萨吾尔登萨吾尔登然的演唱风格。安达组合成员能作曲、能编曲。如，通过那日苏编曲的《湖水萨吾尔登》，青格乐编曲的《圣山》，青格乐图作曲的《苏和的白马》，其其格玛作曲的《布里亚特》等作品，看到他们的创作才华。

其次，安达组合“短小精干”的团队。安达组合的九人成员，能够出色地完成不同场合、不同形式的各种演出。他们能够在剧场、音乐厅、广场、大学教室、农村、牧区、厂矿等各类不同场合完成专场演出；有无扩声设备，“插电”与否，他们根据不同的条件，能够出色地完成表演。简便却不简单，灵活却不随意，安达组合这种短小精干的团队，十分适合长时间、多场次的密集巡演，既节省成本，又不失精彩。

值得一提的是，安达组合成功的关键在于他们的团队精神，无论在艺术上，还是在生活上，那种无处不在的团队精神，深深扎根于每位成员当中，使他们从演出到行动，如若一人。这种长期的团队协作，是他们取得成功的关键。

（三）安达组合的表演

看过安达组合演出的人往往被他们丰富的音乐、灵活的形式、朴实的形象、精湛的技艺、巧妙的构思、真诚大方的交流、张力十足的表演所吸引。

安达组合所有音乐会和所有专辑中的歌曲，都是用蒙古母语来演唱的。而在音乐会中，他们会面对不同民族、不同国家的观众，能够流利地使用蒙语、汉语、英语互动。这种母语演唱给人以真实、朴实、亲切的印象，同时，多语言交流能力使他们与观众之间的交流畅通无阻。

安达组合的九名成员，是当今长调、马头琴、呼麦、托布秀尔、冒顿潮尔等领域青年一代佼佼者。其其格玛的布里亚特民歌、鄂温克民歌，毕力格尔巴特尔的锡林郭勒长调，那日苏、乌日根的马头琴演奏，乌尼的托布秀尔，青格乐的冒顿潮尔——在各自的领域里，他们不仅都是数一数二的高手，而且从“非遗”角度看，也都是不可多得的传人。另一方面，他们对蒙古族传统音乐的创新，作出了创造性的贡献。如，他们把蒙古风格呼麦技艺与图麦风格呼麦技艺，与中国蒙古族长调、马头琴、史诗、潮尔道等融合在一起，进行“本土化”，走出了一条创新道路；他们把中音马头琴、次中音马头琴的定弦从内蒙古通用的“g-c¹”、“d-g”，分别调为蒙古国通用的“f-b^b”、“c-f”，使马头琴的音色更加柔和、醇厚，使人声与乐队的融合更加出色；青格乐在传统草质、木制三音孔潮尔的基础上，研制出铜质平均五孔冒顿潮尔，解决了舞台演出中传统冒顿潮尔易裂、易走音的问题，同时结合冒顿潮尔独特的演奏技

法，使平均五孔冒顿潮尔实现了自由转调，一支潮尔就能演奏七种调的旋律，胜任自己组合所有曲目的演伴奏。

安达组合的音乐丰富多彩，形式十分灵活生动。他们有《万马奔腾》、《幸福的牧马人》、《我的蒙古》全体成员共同表演的形式，有《小草》、《万丽》等主唱与乐队合作的表演形式，有《江格尔》、《酒歌》、《故乡》等乐队成员共同完成的表演形式，有《布里亚特》、《小黄马》等部分成员合作的形式，甚至有青格乐独奏《圣山》、其其格玛清唱《母亲》等仅一人表演的形式。可见，从一个人的唱奏到两三个人的合作，再到七个人的表演，最后全体九名成员的集体表演，形式十分灵活，表演张力十足，不仅团队演出效果出色，同时使每位成员的专长得到最大的发挥。

表演在本质上是一种交流的方式。⁴从这个意义上讲，表演的意义不限于节目本身，而是通过表演表演者与观众之间进行意义的交流和思想的互动，建立一种以自己为中心的“场”，用自己的艺术来感染观众，让观众与自己产生情感共鸣、思想共鸣，最终将自己的意识、思想传递给观众。出色的交流能力，是安达组合取得成功的又一关键法宝。在每次演出前都要进行研究，根据不同的观众（如学者、大学生、青年人群、汉语观众、蒙语观众、国外观众、电视观众）、不同场地（音乐厅、剧场、广场、牧区），设计出针对性的节目设计和演出方案。这也是他们受到各类受众喜爱的主要原因。

安达组合十分善于与观众进行交流。每一首作品的表演开始之前，他们经常讲述一段简短的“故事”，内容往往是关于家乡、父母、亲人、朋友等方面的，而且结合自己的经历和感受。如，其其格玛在演唱《小草》时先讲一段“故事”：这首母亲教给她的歌，描写的是家乡呼伦贝尔草原上一种普普通通的小草。个虽小却根深，不怕暴雪，不怕寒风，冬天里它的干和枝是绿的。为此，布里亚特老人教育孩子们，像这种小草一样坚强勇敢……。小小一段“故事”，营造出一种关于蒙古草原和蒙古人的意境，随着歌声一起，人们仿佛亲临呼伦贝尔草原，去感受坚强的小草、白雪铺盖的草原、孩子、母亲以及布里亚特人的生活——表演把现场与家乡连在了一起。

这些交流贯穿于整个演出过程中，没有任何修饰，自然大方，朴实真诚。于是，一场演出，亦是他们与观众之间的一次心灵与情感的交流。唱着家乡的歌，讲着家乡的“故事”，他们变成了驰骋在草原的牧人，而舞台则化作了草原。表演使交流得以完成，交流则升华了表演。这正是安达组合走向世界的重要能力要素之一。

三、安达组合“走出去”的受众与市场原因

⁴（美）理查德·鲍曼：《作为表演的口头艺术》，杨利慧、安德明译，广西师范大学出版社，2008年，6页。

为什么安达组合及其音乐受到海外受众尤其西方受众的喜爱？我想，首先安达组合及其音乐满足了海外观众对蒙古族音乐的想象与期待。笔者对几位西方音乐家进行采访，问他们为什么喜欢安达组合的音乐？他们回答说，安达组合的音乐是“引人入胜”的音乐，是引发人想象的音乐。西方观众对“蒙古”、“成吉思汗”、“草原”等符号都有着深刻的印象，对蒙古草原与蒙古文化有着好奇与向往。安达组合充满“异国情调”的音乐，引起他们对蒙古人及草原生活的想象与向往。安达组合巧妙地利用了这些历史符号，满足了海外观众尤其是西方人对蒙古草原及蒙古人的想象。这些长着一副“蒙古人脸”的艺术家们，手拿祖先传下来的乐器，唱着父亲母亲教给的民歌，讲着自己和家乡的故事，呈现在西方观众面前的时候，他们化成了驰骋在草原上的蒙古武士，舞台则化作了草原。而观众为这支来自东方的成吉思汗的音乐中，感受到了蒙古草原及草原人的生活与思想。

安达组合的那日苏告诉我说，他们到世界各地演出，有许多西方观众痴迷他们的音乐。其中经常有人对他们说，从他们的音乐当中听到了自己祖先的声音。英国《卫报》在一次对安达组合的报道中也说“他们感情深厚的优美音乐与英国的民族音乐一样充满魅力”，有意地把安达组合的音乐与英国民族音乐比较。一个相隔天涯的民族，文化传统有着巨大差别，音乐风格更是迥异。那么，为什么一个西方人从蒙古音乐当中听到了自己祖先的声音了呢？换句话问，安达组合是如何让一个西方人从自己的音乐当中听到了自己呢？我想，这里所说的“祖先的声音”，是西方人关于欧洲前工业时代甚至更为久远的“声音”的想象。这种“声音”是不同于现代的，却与现代人息息相关，是一种“贴近自然的声音”。而蒙古音乐所具有的“自然性”，本身便是一种具有人类意义的品质。蒙古草原的辽阔与宁静、本真与朴实，恰恰是生活在高楼大厦、人潮人海的繁华都市里的现代人所神往的；蒙古音乐清新、自然、淳朴、恬静、开阔、豁达、豪情、真挚的风格，正是“歌化的草原”，激发人们对人类所共同的“原初自我”的想象，引起不同的民族、不同的人群心灵的共振。安达组合及其音乐正是符合了这种“‘蒙古族的’——所以是‘自然的’——因此也是‘人类的’”这一表述逻辑，正是西方受众认同他们的根本原因。

有了观众，便有了市场，而市场也引导观众。西方市场，把安达组合此类音乐归为“世界音乐”（World music）。这是西方人对有别于自己艺术音乐和流行音乐的、具有非西方来源的、“异国情调”风格音乐的统称。在欧美国家，世界音乐有民谣风格、古典风格、流行风格、摇滚风格、混合风格种种……。在西方，安达组合的音乐属于偏古典风格，类似西方的“室内乐”（Chamber music），走的是中小型剧场、音乐厅、大学演艺厅等“音乐会”路线。此类演出对场地、设备条件的要求不高，演出成本低，易于运作、风险小，影响却大。安达组合短小精干的

形式十分适合西方世界音乐市场简洁精练的模式，是他们能够走出去的一个主要原因。

诚然，安达组合成功“走出去”的因素还有很多，如，前期策划、海外经纪人、媒体宣传、学术支撑、海外运作团队等。由于篇幅这里不做展开。

四、安达组合“走出去”的经验与启示

安达组合为当前中国音乐的“走出去”，提供了值得借鉴的经验与启示。它不单单是民族音乐走向海外，进入市场的实践操作层面问题，其背后则是当今全球化语境下，传统音乐如何传承与创新等更深层的理论问题。略谈三点：

首先，安达组合“短小精干”的团队模式，为当前音乐院团的市场化发展、文化“走出去”提供了参考。从运作层面来看，安达组合这种小型音乐“轻骑兵”，既符合了人们对蒙古族音乐的印象和期待，又符合市场运作条件。安达组合的经验告诉我们，小型团队不见得单一，大型乐队也未必丰富。人数多、规模庞大，即便节目好，由于成本大、条件高、要求多、行动不便，不适合市场运作。中国音乐院团“用单位替代团队”的模式，显然不适于进入海外市场。

其次，安达组合的成功，为我们民族音乐“走出去”选择什么样的内容和形式？用什么样的表演策略？等提供了有益的经验。

对海外市场、海外观众缺乏应有的了解，是我们“走不出”的主要原因之一。我们往往根据自己的主观喜好和主观意志，向海外推送音乐。因此，我们的出国演出比比皆是，在海外站住脚的少之又少。皮尔斯·蒂姆先生是一位资深的音乐经纪人。他曾对我举例说：西方观众未必认为用蒙语演唱、蒙古音乐风格的歌剧就是蒙古族的。他们会认为歌剧就是歌剧，就像你们认为长调就是长调一样，无论用什么样的语言唱，那还是蒙古族的。因此，观众会认为我们是在表演他们的音乐。实际上，西方观众并不会欣赏蒙古族演的歌剧或者蒙古族音调的交响乐。他们更喜欢“古老的”、“原本的”、“真实的”蒙古族音乐。他们喜欢用我们自己的独特艺术表现方式来表演自己的音乐内容，而不是用西方音乐的表现形式来表演蒙古族音乐。这就是说，内容固然重要，但形式更关键。安达组合的音乐，以蒙古族传统音乐为内容，却把自己的表演形式与蒙古族音乐的“形象”勾连在一起，取得了良好的效果。选择什么样的音乐？采取什么样的创作与表演形式？安达组合的经验对于中国音乐的“走出去”，有一定的启发意义。

最后，安达组合走出的民族音乐道路，对于今天传统音乐传承与创新问题的讨论，具有启示意义。安达组合的音乐来自蒙古族传统音乐，但他们也从不拒绝创新。然而，安达组合的“创新”却与我们以往的创新有很大的区别：这种“创新”不是像以往那种以西方音乐为标准来改造改良出来的民族音乐，或是用西方音乐模板来创作、表演的中国音乐作品。安达组合的音乐是真正意义上的传承中的创新。一方面，安达的音

乐来自于蒙古族传统音乐，因此首先是传承的，但它绝不是民间的、民俗的或是原生的“传承”；另一方面，安达的音乐是创新的，但这种创新绝不是套用西方模式或借用现代形式。安达组合的“传承”，首先表现在他们是用蒙古族固有的乐器、固有的声音表现形式来表演传统体裁和传统曲目。也就是说，它的“本”和“源”是蒙古族的，而且“体”也是蒙古族的。当然，安达的音乐不拒绝西方与现代。他们的乐器根据舞台演出需要都经过了一定程度的改造；他们的乐队中吸纳了大马头琴这一“发明”乐器；他们经常使用吉他，有时还与钢琴合作；他们也经常用和声手法……。他们在保持“本”与“体”的基础上，融入了西方元素、现代元素，在“移步不换形”的前提下，保持传统底蕴，又富于时代活力，实现了传承中的创新。

如今，“民族的就是世界的！”这句话经常被民族音乐学家所诟病。然而，安达组合及其音乐在某种角度上证明了音乐的“民族性”与“世界性”相融合的可能性。中国民族音乐学界似乎都不太愿意谈论“创新”。因为，在通常情况下，“创新”往往意味着用西方的、现代的理念和方式来“改造”和“创造”传统音乐，其结果往往导致传统音乐本我的迷失。因此，相对于“传承”而言，“创新”是“危险”词语。那么，安达组合为代表的蒙古族新民族音乐“传统为本，自我为体”的创新道路，能够为今天传统音乐的“传承”与“创新”提供一个新的视角呢？

МНОГОСЛОЙНАЯ СТРУКТУРА МОНГОЛЬСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ И ЕЁ ПОЛОЖЕНИЕ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ¹

Ботэлэту²

[Аннотация] В современной монгольской музыкальной культуре можно выделить три составляющие: профессиональную музыку, созданную профессиональными музыкантами, традиционную музыку, основанную на традиционной народной музыке, и массовую музыку, включающую жанры степной и популярной музыки. Они сталкиваются и конфликтуют друг с другом, и в то же время, пересекаясь и накладываясь друг на друга, вместе составляют общую структуру современной монгольской музыки. После образования Китайской Народной Республики произошли многочисленные перемены в социальной и культурной среде, что повлекло за собой существенные изменения в содержании музыки и музыкальных направлениях, доминировавших в обществе, поэтому профессиональная, традиционная и массовая музыка в различные периоды проявлялись по-разному.

[Ключевые слова] монгольский народ, профессиональная музыка, традиционная музыка, массовая музыка, доминирующая музыка

Ведущий исследователь китайского фольклора Чжун Цзинвэнь полагает, что в традиционной культуре китайской нации можно выделить три основных элемента. Первый – это высокая культура. С классовой точки зрения, это культура, созданная и используемая в основном классом феодалов-помещиков. Второй – это культура среднего уровня, которая является культурой преимущественно городского населения.

¹ Статья финансируется Шанхайским муниципальным советом по образованию в рамках научно-исследовательского проекта “Изменения и реконструкция – общественная трансформация и ресурсы монгольской традиционной музыки”, номер проекта: 07ZS111.

² Ботэлэту (Ян Юйчэн, 1973-), монгол по национальности, родом из уезда Кулунь, Внутренняя Монголия, доктор наук, сотрудник Института искусств Университета Внутренней Монголии.

Третий – это культура более низкого уровня, созданная и передающаяся из поколения в поколение простым народом³. Основываясь на культурных реалиях Китая середины 90-х гг. XX в., Гао Бинчжун на базе трёхуровневого подхода Чжун Цзинвэня создал концепцию трёх культур: элитарной, массовой и народной⁴. Таким образом, стратификация китайской традиционной культуры в изложении Чжун Цзинвэня используется для стратификации современной китайской культуры. Применяя данную концепцию к современной музыке Внутренней Монголии, нетрудно обнаружить, что сегодняшняя монгольская музыка чётко разделена на три слоя: профессиональная, традиционная и массовая музыка. Из них традиционная музыка изначально присуща монгольскому народу, а профессиональная музыка и массовая музыка складываются уже на современном этапе развития монгольского народа. В многослойной структуре современной монгольской музыки эти три компонента объединяются, образуя единую структуру современной степной музыкальной культуры.

1. Профессиональная музыка

Говоря о профессиональной музыке, мы имеем в виду музыку, которая написана профессиональными композиторами, исполняется профессиональными музыкантами и соответствует основным жанровым нормам современного профессионального музыкального искусства, таким как симфония, камерная музыка, хоровое пение и иным новым музыкальным жанрам. Профессиональная музыка имеет следующие характеристики:

Во-первых, с точки зрения особенностей художественного творчества и исполнения, профессиональная музыка создаётся и исполняется в соответствии с правилами западного музыкального искусства. Такие жанры национального искусства, как симфония, оркестровая музыка, капелла, опера, камерная музыка, включаемые в понятие профессиональной музыки, изначально не присущи монгольскому народу, а являются новыми жанрами, возникшими уже после образования КНР. Источники и содержание этих жанров являются монгольскими, но с

³ Чжун Цзинвэнь “Сборник фольклора Чжун Цзинвэнь” – Шанхай: Издательство литературы и искусства, 1998. – 275 с.

⁴ Гао Бинчжун “Элитарная, массовая и народная культура: групповые различия и история развития в китайской культуре” // “Передовые рубежи общественных наук”. – № 3. – 1996. – С. 108.

точки зрения формы и техники создания, они опираются на нормы и модели западного музыкального искусства. Однако такой вид творчества и исполнения не просто перенимается или копируется, он неотделим от обычаев исполнения монгольской традиционной музыки, от её исконного музыкального языка, но отличается большей изысканностью формы выражения.

Во-вторых, данные музыкальные жанры создаются профессиональными композиторами и исполняются профессиональными музыкантами, которые в большинстве своём получили академическое образование и владеют соответствующими знаниями и мастерством в этой области. Получив профессиональное музыкальное образование, они обладают квалификацией, необходимой для работы по специальностям, связанным с созданием и исполнением музыки.

В-третьих, профессиональная музыка ценится людьми с определённой способностью к культурному восприятию, иными словами, её аудитория должна обладать соответствующей культурной и художественной подготовленностью и профессиональными знаниями. Не достигнув необходимого уровня образования и профессиональной подготовки, широкая публика не может в полной мере понять и принять данный вид музыки. Поэтому в ходе создания профессиональной музыки и передачи знаний нужно не только готовить её создателей и исполнителей, но и прививать вкус у слушателей.

В-четвёртых, профессиональная музыка передаётся по каналам современной профессиональной музыкальной системы, где профессиональная сцена является как опорой, так и демонстрационной площадкой. В итоге, профессиональная музыка по сравнению с традиционной и массовой музыкой больше соответствует понятию «камерного искусства».

В-пятых, монгольская профессиональная музыка – это жанр, возникший недавно в результате модернизации монгольского общества и его культуры. Говоря более конкретно, профессиональная музыка является порождением современного общества. В традиционном обществе монгольская музыка не дифференцировалась на верхний, средний и нижний музыкальные культурные слои и долгое время развивалась в относительно независимом и замкнутом виде. С переходом от традиционного общества к современному, монгольская музыка стала частью

более широкой национальной структуры. После основания КНР в течение длительного периода китайское общество все ещё оставалось закрытым, но под влиянием мощной силы национального единства, музыка всех национальностей начала двигаться по пути всеобъемлющей однородности и унификации. Однако этот путь не являлся ни объединением культур этнических меньшинств, в котором бы доминировала культура народности хань, ни слиянием воедино культур 56 национальностей Китая, а процессом перестройки в направлении модернизации. Все национальности со своими культурными традициями удерживались в этом процессе мощной объединяющей силой модернизации и развивались в общем направлении новой социалистической культуры. В рамках данного процесса стремительно развивалась и монгольская профессиональная музыка. После того, как в 1946 г. в Чжанцзякоу был образован Культурный союз Внутренней Монголии, за весьма короткий промежуток времени была создана собственная команда профессиональных музыкантов. Достаточно быстро появились и активно развивались такие современные профессиональные музыкальные формы, как симфонический оркестр, хор, академическое пение. В обществе профессиональные музыканты стали играть новую роль, которая была недоступна для них в прошлом. Они получили современное профессиональное музыкальное образование и взяли на себя историческую ответственность за реформирование и развитие национальной музыки, а также за руководство и пропагандирование новой музыки. За более чем 60 лет, прошедших с момента создания Автономного района Внутренняя Монголия, в рядах монгольских профессиональных композиторов появились такие имена, как Тунфу, Моэрцзиху, Синь Хугуан, Ду Чжаочжи, Юнжубу, Алатэн Аолэ и Сэ Энькэ Баяэр, представляющих несколько поколений профессиональных музыкантов, а также возникла целая плеяда самобытных степных профессиональных композиторов. Кроме того, из местных передвижных коллективов «улань-муци» и певческо-танцевальных трупп постепенно сформировались исполнительские и певческие ансамбли, соответствующие современным стандартам профессиональной музыки. С усовершенствованием системы профессионального музыкального образования были подготовлены поколения как

профессиональных музыкантов, так и многих других деятелей, посвятивших себя профессиональной музыке.

Таким образом, монгольская профессиональная музыка является результатом трансформации монгольского традиционного общества в современное общество, плодом социальной и культурной модернизации и результатом современного социального развития. С первых дней образования КНР формирование профессиональной музыки и появление профессиональных музыкантов изменило ту ситуацию, когда в обществе доминировала традиционная музыка. Профессиональная музыка мощным рывком заняла ведущие культурные позиции, она рассматривалась как основа модернизации музыки, поэтому активно поддерживалась и продвигалась. Степень внимания к ней была намного выше внимания, которое уделялось традиционной музыке, так что профессиональная музыка быстро стала основным направлением в культурной сфере Внутренней Монголии.

2. Традиционная музыка

В отличие от профессиональной и массовой музыки, традиционная музыка – это музыка, которая исполнялась пастухами и крестьянами в повседневной жизни и передавалась из поколения в поколение. Можно выделить три основных характеристики традиционной музыки:

Во-первых, традиционная музыка создаётся и сохраняется народом. Это своего рода культурная традиция с долгой историей и глубоким содержанием.

Во-вторых, традиционная музыка связана с конкретной пространственно-временной коллективной жизнью общества и его традициями, и её исполнение зависит от конкретного фольклорного контекста. Профессиональная музыка часто распространяется среди определённой культурной элиты посредством современных культурных каналов, оказывает влияние на всё общество, особенно на интеллектуалов, и в силу своей «элитарности» играет руководящую и направляющую роль в обществе. Массовая культура часто использует современные средства массовой информации для широкого распространения в обществе, обладая межклассовым, межэтническим и межрегиональным характером. Традиционная музыка отличается тем, что она является продуктом традиционного общества. Она не похожа на чистое искусство исполнения, как профессиональ-

ная музыка, и не является культурным товаром под контролем рынка, как массовая музыка. Это своего рода живая культура и вид народного искусства. Как живая культура, традиционная музыка тесно связана с повседневной жизнью определённых групп людей. Знаковый смысл традиционной музыки как народного искусства зависит от существования конкретного фольклорного контекста и постоянно воспроизводится в выступлениях. Поэтому в традиционном обществе смысл культурных знаков и символическая функция традиционной музыки так же важны, как и художественная функция. Музыка нужна и для услаждения слуха (как искусство) и для человеческого общения, где фольклорные знаки выступают как культурные символы.

В-третьих, традиционная музыка выражает чувства и желания членов конкретного общества, поэтому обладает понятной им выразительностью. Укоренённая на родной почве, традиционная музыка неразрывно связана с конкретным родом или группой людей, чьи чувства и желания она выражает. Как считает известный российский учёный Б.Я. Владимирцов, монгольский героический эпос, возникший после объединения степей Чингисханом, достиг вершины развития в художественном отражении героических времён и жизни монгольской знати⁵. В протяжных народных песнях запечатлены все стороны монгольской кочевой жизни. Семья, любовь, дружба, воспоминания о прошлом – всё есть отражение души монгольских пастухов и живое воплощение их ценностей, взглядов на жизнь, морали, художественного восприятия. Если взять в качестве примера современные монгольские народные песни-сказы, то все истории, о которых в них повествуется, являются реальными событиями из жизни скотоводов. С помощью этой яркой и живой формы искусства люди выражают свои взгляды на людей и вещи, свои мысли и чувства. Иными словами, традиционная музыка часто является наглядным выражением мыслей и чувств конкретной группы людей, живущих в определённую историческую эпоху.

⁵ Владимирцов Б.Я. “Монголо-ойратский героический эпос” [славянские и монгольские языки], в [Монголия] Цзагэда Сужун: “Монгольский героический эпос” [славянские и монгольские языки]. – Улан-Батор: Издание Академии наук, 1966, – С. 30-33.

3. Массовая музыка

Под массовой музыкой мы понимаем популярную музыку, распространённую в основном среди современного городского населения. Наиболее типичным видом массовой музыки в монгольском стиле являются «степные песни», появившиеся более полувека назад. Массовая музыка имеет следующие характеристики:

Во-первых, в отличие от профессиональной музыки, «камерного искусства», популярная музыка имеет простую, понятную и легкую для исполнения форму, поэтому широко распространена среди народа. Поскольку её аудитория в основном состоит из городского населения, а современные немзыкальные профессиональные элиты сами являются потребителями массовой культуры, массовая культура получает большую поддержку в обществе, чем элитарная и народная, и находится в более выгодном положении.

Во-вторых, как упоминалось ранее, традиционная музыка представляет собой жанр с долгой историей и богатым наследием, распространённый среди простого народа. В отличие от традиционной музыки, массовая музыка является разновидностью поп-культуры. Её аудитория в основном состоит из городского населения, она соответствует быстрому ритму жизни современных городов и обладает такими чертами, как доступное содержание, простота формы, стандартность способов выражения, широкая распространённость.

В-третьих, массовая музыка способна легко распространяться по регионам и национальностям. Например, «степные песни» популярны не только во Внутренней Монголии, но и по всей стране, не только в таких больших городах, как Хух-Хото, но и в маленьких городках и даже в сельских скотоводческих районах. Они популярны не только среди рабочих, служащих и студентов, но и среди сельской молодёжи, проникая во все социальные слои. «Степные песни» пользуются популярностью не только среди монгольского народа, но также среди ханьцев и представителей других национальностей.

В-четвертых, массовая музыка относится к поп-музыке и сфере шоу-бизнеса. Благодаря своей экономической выгоде, эффективной рекламе и широкому рыночному пространству, она хорошо подходит для существования в современном обществе и легко принимается обычными людьми.

В-пятых, что касается путей коммуникации, массовая музыка распространяется СМИ с помощью радио, телевидения, сети Интернет. Именно СМИ делают поп-искусство доступным, придавая ему характер культурного продукта, чем и формируют масштабную рыночную культуру.

Как полагает Гао Бинчжун, современная китайская элитарная культура неразрывно связана с традиционной культурой чиновников-интеллектуалов «дафу», в то время как современная китайская интеллигенция полностью унаследовала социальную роль и положение «дафу»⁶. Что касается монгольского народа, то, поскольку профессиональная музыка не сформировалась в его традиционном обществе, в современном обществе она является совершенно новой, в отличие от остальной части Китая, где новая музыка достигла определённой степени зрелости ещё до создания Нового Китая. Поэтому для монгольского народа профессиональная музыка – это совершенно новое явление.

Современная монгольская профессиональная музыка возникла с преобразованием традиционного общества в современное, в то время как появление монгольской массовой музыки произошло ещё позже. Она постепенно формировалась и созревала с установлением рыночной экономики Китая в результате политики реформ и открытости. Как и профессиональная музыка, монгольская массовая музыка также является продуктом социальных преобразований. Разница состоит лишь в том, что профессиональная музыка возникла в процессе перехода от традиционного общества к современному, а массовая музыка появилась в процессе перехода от закрытого общества к открытому. К концу 80-х г. XX в. сформировалась трёхчастная структура монгольской музыкальной культуры, состоявшая из профессиональной, массовой и традиционной музыки.

В общей структуре современной монгольской музыки массовая музыка начала становиться наиболее развитой частью. По степени коммерциализации, широте распространения, размеру аудитории она намного превзошла профессиональную и традиционную музыку, которые находятся в неблагоприятном положении и, поскольку их историко-культурная ценность и

⁶ Гао Бинчжун “Элитарная, массовая и народная культура: групповые различия и история развития в китайской культуре” // “Передовые рубежи общественных наук”. – № 3. – 1996. – С. 108-113.

практическая значимость заслоняются потребительством современного общества, становятся всё более чуждыми этому обществу. Такие современные условия особенно опасны для существования традиционной музыки.

Современная монгольская профессиональная музыка постепенно формировалась и развивалась после образования КНР. В современной социокультурной среде профессиональная музыка рассматривается как признак уровня развития современной музыкальной культуры нации. Традиционная музыка – это великое наследие, оставленное нам нашими предками. Она вбирает в себя мудрость и чувства бесчисленного множества людей на протяжении веков. Это самая яркая и выразительная часть монгольской музыкальной культуры, представляющая извечную жизненную силу народа. По сравнению с утонченностью профессиональной музыки и жизнеспособностью традиционной музыки, массовая музыка сиюминутна, мода на неё быстро проходит. Однако, благодаря своему абсолютному преимуществу в современной рыночной системе и наличию социальных ресурсов, массовая музыка занимает прочное положение в современных социальных условиях.

4. Доминирующая музыкальная культура и другие жанры

Чжоу Сянь в своей книге «Характеристики культуры и культурология» выделяет в современной китайской культуре три основные части: доминирующую, элитарную и массовую культуру. Данная концепция связана с предложенной Гао Бинчжунем концепцией деления культуры на элитарную, массовую и народную, однако несколько отличается от неё. Концепция Гао Бинчжуна основана на различиях в культурных субъектах (группах), в то время как Чжоу Сянь фокусируется не только на различиях в культурных субъектах, но и учитывает различия во владении субъектами культуры политическими и социальными ресурсами. По мнению Чжоу Сяня, облик современной западной культуры в основном формируется в результате влияния модернизма и массовой культуры, а также противоречиями и конфликтами между ними. Однако, в силу политических, экономических и культурных особенностей китайского общества, его культура отличается от двойственной структуры западного образца, основываясь на особой трёхкомпонентной структуре. Доминирующая культура Китая является главной сферой, формирующей эту структуру. Как важная

культурная сила, доминирующая культура в значительной степени проявляется как своего рода институциональная культура или, скорее, политическая культура, и представляет собой проявление культуры «социализма с китайской спецификой»⁷. В результате, доминирующая, элитарная и массовая культуры, сосуществуя вместе, образуют трёхсоставную структуру современной китайской культуры⁸. Концепция ведущей культуры выдвинута Чжэн Ханшэном, который считает, что «ведущая культура современного общества нашей страны – это социалистическая культура, которая, руководствуясь марксизмом, вбирает в себя всё лучшее из культурного наследия как китайской нации, так и всего мира, и тем самым служит народу»⁹. Гао Бинчжун приводит три характеристики ведущей культуры: главная ведущая культура обычно имеет в основе политическую власть и защищается ею; основная ведущая культура обусловлена долгосрочными социальными процессами, а текущая ведущая культура – современными идеями и модными тенденциями общественной жизни. К тому же, в периоды больших перемен эти три аспекта ведущей культуры претерпевают изменения и трансформации¹⁰. И доминирующая культура Чжоу Сянь, и ведущая культура Чжэн Ханшэна, и три аспекта ведущей культуры Гао Бинджуна – все они подчёркивают новую китайскую культурную модель, сформировавшуюся после образования Нового Китая. Кроме того, все они пытаются прояснить положение доминирующей культуры, её национальные и политические особенности, чтобы разобраться в структуре современной китайской культуры и её особой исторической ситуации. В области музыки Цзэн Суйцзинь также разделил современную китайскую музыкальную культуру на три типа: государственная, массовая и академическая музы-

⁷ Чжоу Сянь “Характеристики культуры и культурология” – Издательство Пекинского университета, 2007. – С. 57.

⁸ Чжоу Сянь “Характеристики культуры и культурология” – Издательство Пекинского университета, 2007. – С. 55-62.

⁹ Чжэн Ханшэн “Противостояние ведущей культуры и контркультуры при социализме” Чжоу Сянь “Характеристики культуры и культурология” – Издательство Пекинского университета, 2007. // “Жэньминь жибао” от 9 мая 1991 г., 5-я полоса.

¹⁰ Гао Бинчжун “Ведущая культура, субкультура, контркультура и перемены в китайской культуре” // “Социологические исследования”. – № 1. – 1997. – С. 114.

кальная культура¹¹. Под так называемой государственной музыкальной культурой понимается доминирующая музыкальная культура, главной особенностью которой является ориентация на государственные органы власти. Академическую музыкальную культуру можно понимать как профессиональную музыку, которая является формой музыкальной культуры, созданной и используемой музыкальной элитой. В трактовке Цзэн Суйцзиня массовая музыкальная культура включает в себя традиционную музыку, такую как народные песни и китайская опера, а также современную популярную музыку¹².

Хотя традиционная музыка и современная массовая музыка имеют много схожих и даже одинаковых аспектов, их нельзя рассматривать как одну и ту же категорию. Прежде всего, традиционная музыка является продуктом традиционного общества, а массовая музыка – продуктом современного общества. Огромная разница между формами общества, в которых они существуют и от которых зависят, определяет различие в их собственных формах. Закрытость и обособленность традиционного общества приводят к тому, что традиционная музыка тесно связана с историческими традициями, образом жизни и жизненными ценностями определённых культурных групп и поэтому имеет отчётливые территориальные особенности. Напротив, высокая степень открытости и мобильности современного общества, в котором существует и от которого зависит массовая музыка, позволила массовой музыке преодолеть социальные границы и распространиться на более широкой территории, став культурным ресурсом, доступным для всего общества. Другими словами, «массовость» традиционной музыки имеет относительный характер, традиционная музыка принадлежит определённой культурной группе, а не всему обществу. С массовой музыкой иначе, она обладает универсальностью и принадлежит всему обществу. С другой стороны, традиционная музыка вовсе не утилитарна, она имеет целью тёплое человеческое общение, в то время как массовая музыка переполнена меркантильными интересами и ориентирована на

¹¹ Цзэн Суйцзинь “Китайская массовая музыка – социально-исторические связи и распространение массовой музыкальной культуры” – Издательство Пекинского института радиовещания. – 2003. – С. 29-32.

¹² Цзэн Суйцзинь “Китайская массовая музыка – социально-исторические связи и распространение массовой музыкальной культуры” – Издательство Пекинского института радиовещания. – 2003. – С. 30.

создание коммерческого продукта. Традиционная музыка распространяется в устной форме, в то время как массовая музыка использует не только традиционные способы устной и письменной передачи, но и современные средства массовой информации, такие как радио, телевидение, сеть Интернет, что также способствует её стремительному и обширному распространению.

Доминирующая культура иногда является независимой культурной формой, но иногда из-за «доминирующей» позиции государственных органов власти какая-либо из разновидностей культуры становится доминирующей. В таком случае, из-за «доминирования» одной культуры другие культурные формы часто пытаются приблизиться к доминирующей культуре в целях достижения больших возможностей для развития и более выгодного положения. Что касается трёх типов современной монгольской музыкальной культуры, то «степные песни», представляющие массовую музыку, благодаря их простой для понимания форме, а также яркому национальному характеру и региональным особенностям, не только глубоко любимы людьми всех национальностей, но также пользуются одобрением и вниманием правительственных ведомств. Видя их важное значение для пропаганды, некоторые ведомства, наряду с созданием местных культурных форм и развитием местной индустрии культуры и туризма, начали в массовом порядке энергично продвигать создание и исполнение «степных песен». В последние несколько лет, при двойном содействии правительственных ведомств и рынка в создании, исполнении и распространении «степных песен», они достигли небывалого расцвета, а в некоторых регионах стали показателем уровня развития музыкальной культуры региона и местной национальности и даже получили статус профессиональной музыки. В некоторых регионах они вообще заменили традиционную музыку и им было присвоено название «народные песни».

Между доминирующей музыкой с одной стороны, и профессиональной, массовой и традиционной музыкой с другой стороны, нет ни чётких границ, ни отдельных территорий, где бы они параллельно развивались. При определённых условиях они могут меняться местами. Доминирующая культура должна обладать некоторыми ресурсами, потому что, по сравнению с созданием совершенно новых ресурсов, владение уже имеющи-

мися гораздо облегчает процесс работы. С другой стороны, доминирующая культура часто вкладывает свои идеи и содержание в существующие ресурсы и может использовать имеющиеся у неё каналы коммуникации и социальную базу для передачи информации. Кроме того, культура, в течение длительного времени существующая в особых условиях китайских реалий, обычно вынуждена следовать господствующей идеологии. До сих пор доминирующая культура пропагандируется как образец и направление культурного развития. Поэтому элитарная, массовая и даже народная культура стремятся войти в категорию доминирующей культуры, чтобы занять выгодное положение во всей культурной сфере. Это привело к тому, что часть профессиональной музыки стала популярной, а часть традиционной музыки стала модной, как, например, «степные песни». До 80-х годов XX в. «степные песни» в качестве концертной и репрезентативной площадки использовали профессиональную сцену, которая все ещё относилась к категории профессиональной музыки. С установлением внутренней рыночной экономики и стремительным развитием различных современных культурных начинаний «степные песни» постепенно превратились в массовую музыку, отвечающую требованиям современного рынка. Другой пример: такие традиционные искусства, как хоомей и матоуцинъ, в последние годы постоянно находятся в новаторском поиске, добиваются успехов в гармоничном сочетании художественной музыки с популярной музыкой. С одной стороны, они продолжают оттачивать своё мастерство, чтобы укрепить свои позиции в области профессиональной музыки, с другой стороны, стараются найти своё место в сложных условиях современной сцены, освоиться в рыночной системе и популяризировать себя, чтобы соответствовать вкусам современного общества.

Подобно стремлению к популяризации монгольской профессиональной и традиционной музыки, массовая музыка также стремится стать элитарной. Как упоминалось ранее, нынешние «степные песни» – это образец массовой музыки, развившейся из профессиональной музыки. С конца 80-х гг. XX в. они успешно перешли в разряд массовой музыки, а с конца 90-х гг. XX в. до начала XXI в. заняли прочные позиции в системе рыночной экономики, утвердив себя в качестве доминирующей культуры. Однако прогресс и быстрое развитие професси-

ональной музыки, и, в особенности, расцвет традиционной музыки в последние годы, пошатнули положение «степных песен» как доминирующей музыки. Поэтому им приходится совершенствовать свой стиль, стараясь сохранить своё доминирующее положение. Например, на некоторых концертах организовывается совместное исполнение массовой и профессиональной музыки, что повышает статус массовой музыки. На выступлениях, представляющих лучшую национальную музыку Внутренней Монголии, «степные песни» ставятся главным номером, что демонстрирует стремление рассматривать массовую музыку как репрезентативный жанр национальной музыки и даже заменять традиционную музыку этим новым жанром. Как пишет Чжоу Сянь, «массовая потребительская культура постоянно берёт зрелые вещи из модернистской культуры, доводя их до банальности. Модернизм идёт на риск, стремясь посредством творческой трансформации превратить знакомые вещи в «чуждые», в то время как массовая культура выбирает другой, экономичный и безопасный путь, стремясь посредством созидательной трансформации превратить все «чуждые» вещи в знакомые и легко воспринимаемые»¹³. Однако массовая музыка действительно является важной составляющей музыкальной жизни современных людей (особенно городского населения). Часть массовой музыки стала доминирующей, часть стала народной, а оставшаяся часть стала элитарной, но поскольку она значительно упрощает технические элементы и художественное наполнение, то в результате часто становится разновидностью популярного искусства.

Мы можем использовать термины «ведущая культура» и «субкультура» для анализа и описания нынешней ситуации в современной монгольской музыке. Ведущая культура включает в себя доминирующую культуру, а также имеет значение основной ведущей культуры и текущей ведущей культуры, упомянутые Гао Бинчжуном. Чаще это относится к культуре социальных групп, обладающих властью. Что касается музыкальной культуры, то ведущая музыкальная культура – это культура, пропагандируемая и поддерживаемая основной идеологией общества. Субкультура по отношению к ведущей культуре находится в подчинённом положении с точки зрения

¹³ Чжоу Сянь «Характеристики культуры и культурология» – Издательство Пекинского университета, 2007. – С. 39.

отношений культуры и власти и занимает незначительную часть культуры в целом¹⁴. Что касается музыкальной субкультуры, то её содержательная форма, а также выражаемые ею ценностные взгляды, модели поведения и эстетические особенности отличаются от музыкальной ведущей культуры. С точки зрения жанровых характеристик, монгольская музыкальная ведущая культура и музыкальная субкультура не смогли сформировать свои особые жанры, поскольку постоянно менялись в зависимости от времени, места и желания властей. Например, в начальный период после основания КНР, хотя трёхсоставная структура монгольской музыки ещё не была сформирована, но уже была заметна бинарная структура, состоящая из профессиональной музыки, поддерживаемой профессиональной сценой, профессиональными композиторами и актёрами, и традиционной музыки на основе местной народной музыки. Связь между ними довольно тонкая. С одной стороны, создание новой музыки должно происходить на основе традиционной музыки, поэтому новая музыка сильно зависит от последней, с другой стороны, новая музыка часто пытается избавиться от «оков» традиционной музыки, стремится быть оригинальной, создавая «современный стиль», который «выше», чем «старый стиль». К тому же, этот стиль был признан текущей ведущей культурой, получив всестороннюю поддержку. Иными словами, в начальный период после образования КНР доминирующей стала новая музыка, которая представляла собой сочетание профессиональной и массовой музыки, а также нескольких видов традиционной музыки, преобразованных в сценические ресурсы, чем она и отличалась от традиционной музыки.

После начала политики реформ и открытости ведущая музыкальная культура оказалась перед необходимостью расслоения. Сближение эпох и энергичное развитие различных общественных музыкальных начинаний потребовало, с одной стороны, большей специализации, стандартизации и совершенствования профессиональной музыки, а с другой стороны, появления массовой музыки, соответствующей возросшим потребностям народа. Это привело к тому, что новая музыка,

¹⁴ Гао Бинчжун “Народная культура и гражданское общество – Исследование культуры современного Китая” – Издательство Пекинского университета, 2008. – С. 134.

сформировавшаяся после освобождения, разделилась на две большие категории – профессиональную и массовую музыку. Конечно, процесс разделения был очень долгим, одновременно в этом процессе переплелись и смешались различные факторы, взаимосвязь которых чрезвычайно сложна. Это создаёт большие трудности при выборе ведущей культуры. Хотя профессиональная музыка представляет собой высший уровень развития современной музыки одной национальности или одного региона, определяет направление развития национальной музыкальной культуры, выполняет миссию просвещения общества и повышения художественной грамотности всего народа, однако из-за профессиональности её форм, содержания и методов выражения она не понятна широким массам и не принимается ими, вследствие чего не может стать популярной во всём обществе. Напротив, хотя массовая музыка и имеет большой потребительский рынок и широкую популярность, но, независимо от её ценности или художественного уровня, её невозможно сравнивать с профессиональной музыкой. Чтобы решить эту дилемму, лица, принимающие решения в области культуры, выбрали такой путь: с одной стороны, они поддерживают профессиональную музыку, а с другой стороны, активно осваивая рынки сбыта, создают массовую музыкальную культуру, принимаемую большинством. Часто серьёзное влияние оказывают и личные предпочтения лиц, принимающих решения в области культуры. Мы видим, что в последние годы повсюду в автономном районе поощрялись создание и выпуск «степных песен», оказывалась поддержка их авторам и исполнителям, что, при успешном сочетании этой работы с развитием местного туризма, моментально сделало «степные песни» популярными в степях и за их пределами.

В начале XXI в., под влиянием всемирного движения за защиту нематериального культурного наследия, ранее малоизвестная традиционная музыка быстро оказалась в центре внимания правительственных ведомств и культурной элиты. Государством были предприняты серьёзные меры по её защите и сохранению, были задействованы различные средства для продвижения и популяризации лучших образцов традиционной музыки. Усилия правительства и мощная поддержка гуманитарных наук, таких как фольклористика, антропология, этномызоведение, позволили традиционной музыке не только

быстро восстановиться и развиваться в сельских скотоводческих районах, но и найти своё место на сцене современного искусства, в значительной степени став тенденцией «доминирующей музыки» в современном Китае. В связи с постепенным формированием мультикультурного образа жизни китайского народа, улучшением культурных вкусов всего общества и повышением его культурного уровня, традиционная музыка глубоко проникла в сердца людей, стала объектом пристального внимания учёного сообщества, правительства, учебных заведений, средств массовой информации, коммерческих структур, а также большинства населения.

За последние 60 лет, прошедших с момента создания в 1947 г. Автономного района Внутренняя Монголия, следуя за всеми трансформациями и преобразованиями в жизни общества, профессиональная, массовая и традиционная музыка попеременно занимали положение доминирующей культуры, вступая в неизбежные конфликты. Тридцать лет с момента освобождения Внутренней Монголии до начала проведения политики реформ и открытости – это период, когда доминирующее положение занимала элитарная культура. Во всём, что было связано с музыкой Внутренней Монголии, её созданием, исполнением и преподаванием, – везде главенствовало профессиональное музыкальное образование. С конца 70-х гг. XX в., с началом политики реформ и открытости, вмешательство государства в музыкальную деятельность общества постепенно уменьшалось. Развитие музыкальной сферы перешло от «подчинения» к «автономии», развитие музыки стало регулироваться уже не государством, а рынком. Отсюда и появилась массовая музыка, наполнением которой стала народная и популярная музыка, а целью – потребительский рынок. Кроме того, поскольку массовая музыка соответствует и служит модернизации, целью которой является экономическое строительство, в современном обществе она стала стремительно развиваться, быстро вытеснив профессиональную музыку с доминирующего положения, чем вызвала упадок монгольской профессиональной музыки с 90-х гг. XX в. Позднее граница между профессиональной и массовой музыкой становилась всё более и более размытой, особенно после того, как некоторые влиятельные профессиональные певцы, исходя из потребностей рыночной культуры, один за другим начали исполнять массо-

вую музыку. В последние годы, под влиянием всемирного движения за охрану нематериального культурного наследия, традиционная музыка, которая находилась в забвении много лет, вновь привлекла внимание народа. В результате целого ряда мер в рамках проводимой государством политики по охране наследия её положение резко улучшилось. В настоящее время традиционная музыка по популярности обогнала «степенные песни», представляющие массовую музыку, и сейчас развивается одновременно в двух направлениях, как для элиты, так и для народных масс, став доминирующим видом музыкальной культуры Внутренней Монголии в новом столетии.

当代蒙古族音乐文化的多元结构及其处境¹

博特乐图²

[内容提要] 当代蒙古族音乐文化内部，形成了以专业音乐家的创作音乐为内容的专业音乐，以民俗传统音乐为内容的传统音乐，以草原体裁通俗音乐、流行音乐为内容的大众音乐等三元并存状态。它们既相互碰撞抵触，又彼此包容交叉，共同构成了蒙古族当代音乐的整体结构。解放以来，随着社会文化环境的几番变迁，社会主导音乐的内容和方向也几经改变，专业音乐、传统音乐、大众音乐在不同的层次、不同的时代，呈现为不同的格局。

[关键词] 蒙古族 专业音乐 传统音乐 大众音乐 主导音乐

中国民俗学领军人物钟敬文认为，中华民族的传统文化可以分为三条干流：第一条是上层文化，从阶级上说，它主要是封建地主阶级所创造和享用的文化。第二条是中层文化的干流，它主要是市民文化。第三条干流是下层文化，即由广大农民及其他劳动人民所创造和传承的文化。³高丙中根据中国九十年代中期的文化事实，使钟敬文上中下三分法成为普遍的范式，提出精英文化、大众文化和民间文化三层概念。⁴从而将钟敬文对中国传统文化分层所做的解释，转化成为对当今中国文化分层的解释。用这一分类看当代内蒙古音乐舞台，我们不难发现，当今的蒙古族音乐明显地分为专业音乐、传统音乐、大众音乐三个层面。其中，传统音乐是蒙古族所固有的，专业音乐和大众音乐是蒙古族步入现代社会以后所形成的。在当代蒙古族音乐的多层格局中，专业音乐、传统音乐和大众音乐三元并立，构成当代草原音乐文化的整体结构。

（一）专业音乐

这里所谓的专业音乐，是由专业作曲家创作、专业演员表演的，并符合当代专业音乐艺术基本体裁规范和艺术规范的音乐，如，交响乐、室内乐、合唱艺术等各种新音乐体裁。专业音乐有如下几个特点：

其一，从艺术创作和表演的特征上看，专业音乐是按照西方艺术音乐的规则而创作表演的。专业音乐所包含的民族交响乐、民族管弦乐、

¹ 本文由上海市教育委员会科研项目：“变迁与重建——社会转型与蒙古族传统音乐资源”资助，项目编号：07ZS111。

² 博特乐图（杨玉成，1973~），蒙古族，内蒙古库伦旗人，博士、博士后，就职于内蒙古大学艺术学院。

³ 钟敬文：《钟敬文民俗学论集》，上海文艺出版社，1998年，275页。

⁴ 高丙中：《精英文化、大众文化、民间文化：中国文化的群体差异及其变迁》，开《社会科学战线》，1996年3期，108页。

无伴奏合唱、歌剧、室内乐等体裁，并非蒙古族固有，而是解放以后产生的新体裁。这些体裁的素材和内容是蒙古族的，然而在形式和创作技法上，借鉴西方艺术音乐的规范和模式。但是，这种创作和表演，不是简单的移植和模仿，它往往与蒙古族传统音乐固有的音乐语言和表达习惯相通，却在表现形式上更加精致化。

其二，从创作——表演的主体上看，这些音乐体裁是由专业作曲家创作和专业演员表演的。这些作曲家和演员，以专业音乐的生产 and 展示为目标，大都受过学院式的专业训练，从而掌握了一般民众所不具备的本领域相关技术与技能。从角色特征上看，他们接受规范化的专业音乐教育，以获得从事专门行业的资格，而且专门以创作或表演为业。

其三，从受众——消费主体来看，此类音乐是由一定文化品赏能力的人们所赏听，它要求它的受众要有一定的文化艺术素养和相关的专业知识。因为，没有接受过一定程度上的专业熏陶和赏析训练，一般民众是不能完全理解和接受专业音乐的。因此，专业音乐的生产、传承（教育）过程中，既要求创作者和表演者的培养，也要培养受众。

其四，从传承、展示的途径上看，专业音乐通过现代专业音乐体制渠道进行传承，以专业舞台为依托和展示平台。总之，比起传统音乐和大众音乐来讲，专业音乐更像是“小圈子里的艺术”。

其五，从时间上看，蒙古族专业音乐是新产生体裁，是蒙古族社会与文化的现代化的结果。具体来讲，专业音乐是现代社会的衍生物。传统社会里，蒙古族音乐并没有分化出上中下音乐文化层，而且长期以来它以相对独立、自闭的形态发展。随着传统社会向现代社会的转型，蒙古族音乐被纳入到了一个更大国家体系当中。建国后的相当长的一段时间里，中国社会虽然还很封闭，但是在全国性的强大统合力量的作用下，各民族音乐开始走向一个全面同质化、统一化的道路。然而，这种道路既不是以汉族为主的大民族文化对少数民族文化的统合，亦不是五十六个民族文化相加在一起的整合过程，而是以现代化为方向的重新建构过程。这一过程当中，不分民族、不分文化传统，被强大的现代化统合力量所牵制，向着社会主义新文化这一共同的方向发展。在这样一个过程中，蒙古族专业音乐得到了长足的发展。1946年内蒙古文化团在张家口成立之后，在很短的时间里，建立起自己的专业音乐家队伍，很快产生了现代管弦乐队、合唱、艺术歌曲等专业音乐体裁形式，并得到了充足的发展。在公共领域中，出现了专业音乐家这一过去没有的新角色，他们接受过现代专业音乐教育，担当起民族音乐改革和发展以及引领和倡导新音乐的历史重任。在内蒙古自治区成立以来的60余年的时间里，蒙古族专业音乐作曲家队伍中出现了通福、莫尔吉胡、辛沪光、杜兆值、永儒布、阿拉腾奥勒、色·恩克巴雅尔为代表的几代专业音乐家，形成了富有特色的草原专业音乐作曲家队伍。另外，各地乌兰牧骑、歌舞团也逐渐形成了符合当代专业音乐标准的演奏、演唱表演队

伍，专业音乐教育体制得到完善并培养出一代代专业音乐家以及其他从事专业音乐的人群。

总之，蒙古族专业音乐是蒙古族传统社会向现代社会转型过程中的一种产物，是社会文化现代化的一个衍生品，是当代社会发展的必然结果。解放初期，专业音乐及专业音乐家的形成，改变了公共领域中传统音乐一统天下的局面，并以强劲的姿势迅速进入到主导文化范畴里，被当作音乐现代化的一个主要内容，得到大力的扶持和弘扬，对它的重视程度，远远超出了对传统音乐的关注，从而专业音乐很快发展成为内蒙古音乐文化领域中的主流形式。

（二）传统音乐

相对于专业音乐和大众音乐而言，传统音乐是指广大牧民、农民在传统民俗生活当中唱奏的，历史延传下来的音乐形式。传统音乐的基本特点有三：

其一，传统音乐孕育于民间，承传于民间，是一种具有悠久历史和深厚积淀的文化传统。

其二，传统音乐与民俗社会特定的时——空的群体生活及其民俗传统相关，其表演依赖于特定的民俗语境。专业音乐往往借助于现代主导文化渠道在特定的文化精英当中流传，并对整个社会，尤其是对社会当中的知识分子产生影响，而且由于其“精英性”，而对整个社会产生一种导向和指引的作用；大众文化往往借助现代大众媒体，在全社会范围里广泛流传，有着跨阶层、跨民族、跨地域的特点。传统音乐则不同，它是传统社会的产物，它并不像专业音乐那样的纯艺术性的表演音乐，亦不像大众音乐那样市场所操控的文化商品，它是一种生活的文化，是一种民俗艺术。作为生活文化，传统音乐与特定人群的日常生活紧密联系在一起。作为民俗文化，传统音乐的符号意义依赖于特定的民俗语境而存在，并在一次次的表演当中不断地被激活。因此在民俗社会中，传统音乐的文化符号意义和象征功能，与艺术功能同样重要——它既是用来听赏的（作为艺术），也是用途民俗符号来文化象征和用来人际交流的。

其三，传统音乐是特定社会成员情感意愿的表现，因而对它的持有者有着鲜明的代表性。传统音乐的乡土性，使得它与特定的部落或社区紧密地联系在一起，反过来表现这一群体的情感和愿望。俄国著名学者符拉基米尔佐夫认为，蒙古族英雄史诗是随着成吉思汗统一草原，征服世纪的伟业而发展到顶峰，是蒙古族英雄年代的写照，它是刚刚兴起的蒙古贵族生活的艺术化反映。⁵长调民歌则体现了蒙古人游牧生活的方方面面，其中所涉及的亲情、爱情、友情以及所讲述的事迹，是蒙古牧民心灵的表现，是他们价值观、人生观、道德观和艺术审美的生动体

⁵ [前苏]符拉基米尔佐夫：《卫拉特蒙古英雄史诗》[斯拉夫蒙文]，载[蒙古国]扎格达苏荣：《蒙古族英雄史诗》[斯拉夫蒙文]，乌兰巴托蒙古国科学院出版，1966年，30~33页。

现。再以蒙古族近代叙事民歌为例，它讲述的故事都是牧民生活中的真人真事，民众通过这一鲜活生动的艺术形式，表达了对人和事物的看法，表达自己的思想情感。也就是说，传统音乐往往是生活在一个特定历史时代的特定人群，思想情感的具体表现。

（三）大众音乐

这里所说的大众音乐，是指市民阶层为代表的当代民众平常享用的通俗音乐、流行音乐而言。蒙古族风格大众音乐中，最具代表性的是半个多世纪以来兴起的“草原歌曲”。有如下几个方面的特点：

其一，与专业音乐“小圈子里的艺术”不同，大众音乐形式简单、通俗易懂，易于演唱，从而有着更广泛的民众基础。由于其受众主要是市民，而且当代市民阶层中的非音乐专业的社会精英本身便是大众文化的消费者，他们掌握着文化话语权，从而大众文化较之精英文化和民间文化更多地受到社会的扶持，处于更有利的地位。

其二，如前所述，传统音乐是具有悠久的历史和丰富的文化积淀，在草根民间传播传唱的体裁。与传统音乐不同，大众音乐是一种流行文化，其受众主要为当代市民，它符合了当代市民阶层快节奏的生活，具有内容上的通俗性、形式上的简便性，表现方式上的模式性，流传上的广泛性等特点。

其三，大众音乐有着跨地区、跨民族传播能力。以草原歌曲为例，它不仅在内蒙古各地传唱，而且不少曲目传唱于全国各地；不仅在呼和浩特等大城市传唱，而且在小镇甚至在农村牧区都在传唱；不仅在工薪阶层、大学生当中传唱，而且颇受年轻牧民、农民的喜悦，从而横跨贯穿全部社会阶层；它不仅蒙古族当中演唱，而且也深受汉族以及其它民族民众喜爱。

其四，从本质上看，大众音乐属于通俗音乐、流行音乐。由于其经济效益、宣传效益和广阔的市场空间，使得它更适合在当代社会中生存流传，并很容易受到一般社会民众的欢迎。

其五，从传播途经来看，大众音乐通过广播、电视、网络等大众传媒进行传播，大众媒介就是使通俗艺术愈趋于通俗，具有了文化产品的性质，形成了规模化的市场文化。

高丙中认为，中国当代精英文化在精神上与传统的士大夫文化一脉相承，近当代中国知识阶层全面继承了士大夫的社会角色和身份。⁶对于蒙古族来说，由于传统社会中未形成独立意义上的专业音乐，因而现代社会中的专业音乐完全是一种新生事物，而且也未能经历像内地那样经历一个较为充分的近代化过程而新中国成立之前便孕育出一定成熟程度的新音乐。因此，对于蒙古族来说，专业音乐是一个全新的事物。

⁶ 高丙中：《精英文化、大众文化、民间文化：中国文化的群体差异及其变迁》，开《社会科学战线》，1996年3期，108~113页。

蒙古族当代专业音乐，伴随着传统社会向现代社会转型而产生，而蒙古族大众音乐的出现则更晚，它是在改革开放后，随着中国市场经济的确立而逐渐形成和成熟起来的。与专业音乐一样，蒙古族大众音乐也是社会转型的产物，所不同的是，专业音乐是在传统社会向现代社会转型过程中形成，大众音乐却是封闭社会向开放社会转型过程中形成的。到了上世纪八十年代末，专业音乐、大众音乐与固有的传统音乐形成了三分天下的格局。

诚然，在当代蒙古族音乐的整体格局当中，大众音乐开始成为最具发展规模的部分，无论在市场化的程度，还是流通的范围，或者是受众的规模，都已远远超出了专业音乐和传统音乐，并在某种程度上对后两者形成压力。相比之下，专业音乐和传统音乐处于弱势地位，其珍贵的历史文化价值和现实意义，已被当代社会消费主义所遮蔽，从而越来越被边缘化。尤其是传统音乐的当代生存状况岌岌可危。

蒙古族当代专业音乐是解放以后逐渐形成并发展而来的，在当代社会文化环境中，专业音乐被看作是一个民族现代音乐文化发展水平的标志。传统音乐是先人留给我们的伟大遗产，熔铸了历代无数人民的智慧与情感，它是蒙古族音乐文化中最灿烂，最具代表性的组成部分，是具有持久生命力和永恒代表性的部分。与专业音乐的高度雅致的特点以及传统音乐持久的生命力而言，大众音乐的生命具有即时性特点，它是时尚的，短暂的。然而，由于在当代市场体系和社会资源的占有方面占据绝对优势，从而在当代社会条件下，大众音乐处于强势地位。

（四）主导音乐文化与其它类型

在《文化表征与文化研究》一书中，周宪将当代中国文化分为主导文化、精英文化和大众文化三大部分。这一概念与高丙中所提出的精英文化、大众文化和民间文化的概念既有联系，又有不同。后者所依据的是文化主体（群体）的差异，而周宪的着眼点不仅是文化主体的差异，而且还考虑到了文化主体在政治、社会资源的占有方面的差异。在周宪看来，西方现代文化中，现代主义和大众文化的二元结构，以及两者的矛盾冲突，构成了西方现代文化的基本面貌。但由于中国社会的政治经济和文化特殊性，不同于西方式的二元结构，是一种三元结构的特殊样态。而中国主导文化的存在，便是构成这种特殊样态的主要方面。主导文化作为一种重要的文化力量，它在相当程度上体现为一种体制的文化，或政治文化，是“有中国特色的社会主义”文化的一个体现。⁷从而主导文化、精英文化与大众文化构成了当代中国文化多元并存的三元结构。⁸郑杭生提出主文化的概念，他认为“我国当今社会的主文化，就是以马克思主义为指导的、吸取中华民族和世界优秀文化遗产的、为人民

⁷ 周宪：《文化表征与文化研究》，北京大学出版社，2007年，57页。

⁸ 周宪：《文化表征与文化研究》，北京大学出版社，2007年，55～62页。

服务的社会主义文化。”⁹高丙中则将主文化分为三个方面：主导文化通常是以政权做基础的，是由权力捍卫的，而主体文化是由长期的社会过程造成的，主流文化则是当前的思想潮流和社会生活的风尚。而且在这样一个大变革的时代，主文化的这三个方面发生错位、调整乃至变动。¹⁰无论是周宪说的主导文化，还是郑杭生说的主文化，抑或是高丙中说的主文化的三个方面，都强调了新中国成立后形成的中国新文化格局，而且都力图说明在这样的格局中，主导文化的地位及其表现出来的国家性、时代性和政治性特征，从而理出当代中国文化构成及其特定的历史处境。在音乐界，曾遂今也将当代中国音乐文化分为政府音乐文化、大众音乐文化和学院派音乐文化三大类型。¹¹这里所谓的政府音乐文化，我们可以理解为主导音乐文化，其最大的特点是政府方面的导向性。而学院派音乐文化，可以理解为专业音乐，它是由音乐精英所创作和享用的音乐文化形式。在曾遂今的论述里，大众音乐文化包括了民间歌曲、戏曲说唱等传统音乐（过去的大众音乐）和现时代的通俗音乐或流行音乐。¹²

然而，传统音乐与当代大众音乐虽然有许多相似甚至相同的方面，但不能完全看作是同一个范畴。首先，传统音乐是传统社会的产物，大众音乐是现代社会之产物，二者赖以生存的社会形态的巨大差异，造成了其本身形态的不同。传统社会的封闭性和割据性，使得传统音乐与特定文化群体的历史传统、生活方式和价值观念休戚相关，从而具有鲜明的地方性特征。与此不同，大众音乐所赖以生存的现代社会，其高度的开放性和流动性，使得大众音乐超出了社会界线而在更广泛的领域中传播，成为全社会共享的文化资源。也就是说，传统音乐的“大众性”是相对的，它往往属于某一特定文化群体，而不是整个社会；大众音乐则不同，它是一种全社会所共享的范畴，具有普适性特征。另一方面，传统音乐往往是一种非功利性的，以人际交流、娱乐消遣为目的，而大众音乐却充溢着强烈的商业动机，以创造商业价值为取向。从传播方式来看，传统音乐通过口耳相传的形式得以传播，而大众音乐不但借助口传、书写等传统介体，同时更多地借助广播、电视、网络、音像出版物等现代媒体进行传承和传播，这也促成了其传播速度的迅速性和传播范围的广泛性。

⁹ 郑杭生：《社会主义条件下主文化与反文化的对立》，《人民日报》1991年5月9日第五版。

¹⁰ 高丙中：《主文化、亚文化、反文化与中国文化的变迁》，《社会学研究》，1997年1期，114页。

¹¹ 曾遂今：《中国大众音乐——大众音乐文化的社会历史连接与传播》，北京广播学院出版社，2003年，29~32页。

¹² 曾遂今：《中国大众音乐——大众音乐文化的社会历史连接与传播》，北京广播学院出版社，2003年，30页。

主导文化有时是一种独立的文化形态，有时则因政府“主导”的取向而某一精英文化、民间文化或者大众文化转化成为主导文化。从另一方面讲，由于主导文化的“主导性”，使得其它文化形式为了谋求更大的发展空间和更有利的地位，往往努力靠近主导文化。就当代蒙古族音乐文化的三种类型来讲，以“草原歌曲”为代表的大众音乐，由于其通俗易懂的形式以及鲜明的民族特色、地域特色，不但深受各民族群众的喜爱，而且也颇受政府部门的青睐和重视。一些部门看到它重要的宣传价值，纷纷与打造地方文化形象以及发展地方文化产业、旅游业等工作结合了起来，大力推动“草原歌曲”的创作和演出推广。前些年，在政府部门和市场的双力推动下，“草原歌曲”的创作、演出、传播空前繁荣，并且在一些领域中它被当作代表一个地区、一个民族音乐文化发展水平的形式而大力推广，甚至得到了作为专业音乐的身份。而在另一些领域中，它替代了传统音乐、传统音乐，被贴上了“民歌”的标签。

主导音乐与专业音乐、大众音乐、传统音乐之间，并不是泾渭分明、并行发展的不同领域。在一定条件下，它们可以相互转换。从主导文化的角度来看，它需要将一些符合要求的资源纳入其身，因为现有资源的占有要比起全新打造简便而且更易于操作。另一方面，主导文化往往将自己的观念和所传达的东西付诸于现有资源，可以借助其已经具备的社会基础和传播渠道进行信息。从另外一个角度看，长期以来，在中国这一特定的语境中，一种文化的存在往往需要主流意识形态的确认而使自己合法化。一直以来，主导文化被作为文化发展的典范和方向来被倡导的。因此，精英文化或大众文化甚至是民间文化，都会努力进入主导文化的范畴，以求得在整个文化结构中占据有利地位。这就使得部分专业音乐通俗化了，也有部分传统音乐时尚化了。“草原歌曲”便是一个例子。在上世纪80年代之前，“草原歌曲”是以专业舞台作为演出和展示平台，尚属于专业音乐范畴。随着国内市场经济的确立及各项现代文化事业的蓬勃发展，它慢慢转化成为符合现代市场要求的大众音乐。再如，呼麦、马头琴等传统艺术，近年来不断探索创新，在与艺术音乐与通俗音乐相结合方面不断取得成就，一方面不断雅致化、精细化，提升在专业音乐范畴中的地位，另一方面在现代市场体制中努力开拓，使自己通俗化，以符合当代民众的欣赏口味，力图在纷繁的当代舞台中找到自己的一席之地。

蒙古族专业音乐和传统音乐的大众化一样，大众音乐也在努力地使自己精英化。如前所述，当前的“草原歌曲”是从专业音乐当中分衍出来的大众音乐范畴。自上世纪八十年代末以来，它成功地实现了向大众化转化，并在上世纪九十年代末至21世纪初获得了在市场文化体系中的强势地位，而且还保持住了作为主导文化的地位。然而，随着专业音乐的进一步成熟和迅速发展，尤其是近年来传统音乐的强劲复兴态势，“草原歌曲”作为主导音乐的地位开始动摇。因此，它不得不通过提升自己的品味来努力保持自己的主导地位。如，在一些音乐会中，将大众音乐

与专业音乐安排在一起演出，便是以此来提升大众音乐的地位；而在一些展示内蒙古民族音乐风采的演出中往往主打“草原歌曲”，表明了有关人士将大众音乐作为民族音乐的代表性体裁，甚至以这些新体裁来替代传统体裁的努力。正如有学者所言，“大众消费文化却不断地从现代主义文化中攫取成熟的东西，并使之程式化甚至变为俗套。现代主义是铤而走险，旨在把熟悉的东西经由创造性的转化变为‘陌生’；而大众文化反其道而行，走一条既经济又安全的路，旨在将一切‘陌生’的创新转化为熟悉的易于接受的东西。”¹³然而，大众音乐确实是现代民众（尤其是市民）音乐生活的重要内容，大众音乐中的一部分被主导化了，一部分则民间化了，另一部分则精英化了，但是其本身已经大大地简化了技术成分和艺术的含量，结果却往往演变为一种通俗艺术。

我们可以用“主文化”和“亚文化”来对当代蒙古族音乐的当代处境进行分析和描述。主文化包括主导文化，另外它还有高丙中所述的主体文化、主流文化的含义。更多时候它指处于权力支配地位的社会群体所拥有的文化。就音乐文化而言，主音乐文化是一种社会主流意识形态倡导并扶持的音乐文化。亚文化却是相对于主文化而言的，在文化权力关系上处于从属的地位，在文化整体里占据次要的部分。¹⁴就亚音乐文化而言，它的内容形式及表现出来的价值观、行为方式和审美特征区别于主音乐文化。而从体裁特征上看，蒙古族主音乐文化和亚音乐文化并没有形成一个特定体裁，而因时因地因权力支配者的需要而改变。如，解放初期，蒙古族音乐的三元格局虽未形成，但以专业舞台、专业创作者和专业演员所持的专业音乐和以乡土民间为平台的传统音乐的二分格局已见端倪。而且二者的关系颇为微妙：一方面，新音乐的建设要以传统音乐为基础，从而对后者有着强烈的依附性；另一方面新音乐的建设，往往试图摆脱传统音乐的“束缚”而争取标新立异，建立一个“高”于“过去式”的“现代式”。而且这种形式得到了主流文化的确认，得到了大力扶持。也就是说，解放初期的主导音乐，便是新音乐，它包括专业音乐、大众音乐以及那些转化成为舞台资源的少量传统音乐的一种混合形态，因而区别于传统音乐。

改革开放以后，主音乐文化面临分化。时代的聚变以及各项社会音乐事业的蓬勃发展，一方面要求专业音乐愈加专业化、规范化和精细化，另一方面要求出现符合更广大民众需要的大众音乐。这就使得解放后形成的新音乐分化出专业音乐和大众音乐两大范畴。当然，这种分化不仅需要有一个漫长的过程，同时在这一过程中各个因素之间繁枝交错，关系极为复杂。这对主文化的选择带来了很大难题：专业音乐虽然代表着一个民族、一个地区当代音乐发展的最高水平，并引领着民族音乐文化发展的方向，担任着社会启蒙和全民艺术素养提高的使命，但其专业

¹³ 周宪：《文化表征与文化研究》，北京大学出版社，2007年，39页。

¹⁴ 高丙中：《民间文化与公民社会——中国现代历程的文化研究》，北京大学出版社，2008年，134页。

化的形式内容及表现手法，并不为一般民众所理解和接受，因而无法在全社会范围里得到普及；与此相反，大众音乐虽然有着广泛的消费市场及很高的普及率，但无论所达到的艺术水准，还是其价值，无法与专业音乐相比。在这样的两难情况下，文化决策者选择了这样一个平衡点：一方面扶持专业音乐，另一方面则积极开拓市场领域，建构更多社会民众所接受的大众音乐文化。而且这种工作往往受到文化决策者个人的喜好的影响。我们看到，近年来自治区上下各地纷纷推崇草原歌曲的创作和推出，扶持草原歌曲作家和歌手，而且将此工作与当地旅游业等工作有效地结合了起来，使得草原歌曲一时间风靡草原内外。

21世纪初，借助全球性的非物质文化遗产保护的热潮，原来默默无闻的传统音乐迅速崛起，成为政府部门和文化精英重点关注的对象，尤其国家采取强有力的保护、传承措施，运用各种手段促进优秀传统音乐的宣传和推广。政府的努力以及民俗学、人类学、民族音乐学等人文学科的有力支持，使得传统音乐不但在广大的农村牧区得到迅速恢复和发展，而且在当代艺术舞台上找到了自己的一席之地，大有成为当代中国“主导音乐”的趋势。尤其是随着中国民众多元文化生活格局的逐渐形成以及整个社会文化品味、民众文化素质的提高，传统音乐更是深入人心，得到了学界、政府、学府、媒体、企业以及多数民众的广泛关注。

从1947年内蒙古自治区成立至今的60余年里，随着社会的叠宕沉浮，专业音乐、大众音乐、传统音乐轮换处于主导文化的位置上，并在某种程度上出现了一定的冲突矛盾。总体来讲，内蒙古解放后到改革开放的30年，是精英文化占据主导地位的时代，整个内蒙古音乐的创作、演出和教育工作都是以专业音乐教育为主的。上世纪七十年代末以后，随着中国社会的改革开放，国家力量对社会音乐事业的干预逐渐减小，社会音乐事业的发展从“他律”逐渐向“自律”发展，音乐发展的支配力量已不再是国家，而是市场，于是民族通俗音乐、流行音乐为内容，以消费为目的的大众音乐骤然兴起。而且由于它符合并服务于经济建设为中心的现代化目标，从而在现代社会中如鱼得水，强劲发展，迅速取代了专业音乐的主导地位，并且造成了自上世纪九十年代以来蒙古族专业音乐的萧条局面。甚至后来，专业音乐与大众音乐之间的边界越来越模糊，一些颇有影响力的专业歌唱家也在市场文化的大潮下，纷纷转向大众化路线。近年来，借助世界性的非物质文化遗产保护运动，沉寂多年的传统音乐再次引起民众的关注，在一系列国家保护与传承政策下，其地位得到了迅速提升，目前其影响力超出了以“草原歌曲”为代表的大众音乐，并且其衍生形态同时向精英和大众双向路线发展，并正在成为新世纪内蒙古音乐文化的主导形式。

БАЗОВАЯ МОДЕЛЬ И ФОРМЫ ПРОЯВЛЕНИЯ СИСТЕМЫ «ЧАОЭР – ХООМЕЙ» В СВЕТЕ ОБСУЖДЕНИЯ ВОПРОСА ОХРАНЫ МОНГОЛЬСКОГО ХООМЕЙ

Ботэлэту

Аннотация. Голосовой механизм системы «чаоэр-хоомей», состоящий из непрерывной басовой партии и мелодической партии, является базовой моделью монгольской многоголосной музыки. Эта базовая модель существует независимо от стиля и имеет различные формы: вокальная, инструментальная и гибридная. Пение *хоомей* – одно из них. Знание характерных особенностей *хоомей* и существующей ситуации, а также четкое понимание связи и различий разных форм выражения *хоомей* и системы «чаоэр – хоомей» – ключ к работе по охране нематериального культурного наследия.

Ключевые слова: охрана системы «чаоэр – хоомей»

В 2009 году монгольский *хоомей* был включен в «Репрезентативный список нематериального культурного наследия человечества» ЮНЕСКО согласно заявке, поданной Китаем. Это стало радостной новостью для монгольского народа, а также культурной и художественной общественности Китая. Однако большинство людей не понимают, что несмотря на успешную подачу заявки на включение в список Всемирного наследия, с научной точки зрения остается вопрос: есть ли *хоомей* во Внутренней Монголии? Имеет ли Внутренняя Монголия право подавать заявку на включение *хоомей* в список Всемирного наследия от своего имени? По этому вопросу разгорелись жаркие дебаты. Одной из спорящих сторон являются монгольские ученые и некоторые ученые Внутренней Монголии. Они считают, что во Внутренней Монголии нет живого наследия *хоомей*. Сегодняшний *хоомей* некоторое время назад был позаимствован у Монголии, поэтому Внутренняя Монголия не может подавать заявку в ЮНЕСКО. Другая часть китайских ученых считает, что искусство *хоомей* не только имеет долгую историю во Внутренней Монголии, но и сегодня имеет живое народное наследие. Доказательством этого является популяр-

ная в районе Шилин-Гол техника пения *чаолиндао*: ее басовая партия полностью совпадает по звучанию с *хоомей*. Несмотря на то, что эти споры не выходят за рамки академического сообщества, они довольно ожесточенные.

Целью данной статьи не является непосредственное обсуждение вышеупомянутых вопросов. Цель статьи – показать, с научной точки зрения, тесную связь между техниками пения *чаоэр* и *хоомей*, проанализировать и выявить взаимосвязь между различными местными стилями, соотнести их с основной моделью, а также выявить различия *хоомей* в разных регионах и разных стилях. Безусловно, правильное понимание сути понятия и разбор художественного контекста являются основой и предпосылкой охраны искусства *хоомей*. С этой целью автор надеется, что исследование, представленное в этой статье, может помочь людям лучше понимать, что из себя представляет *хоомей*, особенно «*хоомей* во Внутренней Монголии», а также надеется поспособствовать исследованию и охране наследия этого уникального искусства.

1. Система «чаоэр – хоомей» и ее многоголосный механизм.

Хоомей – это уникальная техника пения, которая обычно понимается как пение с одновременным воспроизведением двух отчетливо слышимых звуков. Певец использует специальную технику «задержки дыхания», чтобы заставить дыхание сильно воздействовать на голосовые связки, использует штробас¹ для создания резонанса в гортанной полости, низким звучным голосом издает непрерывный долгий звук и, одновременно с ним, высоким голосом поет звонкую и чистую обертоновую мелодию. Среди монголов в Синьцзяне, автономном районе Китая, эта техника пения называется *хаолин-чаоэр* (*hogulai in sogor*), что означает «гармония, спетая голосом». Среди монголов, ровно как тувинцев и бурятов России данная техника известна под названием *хоомей*. Термин «хоомей» больше не используется в современном монгольском языке, и условно существует два толкования этого слова: первое заключается в том, что слово «хоомей» произошло из древнемонгольского

¹ Штробас (фрай) – тип фонации, при котором голосовые связки вибрируют, но при этом практически не напряжены. Является самым низким вокальным регистром, во время которого производство самого звука происходит при помощи воздуха, проходящего через расслабленную, как бы «свободно колеблющуюся» голосовую щель. Обычно звучит как тихий, скрипучий голос и почти не напрягает голосовые связки.

языка и имеет отношение к гортани; другое толкование заключается в том, что данное слово произошло из тюркских языков, и имеет отношение к горлу². Из этого следует, что слово «хоомей» имеет отношение к органу голосового аппарата. В связи с этим некоторые монгольские ученые считают, что для обозначения данного уникального искусства вместо названия человеческого органа следует использовать общеупотребительный в Китае термин «хаолин-чаоэр», который более четко и правильно передает смысл понятия³.

Сперва рассмотрим термин «чаоэр». Слово «чаоэр» (ᠴᠣᠭᠣᠷ) в монгольском языке имеет два способа употребления: во-первых, когда оно используется как отдельное слово, оно имеет «определенное» значение, указывающее на конкретное музыкальное явление. Например, в восточной части Внутренней Монголии в районе Хорчин среди тумэтов данный термин означает струнно-смычковый музыкальный инструмент, похожий на матоуцин⁴; в центральной части Внутренней Монголии в районе Шилин-Гол данный термин означает непрерывную басовую партию народного многоголосного хора *чаолиндао*; в округе Алтай в Синьцзяне этот термин, в свою очередь, означает духовой музыкальный инструмент. Во-вторых, когда слово «чаоэр» используется в качестве суффикса или префикса, оно имеет «категориальное» значение. Такие слова, как «чаоэр» («чаолин») и «хаолин» («хаолай»), а также «моду» и «дао» служат для образования конкретных существительных, обозначающих стили пения, принадлежащие к одной категории, но имеющие разные формы, например, в таких стилях, как *хаолин-чаоэр* и *моду-чаоэр* в округе Алтай в Синьцзяне, *чаолиндао* в аймаке Шилин-Гол и т. д. Слово «чаоэр» в терминологии этих сложносоставных слов имеет классифицирующее денотативное значение, т. е. указывает на наличие *чаоэр* –

² Согласно выступлениям монгольских ученых Занцина Нуорибу и Аодусужуна 10 мая 2009 года на конференции, посвященной монгольскому хоомей, во время международного фестиваля Надом в Улан-Баторе.

³ Согласно выступлению монгольского ученого Занцина Нуорибу 10 мая 2009 года на конференции, посвященной монгольскому хоомей, во время международного фестиваля Надом в Улан-Баторе.

⁴ Матоуцин (моринхур) – монгольский струнно-смычковый музыкальный инструмент. Распространён во Внутренней Монголии. Верх инструмента вырезан в виде конской головы. Именно поэтому инструмент получил своё название (по-китайски «матоу» – «конская голова»).

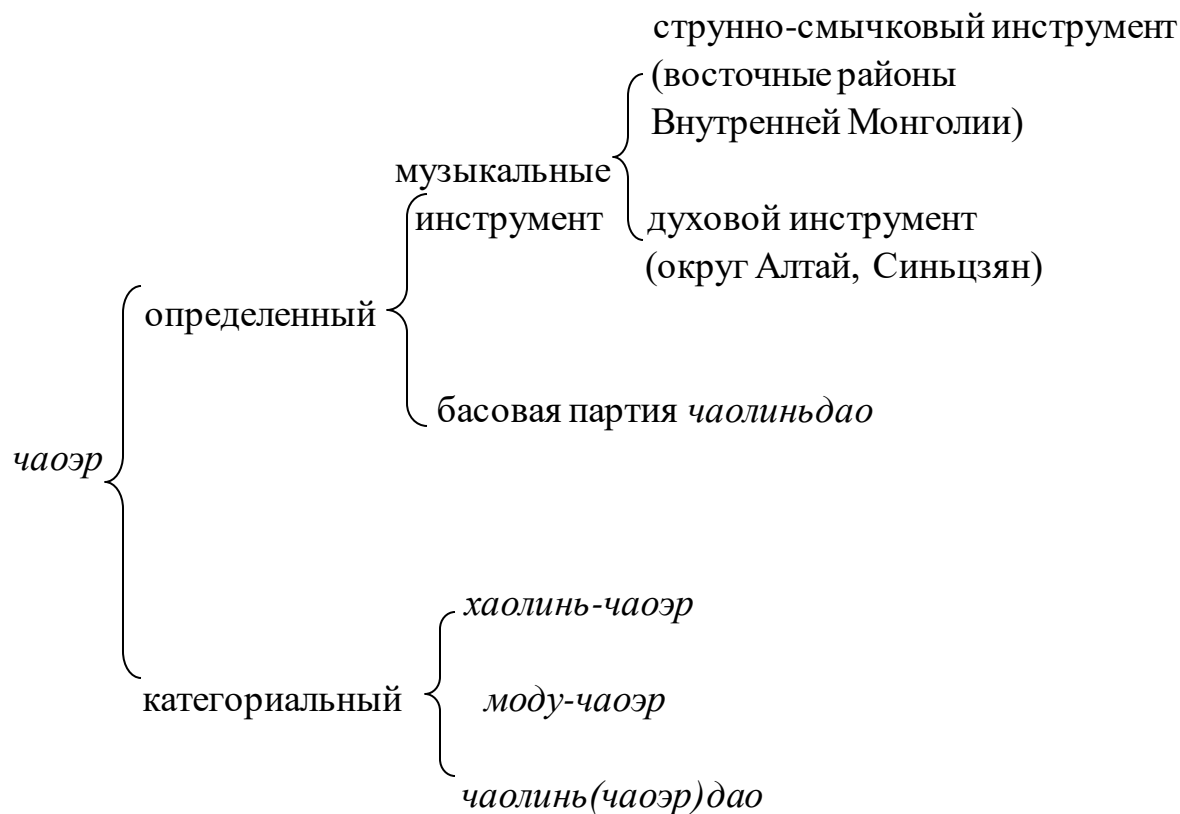
двухголосного пения, характеризующегося наличием непрерывной басовой партии. Вне зависимости от местоположения (в начале или конце слова), оно указывает на отнесенность к определенному стилю. Таким образом, эти разные стили объединяются на уровне *чаоэр* – их общей чертой является двухголосная структура. Например, в пении *хаолин-чаоэр* обе партии исполняются голосом, а в пении *моду-чаоэр* поверх основного басового пения исполняется мелодическая партия на духовом музыкальном инструменте *чаоэр*, что по звучанию схоже с двухголосным пением. Пение *чаолиндао*, популярное в аймаке Шилин-Гол, представляет собой народное хоровое пение: один человек поет мелодическую партию, а один или несколько человек поют непрерывную басовую партию – *чаоэр*. Таким образом, ряд стилей пения *чаоэр* имеет в высшей степени условную общую модель, заключающуюся в том, чтобы петь или играть высокую мелодическую партию на основе непрерывной басовой партии, тем самым образуя двухголосную структуру. Этот вид пения может исполнять как один человек (например, *хаолин-чаоэр*, *моду-чаоэр*), так и несколько человек (например, *чаолиндао*). Он может принимать разные формы: пение, инструментальная музыка и сочетание пения и звуков музыкального инструмента. Например, струнно-смычковый музыкальный инструмент *чаоэр*, встречающийся в восточной части Внутренней Монголии, используется в одной из форм инструментальной музыки: при игре смычок одновременно касается внутренней и внешней струны, исполнитель, зажимая внешнюю высокую струну, играет мелодическую партию, в то время как внутренняя низкая струна, оставаясь открытой, издает непрерывный низкий звук. *Моду-чаоэр*, распространенный в округе Алтай в Синьцзяне, представляет собой сочетание вокальной и инструментальной музыки. Во время исполнения поется непрерывная басовая партия и одновременно выдувается мелодическая партия на цзягуани⁵.

Подводя итог, можно сделать вывод, что слово «чаоэр» может означать разные понятия: во-первых, физический объект, то есть музыкальный инструмент, например, струнно-смычковый инструмент *чаоэр* или духовой инструмент *чаоэр*. Во-вторых, басовую партию в стиле *чаоэр*, например, непрерыв-

⁵ Цзягуань – древний деревянный духовой инструмент, вид свирели.

ная басовая партия *чаолиньдао*. В-третьих, многоголосный музыкальный стиль, состоящий из мелодической партии и басовой партии. Слово «чаоэр» в монгольском языке означает «созвучие», «гармония», а это значит, что *чаоэр* состоит из основной басовой партии и других «*чаория*» (чурия, «эхо», «гармония»), т. е. является двухголосным музыкальным стилем, состоящим из мелодических партий. Поэтому в аймаке Шилин-Гол слово «чаоэр» иногда обозначает стиль пения, непосредственно указывая на *чаолиньдао*, где сочетаются басовая партия и мелодическая партия; в Синьцзяне *хаолинь-чаоэр* и *моду-чаоэр* иногда прямо называют *чаоэр*. В-четвертых, как упоминалось выше, при использовании в качестве префикса или суффикса слово «чаоэр» имеет «категориальное» значение и отражает модель взаимосвязи «низкого» и «высокого» голосов, а также «мелодической» и «басовой» партий. Таким образом, вместе с предшествующими и последующими словами оно образует существительное, обозначающее определенный стиль.

Схема 1. Определенное и категориальное значения слова «чаоэр»



Из вышесказанного следует, что слово «чаоэр» представляет собой очень сложную систему, и обозначаемые им понятия иногда однозначны и предметны, а иногда многозначны и абстрактны. С одной стороны, этот термин связывает многие стили, принадлежащие к одному типу, в единое целое. С другой стороны, значение этого слова варьируется в зависимости от региона и этноса, а народные представления и толкования ученых отличаются друг от друга, что, в некоторой степени, создает путаницу в формулировках. В народных выражениях обозначаемые понятия «определенного» и «категориального» часто наслаиваются друг на друга. Например, у монгольского народа в Синьцзяне для обозначения понятия «хаолин-чаоэр» и «моду-чаоэр» часто используется слово «чаоэр», и когда они появляются одновременно, то отличаются лишь аффиксом-определением. Для стандартизации формулировки данного термина необходимо обратить внимание на три момента: во-первых, норма термина должна быть основана на уважении народных понятий и присущих народу выразительных привычек; во-вторых, должен полностью учитываться тот факт, что данные стили принадлежат к одной модели; наконец, на основе уважения народных понятий и заботы об особенностях каждого стиля терминология должна максимально выделять их основные характерные признаки. Здесь традиционная формулировка «специфическое слово + атрибутивное слово» является наиболее целесообразной. Например, в терминах «хаолин-чаоэр» и «моду-чаоэр» слова «хаолин» и «моду» означают «горло» и «цзягуань» соответственно и являются специфическими существительными, а слово «чаоэр» указывает на их принадлежность к общему типу, следовательно, они обозначают «чаоэр, спетый голосом» и «чаоэр, сыгранный на цзягуани». Некоторые люди для обозначения встречающегося в Восточной Монголии струнно-смычкового инструмента *утасен-чаоэр* (*utasun čogor*, слово «утасен» означает «тетива лука») используют название *чаоэр* или *хелегасен-чаоэр* (*hilgsun čogor*, слово «хелегасен» означает «конский хвост»). Кроме того, в народе слово «дао» (*daguu*), входящее в состав термина «чаолин-дао», означает «песня», и, следовательно, *чаолин-дао* — это «песня с чаоэр».

Помимо вышеперечисленных пунктов стоит отметить, что также есть люди, которые предполагают, что слово «шур»,

входящее в состав названия популярного в округе Алтай щипкового музыкального инструмента топшур⁶, – это звуковое изменение слова «чаоэр», а «топ» означает «играть на щипковом инструменте», поэтому топшур означает «чаоэр, сыгранный на щипковом инструменте». В связи с этим можно заключить, что существует не меньше пяти видов *чаоэр*⁷. Кроме того, по словам восточномонгольских мастеров речитатива, таких как Буренчугула⁸ и Зарасен⁹, в прошлом у хорчинов была техника исполнения *саму-чаоэр* (*sam čogor*, слово «саму» означает «гребень»). В процессе исполнения зубцы гребня оборачиваются шелковой тканью, исполнитель выдувает мелодию и одновременно с этим поет непрерывную басовую партию. Этот басовый голос очень похож на *хоомей*. По словам Зарасена, его наставник, известный в хошуне Найман мастер речитатива Таокэтаоху, принял постриг чтобы всю жизнь нести обязанности ламы, тем не менее имел при себе гребень, но не для расчесывания волос, а для исполнения *саму-чаоэр*.

Согласно приведенному выше обсуждению, мы обнаружили, что *чаоэр* включает в себя три формы исполнения: с помощью человеческого голоса, инструментального звука, а также комбинации человеческого голоса и инструментального звука. Среди них есть два вида *чаоэр*, исполняемых голосом: *хаолинь-чаоэр*, исполняемый одним человеком, и *чаолиньдао*, исполняемый хором. *Чаоэр*, исполняемый на музыкальных инструментах, включает струнно-смычковые инструменты *чаоэр* и *топшур*. *Моду-чаоэр* и *саму-чаоэр* представляют собой сочетание человеческого голоса и инструментальных звуков.

⁶ Топшур – щипковый музыкальный инструмент с двумя волосяными струнами. Распространен в Северо-Западной части Монголии и на Алтае.

⁷ К. Байинджиригала: «Разговор о чаоэре», в «Журнале художественного колледжа университета Внутренней Монголии», №1, 1992 г., стр. 49.

⁸ Буренчугула (1947 – 2008) – уроженец Хорчин-Цзоичжунци, хошуна городского округа Тунляо автономного района КНР Внутренняя Монголия, известный мастер эпического жанра и чаоэр.

⁹ Зарасен (1950 г. р.) – уроженец Найман-Ци, хошуна городского округа Тунляо автономного района КНР Внутренняя Монголия, известный мастер речитатива и народный певец.

Схема 2. Типы системы чаоэр



Одним словом, *чаоэр* представляет собой ряд стилей пения, которые вместе образуют особую многоголосную музыкальную модель и выражаются в области вокальной музыки, инструментальной музыки и др., а также в виде исполнительских форм, таких как одиночное пение и хоровое пение.

Монгольская концепция многоголосной музыки *чаоэр* основана на контрастном взаимодействии непрерывной басовой партии с мелодической. Они связали воедино уникальную акустическую красоту на основе естественных законов «движения» и «покоя», «изменения» и «постоянства» всех вещей в мире, и выразили ее с помощью музыки: непрерывный басовый тон звучит с «неподвижностью», обретает форму чего-то «постоянного», символизируя вечно неизменную Землю. Мелодическая партия – это олицетворение «движения» или «изменения», она подобна рекам, зеленой траве, живым цветам, птицам и зверям, людям и скоту – всему сущему на земле. Полная жизненных сил, свободная и непринужденная, бесконечно изменяющаяся, одухотворенная и возвышенная, она звучит поверх непрерывного баса. От народного хорового пения *чаолиндао* до сольного пения *хаолин-чаоэр*, а также сочетания вокала и инструментальной музыки, например, *моду-чаоэр*, *саму-чаоэр* и струнно-смычкового инструмента *утасен-чаоэр* – все они принадлежат к особой области эстетического выражения. Здесь монгольский народ ярко и живо выражает свое философское мышление и понимание мира через музыку.

2. Формы проявления системы «чаоэр – хоомей»

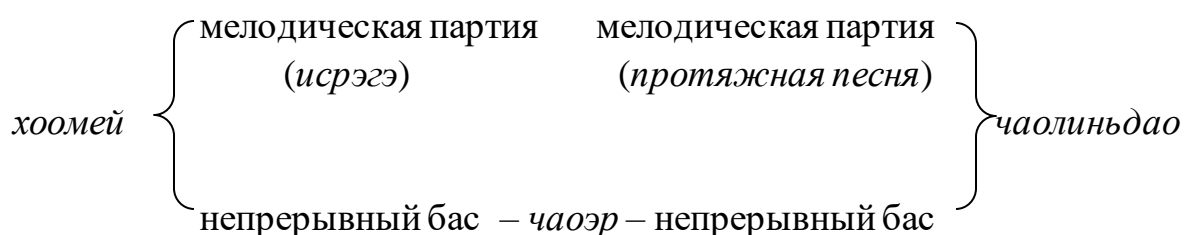
Как известно, *хаолин-чаоэр*, относящийся к типу *чаоэр*, среди монголов и русских монголов называется *хоомей*. Вследствие чего, общепринятое мнение китайских ученых состоит в том, что *хоомей* является ответвлением *чаоэр*.

По словам Аодусужуна, известного монгольского певца *хоомей*, существует не меньше 12 техник пения *хоомей*¹⁰. Мы обнаружили, что одна из 12 певческих техник является многоголосной техникой пения, схожей с различными техниками *исрэгэ* (*isgerege*), в которых мелодическая часть, похожая на свист, поется поверх непрерывного баса, образуя двухтональное созвучие; еще одна разновидность принадлежит к техникам одноголосного пения, таким как *харига* (*hargiga*, сверхнизкое пение с использованием штробаса). Здесь техники басовой партии, такие как *харига*, иногда используются как непрерывная басовая партия в двухголосом созвучии, а иногда поются отдельно. Их принцип звучания и звуковой эффект очень похожи на непрерывную басовую партию *чаолиньдао*. По словам Хурилебателя, продолжателя традиций пения протяжных песен¹¹, в прошлом среди сунитов аймака Шилин-Гол был популярен стиль *чаолиньдао*, и его партия *чаоэр* включала в себя и *харигу* и *чаригу* (*čargiga*). То есть пение басовой партии *чаолиньдао* относится к той же технике пения, что и *хоомей*. Таким образом, мы называем это техникой пения *чаоэр-хоомей*, а басовую партию – пение *чаоэр*. Следовательно, будь то *хоомей*, *хаолинь-чаоэр*, спетый одним человеком, или *чаолиньдао*, спетый несколькими людьми, – все они состоят из партии *чаоэр* и мелодической партии. Разница заключается в том, что *хоомей* (*хаолинь-чаоэр*) – это сольное пение, в котором мелодическая свистковая часть *исрэгэ* поется поверх непрерывной басовой партии, а музыкальная партия *чаолиньдао* исполняется несколькими людьми отдельно: кто-то исполняет басовую партию, а другой (другие) исполняет мелодическую партию. Следовательно, основные принципы и способы построения у них одни и те же, но формы выражения разные.

¹⁰ [Монголия] Ба Аодусужун: «О происхождении хоомей» (монгольский язык), К. Байинджиригала: «Пение чаоэр и хаолинь-чаоэр», Tianma Publishing Co., Ltd., 2006 г., стр. 192-195.

¹¹ Протяжная песня (монг. *уртын дуу*) – один из ключевых жанров традиционной монгольской музыки. Истоки ее происхождения находятся в первых протяжных мелодиях перешедших от охоты и собирательства к скотоводству монголов, что было обусловлено переселением народа и кочевым образом жизни. Сюжет песни может быть философским, лирическим, религиозным и т.д. Зачастую в качестве связующей темы проходит образ лошади. Также существует короткая песня (монг. *богино дуу*) – традиционная монгольская песня, исполняемая в неформальных случаях, с импровизированными текстами, адаптированными к обстоятельствам.

Схема 3. Сравнение голосового состава хоомей и чаолиньдао



Хоомей в узком смысле, как и *моду-чаоэр* и *чаолиньдао*, является самостоятельным стилем пения, а в широком смысле *хоомей* относится к целому ряду певческих техник. Кроме *хаолинь-чаоэр* (особой техники пения «один человек – два голоса»), он также включает в себя такие техники пения как *харига* и *чаолай* (ᠰоогаᠢ), а также различные комбинации и конфигурации голоса среди трех вышеуказанных техник. Среди 12 стилей пения, выделенных Аодусужуном, заслуживают внимания два стиля: *чаолай* и *чаоэр*. Это свидетельствует о том, что с точки зрения стиля *хоомей* – это разновидность *чаоэр*, но с точки зрения манеры исполнения *чаоэр* – это разновидность *хоомей*. Другими словами, *хоомей* и *чаоэр* – это два взаимодополняющих понятия. Другая разновидность *хоомей* – *таоли харига хоомей*, где «таоли» обозначает «эпос», иными словами, это *хоомей*, резвившийся из эпоса.

Относительно связи *хоомей* с героическими эпосами, есть несколько моментов, на которые необходимо обратить внимание: во-первых, *хоомей* в основном распространен среди ойратов в Синьцзяне и западной части Монголии, а также у тувинцев и у калмыков в Российской Федерации, где очень развиты масштабные эпосы, такие как «Джангар». Во-вторых, в Хорчине в восточной части Монголии исполнители героические эпоса и улигерского речетатива часто поют уникальной певческой техникой «задержки воздуха с помощью горла», принцип действия которой очень схож с певческой техникой *хоомей-харига*. В-третьих, с точки зрения музыкального стиля пение *хоомей* сильно отличается от лирического пения протяжной и короткой песен, но очень похоже на пение героического эпоса, и также относится к повествовательному речитативному музыкальному жанру. В-четвертых, *хоомей*, как и пение героического эпоса, является формой выражения, требующей высокого уровня владения навыками. Наконец, в

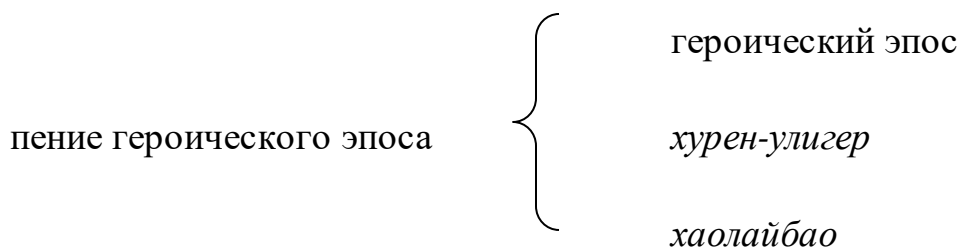
Синьцзяне в округе Алтай и среди калмыков перед выступлением исполнители героического эпоса зачастую используют топшур в качестве аккомпанемента и поют «Оду Алтаю» и «Хвалу Джангару», что является типичным примером пения в стиле *хоомей*. В соответствии с вышеприведенными пятью пунктами можно заключить следующее: во-первых, стиль *тао-ли харига хоомей* изначально сформировался в многолетней певческой практике исполнителей эпического жанра и широко использовался в пении героического эпоса. Во-вторых, приемы басового пения, такие как *хоомей-харига* и *чаолай*, очень подходят для исполнения эпоса, *улигера* и других объемных повествовательных жанров и по своему принципу и функциям полностью соответствуют приемам пения героического эпоса. *Чаолай* относится к жанру героического эпоса, а *хоомей-харига* первый развился в самостоятельный жанр и еще больше обогатился и усовершенствовался. Поэтому, в некотором смысле, практика исполнения протяжных песен мастерами эпического жанра породила уникальную технику пения – *хоомей*.

Протяжное пение может длиться от нескольких дней до нескольких месяцев. Поэтому исполнитель эпоса должен разработать метод пения, пригодный для длительного непрерывного пения. Обычно, в процессе пения голоса исполнителей эпоса становятся более хриплыми и низкими, пение в нижнем регистре зачастую переходит в сверхнизкий «фальцет», который контрастирует с верхним регистром и создает уникальный эффект от многократного чередования двух тембров голоса. Этот эффект можно ощутить в знаменитом пении известных мастеров *хуэрци* из восточной части Внутренней Монголии, таких как Пацзе, Буренбаяр, Ганюр. Принцип пения тот же, что и в *харига-хоомей* и *чаолай-хоомей*, но эффект последнего более отчетлив. С другой стороны, основой пения *хоомей* является не пение в свистковом регистре, а выразительная низкая партия, потому что свист естественно возникает на основе сверхнизкой партии, и производится посредством «дыхания» и метода «сдавливания горла».

Другими словами, древняя монгольская техника пения героического эпоса помимо исконных исполнительских практик, также продолжала распространяться посредством исполнения *хуэрци*, восточномонгольских мастеров речитатива, и проникла в такие стили как *хурен-улигэр* и *хаолайбао*. К тому же, в за-

падной части Монголии среди ойратов она стала основным источником происхождения техники пения *хоомей*.

Схема 4. Ответвления героико-эпического пения



Мы также обнаружили, что манера исполнения, схожая с *хоомей-харига*, часто встречается в буддийских песнопениях. Существует два типа буддийских песнопений: тибетское и монгольское. Независимо от типа, каждое песнопение – это торжественное басовое пение в фиксированном ритме с определенными колебаниями высоты звука, для которого характерны черты повествования. Согласно исследованию автором монгольских песнопений в монастыре Улат Мериген и тибетских песнопений в монастыре Дачжао в Хух-Хото, в пении таких лам, как Сэнгэ, Галалу и Цзиньчэн, отчетливо слышна схожесть с *хоомей-харига*. Более того, в пении лам Сенге, Цзиньчэн и других, поверх басовой партии иногда можно услышать едва уловимую мелодическую партию, похожую на мелодию *исрэгэ*.

Во Внутренней Монголии, следы пения *чаоэр-хоомей* можно обнаружить не только в пении *чаолиньдао*, но и в буддийских песнопениях и речитативных жанрах, таких как героический эпос, *хурен-улигер*, и других видах масштабного песенно-повествовательного искусства. Это доказывает универсальность пения *чаоэр-хоомей* в монгольской музыке и сложность его существования. В целом оно существует в двух видах: стилистическая форма и смешанная форма. С одной стороны, пение *чаоэр-хоомей* эволюционировало в самостоятельные стили, такие как *хоомей* (*хаолинь-чаоэр*), *моду-чаоэр*, *чаолиньдао* и др.; с другой стороны, оно выступает как особый стиль пения, встречающийся в речитативах героического эпоса, *хурен-улигера*, а также в буддийских песнопениях.

Схема 5. Формы существования пения чаоэр-хоомей



Сегодня нам трудно сказать, что появилось раньше: стиль *чаоэр-хоомей* или связанные с ним формы. Некоторые полагают, что история *хоомей* длиннее, чем история самого монгольского народа. Еще во времена обеих династий Хань, Троецарствия, периода Вэй – Цзинь существовали ханьские ученые-литераторы, изучившие искусство пения северных народов – *хоомей*, которое они называли «сяо»¹². Запись «Восемнадцать мелодий для флейты» Цяя Вэньци в эпоху династии Хань является важной зацепкой для ученых, желающих проследить историческое происхождение *моду-чаоэр*. Считается, что *хуцзя*¹³ – это и есть *моду-чаоэр*, который был завезен на Центральные равнины еще во 2 веке н. э., и даже ханьские литераторы уважали и изучали его. Здесь автор не намерен обсуждать, является ли *сяо* в литературе ханьцев сегодняшним *хоомей*, и не может доказать, что *хуцзя* династии Хань является сегодняшним *моду-чаоэр*. Однако многочисленными фактами доказано, что стиль пения *чаоэр-хоомей* как систематизированная техника пения действительно широко распространен в народе и стал целостной, передающейся из поколения в поколение системой навыков. В Китае искусство *чаоэр-хоомей* имеет долгую историю и обширное народное наследие. Оно не только показывает единые стандартизированные особенности

¹² См. Гэрилету: «Начальное исследование искусства хоомей», «Журнал художественного колледжа университета Внутренней Монголии», № 2, 2007 г., стр. 66.

¹³ Хуцзя – тростниковая флейта (дудка), распространенная среди кочевых народов Северной Азии.

стиля, но также представляет индивидуальные характеристики различных видов в зависимости от территории, этноса и эпохи.

3. О защите *хоомей*

В настоящее время после подачи заявки автономным районом КНР Внутренняя Монголия монгольский *хоомей* был включен в Список нематериального культурного наследия ЮНЕСКО. Как один из свидетелей процесса подачи данной заявки во Внутренней Монголии, автор, на основе вышеизложенного, кратко обсуждает вопросы охраны искусства *хоомей* в Китае.

Что касается охраны искусства *хоомей* в Китае, можно выделить три основных момента: с одной стороны, стоит вопрос о том, есть ли *хоомей* во Внутренней Монголии; с другой стороны – что такое *хоомей* во Внутренней Монголии; и с третьей – как охранять *хоомей* во Внутренней Монголии. Ключ к ответу на эти вопросы заключается самом определении понятия «*хоомей*».

Во-первых, в настоящее время существуют три понимания термина «*хоомей*»: «узкое», «широкое» и «общее». В «узком» смысле – это «исконный» *хоомей*, который характеризуется двумя голосовыми состояниями, состоящими из непрерывного баса и обертона. Такой *хоомей* распространен среди монголов в округе Алтай в Синьцзяне, западной Монголии и российской Туве¹⁴, и имеет долгую историю. В «широком» смысле *хоомей* также включает в себя «развитый» и «сценический» вторичные *хоомей*, созданные на основе «узкого» *хоомей*. По сравнению с «исконным» *хоомей*, после обработки профессиональными музыкантами и певцами звук и тембр басовой и обертоновой частей стали намного богаче. Из прошлых двухголосных форм получены одноголосные и трехголосные формы, а их комбинированные варианты отличаются большим разнообразием. «Широкий» *хоомей* сформировался всего несколько десятилетие-

¹⁴ В китайских исторических источниках народ Тувы известен как «дубо», «саян-уряньхайцы», «танну-уряньхайцы» и т.д. Происхождение названия данной национальности имеет два источника: первый – от названия одной из девяти фамилий – Тиле (Дубо), другой – от слова «уряньхай». Уряньхайцы (прежнее название тувинцев и якутов) в эпоху династии Мин проживали за пределами Великой Китайской стены в провинции Хэбэй, в восточной части Монголии. Три охранника, Дуоянь, Фую, Тайнин, позже переехали в северо-западную часть Внешней Монголии и проживали на горе Танну среди Алтайских гор, а затем разделили территорию на три части: Танну Уряньхай, Алтай Уряньхай и Алтай Нор-Уряньхай. Тувинцы относятся к танну-уряньхайцам.

тий назад, но быстро и широко распространился не только среди монголов по всему миру, но и среди этнических групп и народов других государств. Таким образом, «широкий» *хоомей*, перешагнув границы этнических групп и государств, стал общепризнанной формой *хоомей*. *Хоомей* в «общем» понимании включает стили и формы пения «узкого» и «широкого» *хоомей*, а также включает в себя все самостоятельные стили и связанные с ним более сложные и разнообразные формы, как первичные, так и вторичные, соответствующие предложенному в статье механизму системы многоголосного пения «чаоэр – хоомей».

Следует отметить, что до середины 80-х гг. XX в. во Внутренней Монголии не существовало *хоомей* как самостоятельного стиля. Сегодняшний *хоомэй* во Внутренней Монголии начал развиваться после середины 80-х годов XX в. В 1980-х годах такие ученые, как Моэрцзиху и Даоэргала, поочередно обнаружили певческие техники *хаолин-чаоэр* и *моду-чаоэр* в округе Алтай в Синьцзяне и представили их во Внутренней Монголии. Только тогда люди обратили внимание на это удивительное искусство. Однако изначально люди не ездили в Синьцзян для изучения *хоомей*, но вслед за укреплением культурных связей между Китаем и Монголией некоторые отправились в Монголию, чтобы изучать *хоомей*, и привезли его во Внутреннюю Монголию. Кроме того, во Внутреннюю Монголию один за другим стали приезжать монгольские певцы *хоомей*, такие как Аодусужун и Мендебаяр, которые открывали учебные классы, обучали навыкам и распространяли искусство *хоомей*. В результате, во Внутренней Монголии появились свои певцы *хоомей*, среди которых Хугеждилету, Баолидао, Венли, Милас и другие, а также певческие коллективы, такие как «Анда» и «Айын». Более того, в последние годы во Внутренней Монголии стремительно возросло число людей, изучающих *хоомей*: по оценкам, число людей, изучающих *хоомей* в разных частях Внутренней Монголии, составляет не менее 1000 человек. Среди изучающих есть профессиональные певцы, студенты, пастухи, фермеры, интеллигенция, кадровые работники, а также монголы, ханьцы и представители других национальностей, являющихся поклонниками *хоомей*. Искусство *хоомей* обретает все большую популярность во Внутренней Монголии.

Кроме того, понятие «хоомей» постоянно развивается. По мнению монгольских ученых, в 1950-х годах известный монгольский композитор Сижибу обнаружил пение *хоомей* среди ойратских монголов в округе Алтай в Западной Монголии и пригласил одного из выдающихся певцов *хоомей* в Улан-Батор, а в свое новое произведение впервые добавил отрывок с пением *хоомей*. Оно было исполнено в 1954 году, вызвав сенсацию. Как известно, *хоомей* в то время, как и *хаолин-чаоэр* в Синьцзяне сегодня, был лишь базовой формой, состоящей из оберточной мелодической партии и непрерывной басовой партии. В следующие полвека изучение искусства *хоомей* набирало обороты, *хоомей* стремительно распространялся по всей Монголии. Данная техника пения пользовалась особой популярностью среди профессиональных музыкантов, и было разработано более десятка способов пения *хоомей*. Изначальная «первичная» форма развилась во «вторичную». *Хоомей* во Внутренней Монголии был перенят из Монголии, поэтому этот *хоомей*, в сущности, является «развитой» формой. Во Внутренней Монголии охрана *хоомей* отличается от охраны любого другого стиля вроде *чандяо*, *матуоцинь* или *сыху*. Может ли такой «заимствованный» (к тому же совсем недавно) и «измененный» *хоомей* быть объектом духовного наследия Китая? Это вопрос, над которым следует подумать.

Очевидно, что согласно народному пониманию охраны нематериального культурного наследия, то, что мы называем объектом охраны, должно быть «народным» и «самобытным». Однако, будь то Китай или Монголия, в процессе подачи заявки на включение в список Всемирного наследия «народная», «самобытная» форма не была должным образом отмечена, а акцент, наоборот, был сделан на «вторичной», «развитой» форме. В 2009 году во время участия в международном традиционном празднике Надом¹⁵ в Монголии автор, восхищаясь высоким уровнем мастерства «сценической» формы искусства *хоомей*, заметил отсутствие «исконного» народного *хоомей*. Внутренняя Монголия, подававшая заявку на включение *хоомей* в список Всемирного наследия, взяла за основу ныне рас-

¹⁵ Надом – традиционное монгольское состязание, также именуемое «ремя мужскими играми», – это монгольская борьба, скачки и стрельба из лука. Проводится по всей стране в праздник середины лета (в июле и августе). Мероприятие также включает в себя исполнение традиционных песен и танцев.

пространенный *хоомей*, а популярную в аймаке Шилин-Гол партию *чаоэр* из *чаолиньдао* включила в заявку как исконный *хоомей*. В результате в отборе на включение в список Всемирного наследия в 2009 году заявка Китая была одобрена, а Монголии – отклонена. Какие-либо детали автору неизвестны. Однако, по нашему мнению, успешная подача заявки Китаем на включение *хоомей* в список Всемирного наследия определенно связана с желанием под «общей» формой объединить разнообразные формы первичного и вторичного, местного и иностранного, независимого и присоединенного *хоомей*.

Во-вторых, китайцы воспринимают *хоомей* на двух разных уровнях: как «музыкальный стиль» и как «способ пения». Как стиль пения, *хоомей* имеет определенную зону распространения (монгольская ойрат-урянхайская музыкально-культурная зона), долгую историю, традиционные исполнительские привычки (пение пастухов на степных пастбищах), собственную технику пения, особый репертуар («Воды реки Обь», «Алтайская песня» и др.). Как метод пения, *хоомей* выходит за все региональные, этнические и жанровые границы. Унаследовав основные характеристики исконного пения, он еще больше обогатился и развился, сформировал целый набор систематических приемов и может использоваться для исполнения любого репертуара. Следует признать, что эволюция от «*хоомей* как стиль» к «*хоомей* как способ пения» значительно расширила возможности для его развития. Благодаря этому художественная форма *хоомей* стала известна большему количеству людей. В частности, как способ пения *хоомей* очень многогранен и обладает большой гибкостью, прекрасно сочетается с различными формами музыкального выражения, благодаря чему новые формы появляются одна за другой. Но, в конечном счете, следует охранять *хоомей* как стиль или как способ пения? Или охранять и то и другое? По наблюдениям автора, в настоящее время ни в Монголии, ни в Китае нет четкого разграничения. Это связано с принципиальным вопросом охраны искусства *хоомей*, и возникает следующий вопрос: «Возможно ли одновременно охранять и то и другое?»

В-третьих, все стилистические формы системы «чаоэр – хоомей», где *хоомей* выступает в качестве эталона, можно разделить на три типа: полный, незрелый и измененный. Полный тип – исконная форма *хоомей* как независимый стиль (*хаолинь-*

чаоэр). К незрелому типу относятся такие стили, как *моду-чаоэр*, *чаолиньдао*, *чаоэр*, *саму-чаоэр*, а также эпосы, шаманские песни, буддийские песнопения и т.д. Это связано с тем, что они включают в себя разные черты стилистической формы *чаоэр-хоомей*, но не превратились в *хоомей* в стандартном понимании. Измененный тип указывает на вторичную форму *хоомей*, которая складывается на основе постепенных изменений в полном и незрелом типах. По своей сущности незрелый и полный типы являются народными формами, которые накапливались и формировались в жизни людей на протяжении длительного периода времени. Измененный тип представляет собой ту часть неразвитого и полного типов, которая в процессе развития стала продуктом «осовременивания» традиционной музыки и существует только на сцене. С точки зрения нынешней ситуации вокруг заявки на включение в список культурного наследия и охраны *хоомей* в Китае и Монголии, объектом охраны является не только «полный» тип, но и «измененный», причем в центре внимания в большей степени находится именно «измененный» тип *хоомей*. На наш взгляд, «незрелый» тип также должен находиться под нашей охраной. Вопрос «Есть ли *хоомей* во Внутренней Монголии?» напрямую связан с основным вопросом «Что именно мы должны охранять?». В этой связи следует прояснить три пункта. Во-первых, в нашей стране есть «полный» тип *хоомей*, а именно *хаолинь-чаоэр*, который распространен среди монголов в Синьцзяне. Во-вторых, учитывая тот факт, что сейчас в отношении *хоомей* предприняты шаги по включению его в список Всемирного наследия и его охране, нужно уделить должное внимание «измененному» типу. В-третьих, «незрелый» тип *хоомей* представлен во Внутренней Монголии многими видами, которые необходимо включить в сферу дальнейших исследований. Таким образом, работа по защите *хоомей* должна органично сочетать три направления: исследование и поиски «незрелого» типа, защиту «полного» типа и развитие «измененного» типа. Разумеется, эти различные направления не заменяют друг друга, но на основе полного уважения связей и различий между ними нужно принимать целенаправленные меры защиты *хоомей* в соответствии с особенностями разных видов и уровней.

Если взять в качестве примера охрану *хоомей* во Внутренней Монголии, то для подачи заявки на включение в список нема-

териального наследия недостаточно лишь того факта, что *хоомей* «когда-то существовал» на определенной территории, поскольку там обязательно должно сохраняться живое наследие. На основе уважения различий мы должны искать факторы, отвечающие требованиям основного механизма системы «чаоэр – хоомей», и подвергать их исследованию, чтобы увидеть, есть ли возможность «незрелого» типа стать «измененным», и затем, можно ли (и каким образом) включить его в поле зрения нашей охраны.

Ввиду сложности нынешней ситуации вокруг системы «чаоэр – хоомей» и многообразия представлений о ней у людей не всякий возможный опыт и метод охраны может быть применен к охране искусства *хоомей*. Охрана *хоомей* должна исходить из реалий его существования и наследования.

В ноябре 2010 г. Монголия повторно подала заявку на внесение *хоомей* в Список нематериального духовного наследия ЮНЕСКО, которая была одобрена. Споры вокруг наследия *хоомей* завершились. Однако, будь то в Китае или Монголии, в вопросе охраны искусства *хоомей* предстоит проделать еще много работы. Среди разных стран и разных групп людей нет единого представления о *хоомей*. Само понятие «хоомей» – развивающееся. *Хоомей* существует в двух формах: стилистическая и певческая. Он бывает не только «незрелого» типа (в традиционном понимании), но и «развитого» «измененного» типа, а также «полного» типа (его первоначальная форма). Отсюда вытекают вопросы «Что защищать?» и «Что такое *хоомей*?», которые по-прежнему вызывают трудности в последующей работе по его охране. В связи с этим в данной статье предлагается концепция системы «чаоэр – хоомей», теоретически анализируется и разбирается основная модель, а также многообразные формы проявления монгольской многоголосной музыки, с целью расширения и углубления понимания термина «хоомей». С другой стороны, выдвижение концепции системы «чаоэр – хоомей» предлагается в ответ на реальную обстановку и проблемы, связанные с охраной искусства *хоомей* в Китае.

Только при всестороннем рассмотрении «источника» и «ответвлений» всей системы «чаоэр – хоомей», можно добиться уважительного отношения к истории и фактам и достичь цели общей защиты всего наследия.

“潮尔——呼麦”体系的基本模式及其表现形式 ——兼谈蒙古族呼麦的保护

博特乐图

【内容摘要】 由一个持续低音声部和一个旋律声部构成的“潮尔——呼麦”体系声部机理，是蒙古族多声音乐的基本模式。这一基本模式既有独立体裁的，亦有附着形态的；有人声的、器声的以及人器声混合的。呼麦是其中之一。对呼麦属性特征的认识以及对其各种存在状况的了解，以及对呼麦与“潮尔——呼麦”体系各种表现形式之间联系与差别的把握，是呼麦非遗保护工作的关键。

【关键词】 潮尔 呼麦 “潮尔——呼麦”体系 保护

2009年，中国蒙古族呼麦入选联合国教科文组织公布的“人类非物质文化遗产代表作名录”。这对于蒙古族乃至我国文化艺术界来说，是个可喜可贺的事情。然而多数人并不了解，“申遗”成功的前后，在学界内部就内蒙古到底有没有呼麦？内蒙古有没有资格作为蒙古族呼麦的申报主体？等问题展开了激烈争论。争论的一方是蒙方学者和部分内蒙古学者，他们认为内蒙古地区没有活态传承的呼麦，如今的呼麦是近年来从蒙古国学习而来，故内蒙古不能作为申报主体。另一部分中国学者认为，呼麦艺术在内蒙古地区不仅有悠久的历史，而且至今仍有民间活态传承，证据是流行于锡林郭勒地区的潮林道，其低音声部便是呼麦。这场争论虽然限于学界内部，却相当激烈。

本文不打算就以上问题进行直接讨论，而是从学理层面上紧紧围绕潮尔、呼麦等概念，对各种相关地方性体裁及其相互关系进行分析阐释，归纳内在的基本机理模式，进而找出它在不同地区、不同体裁当中的不同表现。当然，对本质和概念的正确认识以及艺术脉络的梳理厘清，是保护的基础和前提。为此，笔者希望本文的探讨能够为人们认识呼麦，尤其是认识“内蒙古呼麦”，提供某些视角，希望有助于呼麦艺术的发现发掘和保护传承。

一、“潮尔——呼麦”体系及其多声机理

呼麦，既我们平常理解的一个同时唱出两个声部的独特演唱技法。演唱者运用特殊的“闭气”技巧，使气息猛烈冲击声带，发出带有气泡音的喉腔共鸣，唱出浑厚的低声部持续长音，在此长音上面唱出清亮透明的高声部泛音旋律。这种演唱技法，在我国新疆蒙古人当中称“浩林·潮尔”（hogulai in čogor），意思是“用嗓子唱出的和音”。蒙古国以及俄罗斯图瓦人、布里亚特人用称之为“呼麦”。“呼麦”这一术语在现代蒙语中

已不常见，关于该词的解释大致有两种：一种认为“呼麦”为古蒙古语，是指喉头而言；另一种观点认为该词为突厥语，指嗓子而言。¹可见，该词与发声器官有关。对此，有些蒙古国学者认为，与其用人体器官的称谓称这一独特艺术，还不如用中国惯用的“浩林·潮尔”这一术语，这样表达更清楚，更贴切。²

下面从“潮尔”这一术语说起。蒙古语“潮尔”(čogor)一词有两种用法：一是作为单词时，具有“个指”的意义，表示具体的音乐事象，如，在内蒙古东部科尔沁——东土默特地区，该词指一种类似马头琴的弓弦乐器；在内蒙古中部的锡林郭勒地区，该词表示民间多声部合唱“潮林道”的持续低音声部；在新疆阿尔泰地区，该词却指一种吹管乐器。二是，作为后缀词或前缀词使用时，该词具有“类指”的意义。如，新疆阿尔泰地区的“浩林·潮尔”和“冒顿·潮尔”，锡林郭勒地区的“潮林道”等，这里“潮尔”(潮林)与“浩林”(浩赖)、“冒顿”、“道”等单词组合成特定名词，表示同属一类却形式各异的体裁。在这些复合词的术语中，“潮尔”具有类别属性的指示意义，即，它指一种带有潮尔——即，带有持续低音的二声部体裁而言。而缀于前面的定语或接续后面的主语，则具有体裁的指示意义。也就是说，无论是“个指”的，还是“类指”的，这些不同体裁在“潮尔”这一层面上是统一的——二重声部结构是它们共同的特点。如，浩林·潮尔是用人声唱出的两个声部；冒顿·潮尔是在一个人声低音声部的基础上，用一种叫“潮尔”的笛吹乐器演奏出旋律，从而与人声形成两声部关系。流行于锡林郭勒地区的潮林道是一种多人演唱的民间合唱，一个人演唱旋律声部，其他一个或者是若干人演唱持续低音声部——潮尔。可见，这些“潮尔”系列体裁，有一个高度程式化的共同模式，便是在一个持续低音声部的基础上，唱或奏出高音旋律声部，从而形成二声部结构。这种形式可以由一个人单独表演(如，浩林·潮尔、冒顿·潮尔)，也可以是多人表演(如，潮林道)。它有人声演唱的形式，也有器乐形式，又有人声与器声结合的形式。如，内蒙古东部地区的弓弦乐器潮尔，是一种器乐形式，演奏时用弓子同时擦奏内外两根弦，在外弦高音弦上按奏出旋律声部，内弦低音弦则保持空弦持续低音。新疆阿尔泰地区的冒顿·潮尔，是一种声乐与器乐相结合的形式。演唱时表演者唱出持续低音声部，同时用笛管吹出旋律声部。

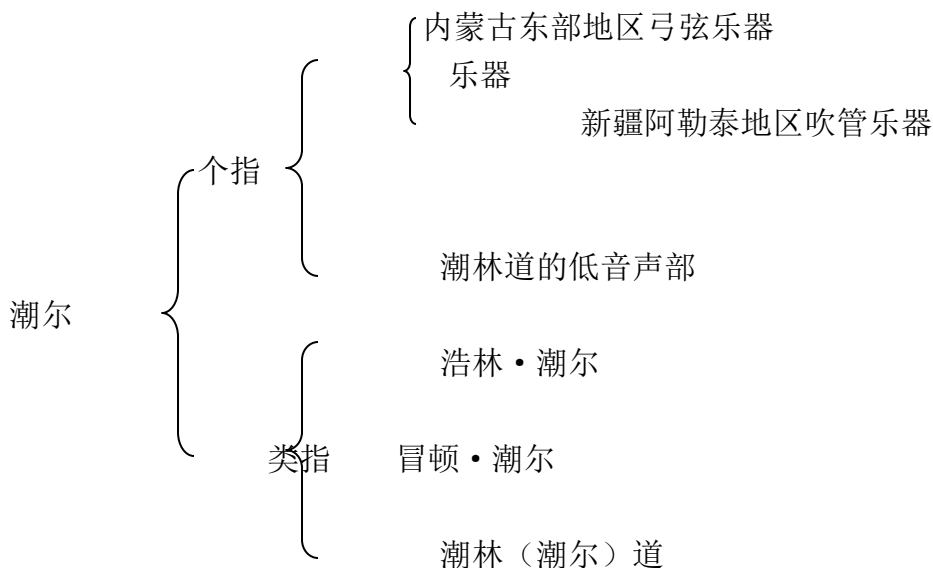
综上所述，可以总结出“潮尔”一词不同的所指：一是，指实物——即乐器，如弓弦乐器潮尔、吹奏乐器潮尔。二是，指潮尔系列音乐中的低声部而言，如潮林道持续低音声部。三是，指一种由一个旋律声部和低音声部构成的多声音乐体裁。在蒙古族各地“潮尔”一词表示“和音”、“和声”，便是指由一个基础低音声部及其它的“潮日亚”(čooriya，“回

¹ 根据2009年5月10日蒙古国乌兰巴托举行的“蒙古族呼麦国际那达慕大会研讨会”蒙古国学者赞庆诺日布、敖都苏荣的发言。

² 根据2009年5月10日蒙古国乌兰巴托举行的“蒙古族呼麦国际那达慕大会研讨会”上蒙古国学者赞庆诺日布的观点。

声”、“和声”的意思)——旋律声部构成的两声部音乐体裁。因此在锡林郭勒地区,有时“潮尔”一词表示体裁,直接指低音声部和旋律声部结合的“潮林道”而言;在新疆,浩林·潮尔和冒顿·潮尔,有时直接用“潮尔”一称来表示之。四是,如前所述,作为前缀词或后缀词使用时,“潮尔”一词具有“类指”的意义,指“高——低”两个声部以及与其相对应的“旋律——持续低音”二元关系模式而言,从而与前后词共同构成一个名词,表示某一特定体裁。

图表1 “潮尔”一词的所指及其外延



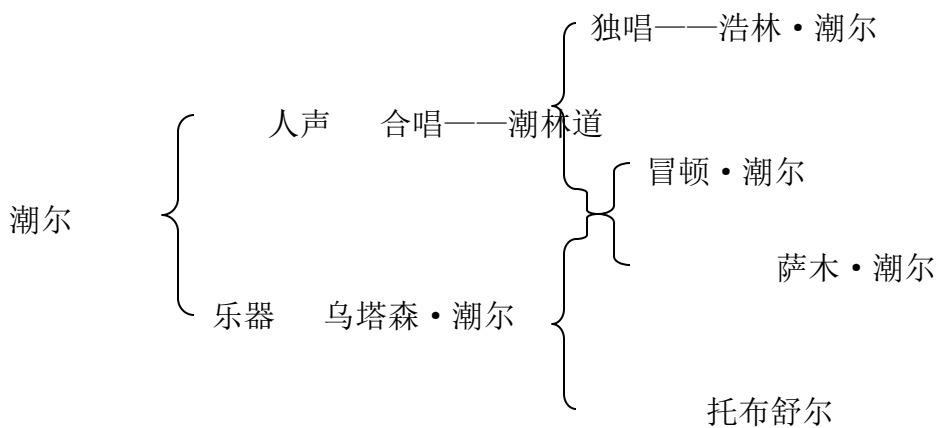
通过以上论述我们看到,“潮尔”一词所表示的是一个十分繁杂的系统,它的所指有时是个指的和具象的,有时则是类指的和抽象的。一方面,该术语将属于一类的许多体裁联系在一起,形成了一个相互关联的整体。另一方面,该词的所指因地区和部落而异,而且民间概念和学者的解释彼此区别,从而在某种程度上造成了表达上的混乱。在民间表达里,有时“个指”的和“类指”的所指往往交互重叠在一起,如,在新疆蒙古族当中,“浩林·潮尔”和“冒顿·潮尔”,有时直接用“潮尔”一词指之,只有在二者同时出现时候,才缀以定语相区别。对这此术语进行规范表达,需要注意三点:首先,术语的规范要在尊重民间概念、尊重民众固有的表达习惯的基础上;其次,要充分照顾到这些体裁属于同一种类型模式的事实;最后,在尊重民间概念,照顾类型属性的基础上,术语要尽可能突出每个体裁的核心特征。这里,传统的“特性词+属性词”的表达是最为理想的。如,“浩林·潮尔”和“冒顿·潮尔”中,“浩林”和“冒顿”,分别指“嗓子”和“笳管”,是特性名词,“潮尔”表示它们共同的类别属性,因而分别表示“嗓子唱的潮尔”和“用笳管吹的潮尔”。有人将这种表达方式进一步扩展,把东蒙地区的弓弦乐器潮尔称作“乌塔森·潮尔”(utasun čogor,“乌塔森”意为“弓弦”)或黑勒嘎森·潮尔(hilgsun

čogor, “黑勒嘎森”意为“马尾”)。另外,民间术语“潮林道”之“道”(daguu)为“歌”,“潮林道”便是“带有潮尔的歌”。

除了以上各类外,还有人提出流行于阿尔泰地区的弹拨乐器托布舒尔之“舒尔”便是“潮尔”一词的音变,“托布”为弹拨之意,故托布舒尔便是“弹拨潮尔”,因而,潮尔有五种之多。³另据布仁初古拉⁴、扎拉森⁵等东蒙说唱艺人讲,过去科尔沁民间有“萨木·潮尔”(samčogor,萨木即梳子)的演奏技法。演奏时以绸缎裹住梳子的齿子部分,吹奏出旋律,同时用嗓子唱出持续低音以衬之,其声音酷似呼麦。据扎拉森说,他的师傅奈曼旗著名说书艺人陶克套呼,终生受戒当喇嘛,却有一把梳子,不是用来梳头,而是用来演奏萨木·潮尔。

根据以上论述,我们发现“潮尔”包含了人声的和器声的,以及人声与器声相结合的等三种形式。其中,人声演唱的潮尔,有一个人演唱的浩林·潮尔和多人合唱的潮林道两种;乐器演奏的潮尔有弓弦乐器潮尔和托布舒尔;冒顿·潮尔和萨木·潮尔是人声与器声的结合形式。

图表2 潮尔系统的体裁种类



总而言之,潮尔是一个体裁系列,这些体裁共同构成一个特定的多声音乐模式,并表现在声乐、器乐等领域,表现为单人演唱和多人合唱等表演形式。

蒙古人关于多声音乐——“潮尔”的概念,是在一个持续低音声部与一个旋律声部的对比互动的基础上建立起来的。他们在世间万物的“动”与“静”、“变”与“不变”的自然法则中总结出了一种独特的听觉美,于是用音乐把它表现出来:持续的低音以“静”或“恒”的形式出现,象征亘古不变的大地;以“动”或“变”的模式出现的旋律声部犹如大地上的河流、绿草、鲜花、鸟兽、人畜等世间万物,生机盎然,自由奔放、变幻无穷、轻轻飘逸在持续低音之上。从民间合唱潮林道到一人独唱的浩林·潮

³ C·巴音吉日嘎拉:《也谈潮尔》,载《内蒙古大学艺术学院学报》,1992年1期,49页。

⁴ 布仁初古拉(1947~2008),科尔沁左翼中旗人,著名史诗艺人、潮尔艺人。

⁵ 扎拉森(1950年~),奈曼旗人,著名说书艺人、民歌手。

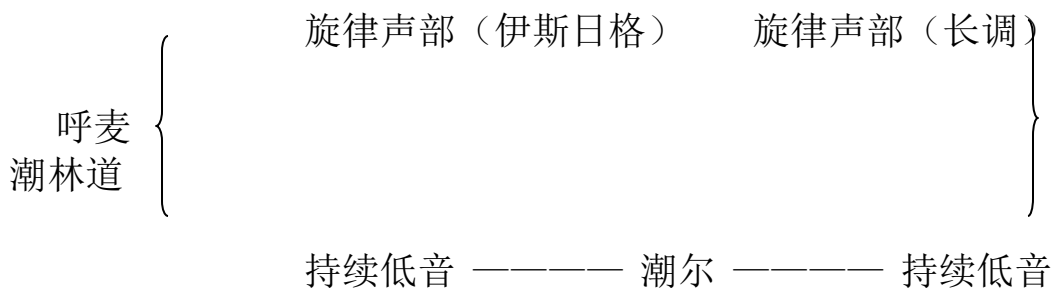
尔，再到人声与乐器组合的冒顿·潮尔、萨木·潮尔，以及弓弦乐器乌塔森·潮尔等，都属于这一特定的审美表达范畴。这里，蒙古族人民把自己哲学思考和世界观认识巧妙地通过音乐，鲜活、形象地予以表达。

二、“潮尔——呼麦”体系的表现形式

大家知道，潮尔系列中的浩林·潮尔，在蒙古国和俄罗斯蒙古人当中叫做“呼麦”。因此国内学者普遍认为，呼麦是潮尔系列的一个分支。

据蒙古国著名呼麦演唱家敖都苏荣介绍，呼麦演唱技法有12种之多。⁶我们发现，12种演唱技法当中，一类是多声部演唱技法，如各种“伊斯如格”（isgerege）技巧，是在一个持续低音上唱出哨子般的旋律声部，形成两声部和音；一类属于单声部演唱技法，如各种“哈日嘎”（hargiga，带有气泡音的超低音演唱）。这里，“哈日嘎”等低音声部技巧，有时作为两声部和音的持续低音声部，有时则独立演唱，其发声原理及其声音效果，与潮林道的持续低音声部十分相似。据苏尼特长调传承人呼日勒巴特尔讲，过去锡林郭勒苏尼特地区流行潮林道，其潮尔声部的演唱技法有哈日嘎和查日嘎（čargiga）两种。也就是说，潮林道的低音声部的演唱，与呼麦同属一种演唱技法——我们称之为“潮尔——呼麦唱法”，并暂且将其低音声部称作“潮尔声部”。这样，无论是一个人演唱的呼麦、浩林·潮尔，还是多人演唱的潮林道，都是由一个潮尔声部和一个旋律声部构成的。所不同的是，呼麦（浩林·潮尔）是由一个人演唱，在持续低音声部上唱出哨音旋律声部“伊斯如格”；潮林道是多人分声部演唱，一至多名“潮尔奇”（čogorči，潮尔声部歌手）唱出持续低音声部，一名长调歌手唱出长调形态旋律声部。可见，二者基本原理和构成模式是相同的，表现形式却各异。

图表3 呼麦和潮林道声部构成比较



狭义上的呼麦与冒顿·潮尔、潮林道一样，是一种独立体裁；广义上的呼麦，是指一个系列化的演唱技法而言，它除了浩林·潮尔——一种特殊的一人双声的演唱技巧外，还包括了“哈日嘎”、“潮莱”（čoorai）等演唱技法以及以上三种技巧之间的各种组合形态和不同的声音形态。巴·敖都苏荣介绍的12种唱法中，有两种唱法值得关注：一种是“潮莱”

⁶ [蒙古国] 巴·敖都苏荣：《关于呼麦的起源》（蒙文），载C·巴音吉日嘎拉：《潮尔歌及浩林潮尔》，天马出版有限公司，192~195页，2006年。

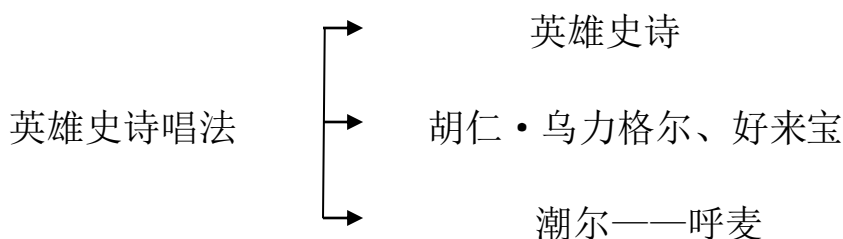
便是“潮尔”。这表明，从体裁的角度看，呼麦是潮尔的一种，从唱法的角度来看，潮尔却是呼麦演法的一种。也就是说，呼麦和潮尔是相互包容的两个范畴。另一种是“陶力·哈日嘎·呼麦”，“陶力”是史诗，也就是说，这是从史诗演法中发展出来的。

关于呼麦与英雄史诗的关系，有几个问题需要注意：首先，呼麦主要流传于《江格尔》等大型史诗十分发达的我国新疆卫拉特人以及蒙古国西部卫拉特人和俄罗斯联邦图瓦人和卡尔梅克人当中。其次，东蒙科尔沁地区，英雄史诗艺人和乌力格尔说唱艺人经常用一种“闭气压嗓子”的独特演唱技法来说唱，其原理及效果与呼麦“哈日嘎”演唱技法十分相似。其三，从音乐风格来看，呼麦演唱与长调、短调抒情性演唱风格有很大区别，而与史诗演唱十分相近，均属叙述性的和吟诵性的音乐风格。其四，呼麦与英雄史诗演唱一样，是一种技艺性很强的表现形式。最后，在新疆阿尔泰地区和卡尔梅克地区，史诗艺人在演述史诗之前，往往先用托布舒尔伴奏，演唱《阿尔泰颂》和《江格尔赞》，是典型的呼麦式演唱形式。根据以上五点，我们可以得出如下认识：其一，“陶力·哈日嘎·呼麦”最初是在史诗艺人长期的演唱实践中形成并广泛应用于英雄史诗演唱当中。其二，呼麦哈日嘎、潮莱等低声部演唱技法十分适用于史诗、乌力格尔等长篇叙述体裁的演述，在原理上和功能上它与英雄史诗演唱技法是完全一致的。只是后者附着于英雄史诗这一体裁，前者则演化成为独立体裁，并得到进一步的丰富和完善。因此从某种意义上讲，职业史诗艺人的长篇史诗演述实践，孕育了呼麦这一独特演唱技法。

长篇史诗演唱短则数日，长则持续数月之久。因此，史诗艺人必须练就适合于长时间连续演唱的唱法。一般情况下，史诗艺人的嗓子往往是越唱越沙哑，越变得低沉。甚者在其低声区往往产生一种超低音“假声”，与高声区形成对比，出现两种音色反复交替的独特效果。我们在东蒙琶杰、布仁巴雅尔、甘珠尔等著名胡尔奇的演唱当中，可以明显地感觉到这一点。这与哈日嘎·呼麦和潮莱·呼麦的唱法原理是相同的，只是效果后者更明显。反过来看，呼麦唱法的关键不是在高声部的哨音上，而是它雄浑的低声部，因为哨音是在超低声部的基础上自然产生的，是通过“闭气”和“压嗓子”的方法来获得的。。

也就是说，蒙古族古老的英雄史诗演唱技法通过本身的演述实践而延传继续外，还通过东蒙说唱艺人胡尔奇的演述实践，在胡仁·乌力格尔、好来宝等体裁中得到了贯穿，而且在西部卫拉特蒙古地区，它又成为呼麦演唱技法的一个主要来源。

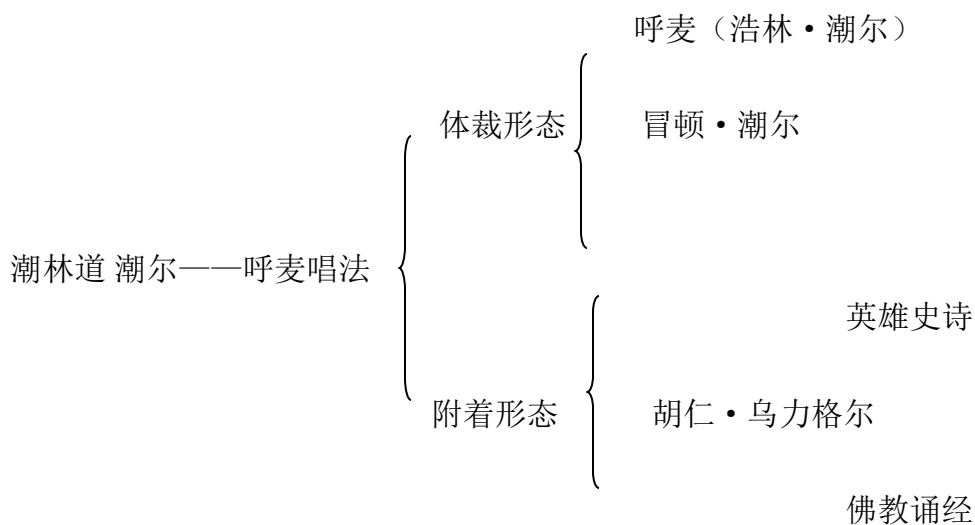
图表4 英雄史诗唱法的支脉



我们还发现类似呼麦哈日嘎的唱法在佛教诵经中也十分常见。蒙古族诵经调有藏语诵经和蒙语诵经两种。而无论哪种，诵经调都是在一个固定节奏上的带有一定音高起伏的诵唱，其声音低沉、风格肃穆，具有宣叙性特征。根据笔者对乌拉特梅日更寺蒙语诵经调和呼和浩特大召寺藏语诵经调的调查来看，在僧格、嘎拉鲁、金城等喇嘛的诵经当中，清晰地听到类似呼麦“哈日嘎”的吟唱，而且在僧格、金城等一些喇嘛的诵唱中，甚至听到飘忽在低沉声部之上的类似“伊斯日格”的旋律。

在内蒙古地区，不仅在潮林道当中，而且在英雄史诗、胡仁·乌力格尔等大型说唱艺术及佛教诵经等吟育性体裁中，都可以发现“潮尔——呼麦”唱法的痕迹。这证明了“潮尔——呼麦”唱法在蒙古族音乐中的普遍性以及存在状态的复杂性。总的来说，它的存在方式有体裁形态和附着形态两种：一方面它演化出呼麦（浩林·潮尔）、冒顿·潮尔、潮林道等具体体裁；另一方面它作为一种特定的唱法，附着存在于英雄史诗说唱、胡仁·乌力格尔说唱、佛教诵经当中。

图表5 潮尔——呼麦唱法的存在形态



如今，我们很难说明到底作为体裁的“潮尔——呼麦”在先，还是作为附着形态的“潮尔——呼麦”唱法在先。有人说，呼麦的历史甚至比蒙古族本身的历史还要长，早在两汉、三国、魏晋时期，便有汉族文人学唱

北方民族呼麦艺术——称曰“啸”。⁷汉代蔡文姬《胡笳十八拍》的记载，更是许多学者用来追溯冒顿·潮尔历史源流的重要线索，认为胡笳便是冒顿·潮尔，它早在公元2世纪从北方民族传入中原，甚至汉族文人对之推崇和学习。这里，笔者无意讨论汉族文献中的“啸”，是否就是今天的“呼麦”，也无法证实汉代的“胡笳”，便是今天的“冒顿·潮尔”。然而，大量的事实证明，作为一种体系化的演唱技法，“潮尔——呼麦”唱法着实广泛存在于民间，成为一个体系完整、流传广泛的技艺系统。在中国，“潮尔——呼麦”艺术有着悠久的历史 and 广泛的民间传承。它不仅表现出统一的模式化类型特征，也因地域、因部落、因时代而呈现出形态各异的个性特征。

三、关于呼麦的保护

目前，由内蒙古自治区作为保护主体申报的中国蒙古族呼麦被联合国教科文组织宣布为人类非物质文化遗产代表作名录。而作为内蒙古呼麦“申遗”过程的亲历者之一，笔者就以以上论述为基础，对我国呼麦艺术的保护问题进行简单讨论。

关于我国呼麦艺术的保护问题，主要有三点：一是关于内蒙古有没有呼麦的问题；二是内蒙古的呼麦到底是什么的问题；三是内蒙古的呼麦如何保护的问题。而回答这些问题的关键在于到底如何认定“呼麦”。

第一，关于呼麦的认定上，目前主要有“窄式”、“宽式”、“泛式”三种取向：“窄式”即狭义的呼麦，以蒙古国西部、俄罗斯图瓦、我国新疆阿尔泰山地区蒙古人当中流行的民间“原生”呼麦，其特征是由持续低音和泛音构成的两声部状态。从流传范围来看，它流传在中国新疆、蒙古国西部以及俄罗斯图瓦共和国⁸，并有着源远流长的历史。“宽式”者，在“窄式”的基础上，包括了“发展”了的和“舞台化”了的“次生呼麦”。由于专业音乐家和职业歌手的加工，低音声部和泛音声部的发声与音色更加丰富，声部的组合更加多样化，而且从过去的两声部形态，分衍出单声部、三声部各种形态。它的形成历史不过几十年，但在世界各地蒙古人当中迅速而广泛流传，甚至其它民族、国家人民学习和传承，从而在某种意义上它已超出民族和区域的界限，成为具有普泛意义的形式。“泛式”取向，是在前两种基础上，包括了符合本文所提出的“潮尔——呼麦”体系多声机理的所有独立体裁和附着形式，它既包括原生的，又包括次生的，存在形式更加复杂多样。

⁷ 参见，格日勒图：《呼麦艺术初探》，《内蒙古大学艺术学院学报》，2007年2期，66页。

⁸ 图瓦，中国史籍称之为“都波人”、“萨彦乌梁海人”、“唐努乌梁海人”等。其族源有两个源头：一个源头是九姓铁勒之都播（都波），另一个源头为乌梁海。乌梁海，亦作兀良哈，明时居河北省长城外的蒙古东部，为朵颜福余泰宁三卫，后迁居外蒙古西北部，居唐努山、阿尔泰山之间，分为唐努乌梁海、阿尔泰山乌梁海、阿尔泰诺尔乌梁海三部分。图瓦人属唐努乌梁海人。

有一点必须说明，上世纪80年代中期之前，内蒙古地区并不存在作为独立体裁的呼麦。如今内蒙古地区的呼麦是上世纪80年代中期之后发展起来的。上世纪80年代，莫尔吉胡、道尔加拉等学者，先后在新疆阿尔泰地区发现了浩林·潮尔和冒顿·潮尔，并把介绍到内蒙古，人们才注意到这一神奇的艺术。然而，当初人们并没有到新疆传习呼麦，而是随着中蒙两国之间文化交流的深入，一些人到蒙古国学习呼麦，并把它介绍到内蒙古。另外，敖都苏荣、门德巴雅尔等一批蒙古国呼麦演唱家，纷纷到内蒙古开办培训班，传授技艺，传播呼麦艺术，从而涌现出了胡格吉勒图、宝力道、文丽、麦拉斯等一批内蒙古的呼麦歌手，并出现了“安达”、“阿音”等呼麦演唱组合。尤其近年来，内蒙古地区学习呼麦的人数急速增加，据估算，目前内蒙古各地学习呼麦者人数已达千人之多。学习者中有职业歌手、学生、牧民、农民、知识分子、干部，有蒙古族，亦有汉族和其它民族呼麦爱好者，呼麦艺术在内蒙古地区的势头迅猛。

另一个需要注意的是，“呼麦”是一个不断发展着的概念。据蒙古国学者介绍，上世纪50年代，蒙古国著名作曲家希日布在蒙古西部阿尔泰地区卫拉特蒙古人当中发现了呼麦，并把一位出色的呼麦歌手带到乌兰巴托，在自己新作中首次加入呼麦，并于1954年公演，引起轰动。据了解，当时的呼麦与今天新疆浩林·潮尔一样，仅是一种由一个泛音旋律声部和一个持续低音声部构成的基本形式。在后来的半个多世纪里，学习呼麦者喷涌，呼麦艺术在全蒙古国境内迅速传播开来，尤其受到专业音乐家的青睐，发展出十几种呼麦唱法，从过去的“原生形态”发展出“次生形态”。内蒙古的呼麦学自蒙古国，故这种呼麦自然是“发展”了的形式。在内蒙古，呼麦的保护与长调、马头琴、四胡等任何一种体裁的保护都不同，这样一种“外来”的（而且是刚刚）和“变化”了的呼麦，可否作为我们的“非遗”保护对象？是值得思考的问题。

显然，按照人们对非物质文化遗产保护的理解，我们申报和保护的应该是“民间”的、“原生”的形式。然而，无论是我国还是蒙古国，在“申遗”过程中，这种“民间”的和“原生”的形式并未得到应有的突显，相反，都把“发展”了的“次生”形式作为重点来申报的。2009年笔者赴蒙古国参加国际呼麦艺术那达幕大会，在为蒙古国呼麦艺术的高度舞台化程度感叹的同时，感觉到他们民间原生呼麦在人们视野中的缺位。而在我国，以内蒙古作为主体申报地区，把如今流行的呼麦作为重点来申报的同时，把流行于锡林郭勒一带的潮林道的潮尔声部作为原生呼麦进行申报。结果，2009年的“申遗”评选中，中国获得的成功，蒙古国却未通过。其中细节笔者不得而知。不过我想，中国呼麦的申遗成功，必定与我们采取把原生的/次生的、本土的/外来的、独立的/附着的各种形态融为一体的“泛式”申报策略有关。

第二，目前人们对呼麦的认知差异表现在“体裁”的和“唱法”的两个不同层面上。也就是说，一种认识是把呼麦视作一种特定的体裁；另一种

认识是把呼麦视为一种(套)唱法。作为一种体裁,呼麦有特定的流传区域(蒙古族卫拉特音乐文化区)、悠久的历史、传统表现习惯(牧民野外放牧时演唱),自成体系的独特演唱技法、特定的曲目(《额毕河之水》、《阿尔泰颂》等)。作为唱法的呼麦,超出了区域和体裁的范围,在继承原生唱法核心特征的基础上,进一步丰富和发展,形成了一套体系化的演唱技法,且可以演唱任何类型的曲目。我们不得不承认,“作为体裁的呼麦”向“作为唱法的呼麦”的演变,使得“呼麦”的发展空间得到极大的拓宽。正因为如此,呼麦这一艺术形式被更多人所了解,尤其作为一种唱法,它具有很强的包容性和适应性,故与各种表现形式结合,新的形式层出不穷。到底保护“作为体裁的呼麦”?还是“作为唱法的呼麦”?还是二者兼顾?根据笔者的观察,目前无论是蒙古国还是我国,都没有明确界定。这些问题关乎着呼麦艺术保护的原则问题,而鱼与熊掌能否兼得,是摆在我们面前的一个问题。

第三,根据“潮尔——呼麦”体系各种形式的存在状态,以呼麦为基准,可分为雏型、完型、变型三类。其中,完型为独立体裁意义上的原生形态呼麦(浩林·潮尔)而言;雏型指冒顿·潮尔、潮林道、抄儿、萨木·潮尔等体裁以及史诗、萨满神歌、佛教诵经调等其它体裁中附着存在的具有“潮尔——呼麦”体系特征的各种形式而言,是未发展成为典型意义上的呼麦的雏型形态;变型则指在完型和雏型基础上演变形成的次生形态呼麦而言。就存在状态而言,雏型和完型为民间形态,它经过漫长的历史岁月,在民众生活中积淀形成;变型是雏型与完型的部分提取和发展,是传统音乐经过“现代化”而形成的产物,它是一种舞台化的存在。就目前中蒙两国呼麦申遗和保护情况来看,保护对象不仅是“完型”,还有“变型”,而且更大程度上把“变型”作为重点的。笔者认为,“雏型”亦应当进入我们的保护视野。因为,这直接涉及到“内蒙古有无呼麦?”的问题,关系着我们保护什么?的基本问题。就此三个问题应明确:一是,我国有“完型”意义上的呼麦,那就是流传在新疆蒙古人当中的浩林·潮尔。二是,尊重目前呼麦申遗与保护的实践事实,应当给“变型”形式予以应有的关照。三是,内蒙古呼麦的“雏型”体裁十分丰富,我们应将这些“雏型”纳入到发掘和研究的范围之内,作为保护的基础。也就是说,呼麦的保护工作应该把“雏型”的研究与发掘,“完型”的保护以及“变型”的发展等三个方面有机结合起来。当然,这种“结合”,并非混同和相互替代,而是在充分尊重它们之间联系与差别的基础上,根据不同类别与不同层次的特点,采取针对性的保护措施。以内蒙古呼麦的保护为例,仅仅保护“蒙古国学来的呼麦”是不够的;把潮林道简单地当作“本土呼麦”进行保护的作法也欠妥。我们应当在尊重差异的基础上,寻找和挖掘符合“潮尔——呼麦”体系基本机理要求的因素,予以研究,看是否具备“雏型”到“变型”的可能,进而看它可否?/如何?纳入我们的保护视野当中。

正由于“潮尔——呼麦”体系存在状况的复杂性以及人们对其认知方式的多样性，使得任何一种保护经验和模式，都不能简单地套用于呼麦艺术的保护。呼麦的保护必须从它本身的生存和传承的实际出发。

2010年11月，蒙古国再次向联合国教科文组织提出呼麦“入遗”的申请，获得通过。围绕呼麦申遗的争论，就此尘埃落定。但是，无论在中国，还是在蒙古国，呼麦艺术的保护工作仍然任重道远。呼麦的概念在不同国家，不同人群当中并不统一；呼麦是个发展着的概念；呼麦有体裁的和唱法的两种存在形式，呼麦不仅有传统意义上的“完型”，还有“发展”了的“变型”，而且有原初意义上的“雏型”。这些问题昭示着“保护什么？”或者是“呼麦是什么？”，仍然是今后保护工作中的难点问题。就此，本文提出“潮尔——呼麦”体系的概念，学理上对蒙古族多声音乐的基本机理模式和多样化表现形式进行析分梳理，以企拓宽和深化对“呼麦”这一概念的认识。另一方面，“潮尔——呼麦”体系概念的提出，是针对目前我国呼麦艺术保护工作的实际情况和所面临的问题，我们只有对整个“潮尔——呼麦”体系的“源”与“流”进行全面观照，才能做到尊重历史、尊重事实，达到对整个遗产的整体保护的目。

Ботэлэту 博特乐图 – биографические сведения



Ботэлэту (монг.) / Ян Юйчэн (кит.) – родился в 1973 г. в автономном районе КНР Внутренняя Монголия. Имеет ученую степень доктора наук в сфере литературоведения (Китайская национальная академия искусств, 2002–2005), постдокторант в сфере литературоведения (Шанхайская академия музыки, 2006–2008), профессор Академии искусств Внутренней Монголии, профессор Педагогического университета Внутренней Монголии, заместитель председателя Китайского общества традиционной музыки и заместитель председателя Ассоциации музыкантов Внутренней Монголии. Номинант национального уровня в рамках общенационального проекта «Миллион талантов»; стипендиат Госсовета как победитель государственного конкурса молодых специалистов и специалистов среднего возраста, имеющих выдающиеся достижения; обладатель звания «Степного таланта» Автономного района Внутренняя Монголия. Основные направления исследований: монгольская музыка, этномузыковедение, охрана нематериального культурного наследия. Автор 9 работ, в том числе «Хуэрци: певцы-сказители и их музыка в местных традициях хорчинов», «Исполнение, слова, контекст, наследование: исследование устной формы передачи монгольской музыки», «Исследование по защите и наследию монгольской традиционной музыки», «Исследование музыкального монгольского героического эпоса», более 80 статей и докладов. Научный руководитель 5 проектов государственного уровня, в том числе таких искусствоведче-

ских проектов Национального фонда общественных наук, как «Сохранение, защита и теоретическое исследование музыкального монгольского героического эпоса», «Социальные преобразования и изменения в музыкальной жизни монголов», 4 проектов провинциального уровня, возглавлял реализацию проекта Национального художественного фонда по воспитанию талантов «Воспитание талантов монгольского искусства хоомей».

Электронная почта: 741359205@qq.com

Тел: +86 138 0471 9412

博特乐图（杨玉成） 蒙古族，中国艺术研究院博士学位（2002—2005），上海音乐学院博士后（2006—2008），内蒙古艺术学院教授，中国音乐学院博士生导师、内蒙古大学博士生导师，国家“百千万人才工程”国家级人选，国家有突出贡献中青年专家，享受国务院特殊津贴专家、内蒙古自治区“草原英才”。主要研究方向为：蒙古族音乐、民族音乐学、非物质文化遗产保护。著有《胡尔奇：科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》《表演、文本、语境、传承——蒙古族音乐的口传性研究》《蒙古族传统音乐的保护与传承研究》《蒙古族英雄史诗音乐研究》等9部著作，80余篇论文。主持完成国家社科基金艺术学项目“蒙古族英雄史诗音乐的抢救、保护与理论研究”、“社会转型与蒙古族音乐生活的变迁”等国家级项目5项，省部级项目4项，主持完成国家艺术基金人才培养项目“蒙古族呼麦艺术人才培养”。

Научное издание

БОТЭЛЭТУ

СБОРНИК НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

В авторской редакции
Технический редактор Л. Н. Мельник
Дизайн обложки М. М. Чудук

Подписано в печать 23.06.2022. Формат 60x84 ¹/₁₆.
Бумага офисная. Цифровая печать.
Усл. печ. л. 4,88. Уч.-изд. л. 3,58. Тираж 50 экз. Заказ 755.

Издатель и полиграфическое исполнение:
учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств».
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/177 от 12.02.2014.
ЛП № 02330/456 от 23.01.2014.
Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.