

УДК 87.7
ББК 73
Ч-11

Ирина Абрамовна Чжен,
кандидат культурологии, доцент, Забайкальский государственный
гуманитарно-педагогический университет им. Н. Г. Чернышевского
(Чита, Россия), e-mail: komungo@mail.ru

Традиционная инструментальная музыка Китая и Монголии в контексте диффузных процессов¹

В статье рассматривается вопрос о традиционных китайских и монгольских музыкальных инструментах, выявлены черты сходства между отдельными инструментами. Это сходство – результат постоянных культурных контактов, культурной диффузии между двумя соседними государствами. В статье раскрыт вопрос о новых культурных формах, в которых существует традиционная инструментальная музыка сегодня. Эти формы обусловлены тенденцией сближения традиционной народной культуры с формами академического искусства, которые сложились под влиянием европейской профессиональной музыкальной практики. Отмечено, что дальнейшее изменение культурных форм будет связано с особенностями развития культуры в условиях медиа-пространства. Рассмотрение современного процесса развития традиционной инструментальной культуры позволяет выявить отдельные особенности динамики культуры.

Ключевые слова: культурная диффузия, культурные формы, динамика культуры, традиционные китайские инструменты, традиционные монгольские инструменты, цинь, морин-хур, хуцинь, йочин, эрху, ди, матоуцинь, шаанза

Irina Abramovna Chzhen
Candidate of Culturology, Associate Professor,
Zabaikalsky State Humanitarian Pedagogical University named
after N. G. Chernyshevsky (Chita, Russia), e-mail: komungo@mail.ru

Traditional Instrumental Music of China and Mongolia in the Context of Diffusion Processes

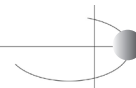
The article discusses traditional Chinese and Mongolian musical instruments and reveals similarities among different instruments. This similarity is the result of constant cultural contacts and cultural diffusion between neighbouring countries. The research discloses the issue of new cultural forms in which traditional instrumental music exists today. These forms are due to the tendency of convergence of traditional folk culture with some forms of academic art emerging under the influence of European professional music practice. Further changes in cultural forms will depend on cultural development in the context of media space. The analysis of the contemporary process of traditional instrumental culture development allows identifying some specific features of cultural dynamics.

Keywords: cultural diffusion, cultural forms, cultural dynamics, traditional Chinese instruments, traditional Mongolian instruments, qin, morin khuur, huqin, iochin, erhu, di, matouqin, shaanza.

В основе культурной диффузии лежит межкультурное взаимодействие, в процессе которого между различными народами происходит обмен или заимствование отдельных элементов культуры. Культурная диффузия – это процесс «пространственно-временного распространения образцов культуры, их за-

имствования и внедрения в новые, ещё не практиковавшие эти формы системы культуры, ведущие к обмену элементами социального опыта, взаимодействию и взаимопониманию между разными сообществами» [13, с. 337]. Диффузные процессы в культуре совершаются постоянно. Проникновение, рас-

¹ Работа выполнена в рамках Государственного задания вузу Минобрнауки, № 6.3676.2011



пространение и заимствование инноваций может происходить не только в экономической сфере. Не менее значимые взаимовлияния наблюдаются в художественной практике. Неоспоримые доказательства обозначенного процесса можно найти, исследуя вопрос о развитии традиционной инструментальной музыки Китая и Монголии.

Цель данной статьи: показать динамику культурных изменений в сфере традиционного инструментального музицирования, обусловленную постоянно развивающимися диффузными процессами. В связи с этим мы обращаемся к описанию традиционных китайских и монгольских инструментов, названия которых совпадают или близки между собой, и ставим задачу выявления механизмов их взаимопроникновения. Не менее важным является анализ современного состояния исполнительства на традиционных инструментах, позволяющий сделать выводы о диффузном характере существования культуры и о его влиянии на её развитие.

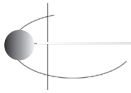
Традиционные музыкальные инструменты любого народа являются важнейшей частью его материального и культурного наследия. Их изучение позволяет выявить широкий спектр вопросов как в рамках этноорганологии¹ (происхождение, особенности конструкции, приемы игры, условия бытования и т. д.), так и раскрыть вопросы более обобщающего характера. Изучение инструментальной культуры позволяет составить представление о «звуковом имидже цивилизации». По справедливому замечанию Е. В. Назайкинского, «семантика музыкальных звуков впитывает значения и смыслы из всей окружающей музыки жизни, ... она развивается параллельно с историей жизни...» [9, с.146]. Многие музыкальные инструменты являются концентрированным воплощением той символики, которая отражает сущностные черты соответствующей мировоззренческой или религиозной системы.

В изучении традиционного фонда китайских инструментов неocenимым источником является древнейший памятник китайской литературы «Шицзин» («Книга песен»). Как известно, его редакция приписывается Конфуцию (551 до н. э. – 479 до н. э.). В этом произведении содержится более трехсот народных песен и стихотворений, созданных в XI–VI вв. до н. э., в которых нашли отражение многообразные явления духовной и социальной жизни древних китайцев. Благодаря

¹ Этноорганология – наука о народном инструменте (греч. этнос – народ, органон – инструмент, логос – слово, речь).

этому литературному памятнику, можно установить фонд бытовавших в древности музыкальных инструментов. Среди упоминаемых инструментов такие инструменты, как сэ (xie) – род настольных гуслей (сэ известен в наши дни как даосэ и сяосэ, т. е. большой и малый сэ); чжэн (cheng) – разновидность сэ; цисянь-цинь, или цинь (chin) – старейший семиструнный щипковый инструмент (возможно, предшественник цитры). О последнем инструменте нужно сказать особо. Традиция игры на цине сохраняется в Китае более трех тысяч лет, т. е. начиная с истоков китайской цивилизации и до настоящего времени, и является своеобразным типологическим кодом. В период династии Хань (206 г. до н. э. – 220 г. н. э.) музицирование на цине становится важнейшей частью так называемых «ханьских», т. е. истинно китайских музыкальных традиций, официально узаконенных в качестве противодействия все более активно проникающим в империю инокультурным традициям. Цинь стал важнейшим атрибутом повседневной жизни аристократической образованной элиты Китая. Обучение игре на цине, наряду с искусством сочинения стихов, каллиграфии, рисованием, игрой в шахматы, входило в систему обязательного образования. Игра на цине – это не музицирование в привычном понимании, а, прежде всего, специфическая форма медитации, являющаяся важнейшей частью образа жизни образованного человека. Цинь, использовавшийся в глубокой древности (согласно тексту «Шицзина») как сольный инструмент, в эпоху Суй (581–618 гг.) – Тан (618–907 гг.) стал входить в состав церемониальных ансамблей наряду с сэ, гонгами, наборами бронзовых колоколов и т. п.

Следует заметить, что танские правители весьма благожелательно относились к культуре других государств. Во времена их правления активно шло общение со многими народами. Благодаря Великому Шёлковому пути происходил обмен не только товарами. В Китае в указанный период было очень много музыкантов из стран Центральной и Средней Азии. Свидетельство тому – созданные при императорском дворе оркестровые ансамбли, в которых играли иноземные музыканты, прибывшие из Центральной и Средней Азии [3, с. 19]. В текстах «Шицзин» встречаются и упоминания о духовых музыкальных инструментах – сюань (xuan huan – типа окарины), пайсяо (paixiao – род многоствольной флейты), сяо (xiao – продольная флейта), гуань (guan – из разряда духовых с двойной тростью). Уникальным музыкальным инструмен-



том, относящимся к группе языковых инструментов, который воспеваётся в «Шицзине», является *шэн* (sheng), его принято называть губным органом. Шэн иероглифически символизируется тыквой (как, например, флейта – бамбуком), поскольку в определённый период формирования тыква использовалась в качестве резонатора. Во времена Суйской династии уже существовал 17-язычковый шэн, применявшийся и как ритуальный, и как светский инструмент.

Согласно рассмотренным источникам, в основе древней классификации инструментов лежит система «баинь» («8 звуков, 8 тембров»). В ней просматривается усвоенная ещё со времен глубокой древности мировоззренческая позиция – символизация пространственно-числовых структур, известная как «учение о символах и числах» («сян шу чжи сюэ»).

Исследователи указывают на символическое значение цифры восемь, которая вызвала ассоциации «с восьмью триграммами, символизирующими помимо неба и земли явления природы – гром, ветер, воду, огонь, а также горы и озера; восемь сторон света, восемь «ветров», восемь годовых сезонов, восемь тембров, передающих звучание Вселенной и извлекающихся из восьми различных материалов, из которых изготавливались музыкальные инструменты» [3, с. 18; 11]. Детальная классификация, с конкретизацией каждой группы инструментов в системе «баинь» была дана Н. Т. Федоренко [12]:

- 1) инструменты из камня («цин») – каменные била;
- 2) инструменты из металла («чжун», «бо», «ло») – колокола и гонги;
- 3) инструменты из глины («сюань») – окарины;
- 4) инструменты из дерева («чжуй») – цимбалы, деревянные колотушки;
- 5) инструменты из кожи («гу») – барабаны;
- 6) инструменты из тыквы – горлянки («шэн») – свирели, флейты;
- 7) инструменты из бамбука («гуань», «сяо») – дудки, флейты;
- 8) инструменты со струнами из шёлка («цин», «сэ») – гусли, лютни.

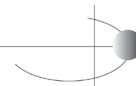
Таким образом, древние китайские инструменты сложились в стройную систему с чёткой классификацией. Все они изготавливались исключительно из природных материалов: камень (ши); глина, земля (ту); дерево – (му); металл, золото (цзинь); кожа (гэ); бамбук (чжу); тыква-горлянка (пао); шелк (сы). Такой подход к выбору материалов под-

тверждал космоцентричную мировоззренческую установку древних китайцев: весь мир – Природа.

Р. Билз, анализируя содержание аккумуляционных процессов, выделяет три формы, характеризующие различные результаты культурного контакта: принятие, синкретизм, и реакция [2]. В случае, если новый элемент не подвергается модификациям под влиянием иных установок, по утверждению автора, происходит ассимиляция. Синкретизм приводит к видоизменениям элементов обеих контактирующих культур. Под реакцией подразумевается неприятие инокультурных элементов, когда могут иметь место даже контрдействия. Такого рода акции, как правило, направлены на сохранение национальных традиций. Необходимо отметить, что в реальной практике эти уровни очень тесно переплетены, границы между ними едва ли уловимы. Например, в китайской инструментальной практике такие инструменты, как *пила* (pipa), *кунхоу* (kunhou), *эрху* (erhu), *ди* (di) считаются традиционными. Но в китайских источниках есть точные данные, что эти инструменты были привезены в Китай иностранными музыкантами. Известно, что *пила* появилась при дворе китайских императоров во времена Северного Чжоу по случаю женитьбы императора Ву-ти на тюркской принцессе (568 г.), которая и привезла с собой музыканта, игравшего на «варварском» инструменте. Во времена правления династии Хань, при императоре У-Ди (140 г. до н. э. – 87 г. до н. э.), была привезена флейта *ди*. Китайская двухструнная скрипка *эрху* тоже имеет западные корни. Согласно традиции записи в китайских хрониках слог «ху» означал западное происхождение [3, с. 17]. Если *пила*, *ди*, *эрху* прочно закрепились в музыкальной культуре Китая, то *кунхоу*, инструмент столь популярный в эпоху Тан, известен только по сохранившимся росписям Дуньхуанской пещеры (642 г. н. э.).

В целом можно сказать, что фонд традиционных китайских инструментов, функционирующих в современной практике, сложился на основе собственных традиций, известных уже в период древней истории государства, и в тесных контактах с другими культурами, которые происходили в более поздние исторические времена. Постоянная культурная диффузия в этой сфере художественной практики постепенно привела к аккумуляции.

Монгольский музыкальный инструментальный формируется во времена становления единого монгольского этноса. Согласно мнению историков, термин «монголы» восходит ко временам Чингис-хана (ок. 1155 или 1162–



1227 г.)¹. Монгольская цивилизация формировалась на основе союза протомонгольских и раннемонгольских групп, которые являлись кочевниками. Принадлежность к кочевой культуре определила особенности их музыкальных инструментов, которые изготавливались из материалов, не требующих значительной обработки. Как правило, для изготовления использовались подручные средства (кожа домашних животных, конский волос, сухожилие, кость). Инструменты были просты в изготовлении и имели несложную конструкцию.

Одной из первых работ, содержащей описание 54-х монгольских инструментов, является книга монгольского искусствоведа Г. Бадреха «Монголын хогжмийн туухээс» [15]. Большой вклад в изучение монгольской музыки, и в частности традиционного инструментария, внесли работы Б. Ф. Смирнова [10].

Среди монгольских музыкальных инструментов в первую очередь называют струнный смычковый инструмент *морин-хур* (хуур – монг.), традиции игры на котором «хранят в себе... «генетический код» кочевого музыкального сознания» [6, с. 64]. Известно, что поначалу хур был однострунным инструментом. Способ его изготовления был достаточно прост. Корпус собирался из дощечек, к которому приделывался гриф и надевался сырой бычий пузырь. В качестве струны использовали пучки конских волос, а смычком служил согнутый прут (обычно березовый), внешне напоминающий лук с натянутой тетивой из конского волоса [5, с. 74–75].

Необходимо сказать, что этот инструмент очень древний. Он был известен ещё задолго до того, как началось объединение различных монгольских племен. Ссылаясь на книгу «Чинь ин юз шу», Г. Бадрех утверждает, что морин хур был изобретен человеком по имени Эду Янг из аймака Хи. Слово «хи» связано с названием восточных монголов – древних дунху и названиями нескольких аймаков Восточной Монголии, таких как Сяньби, У-хуань и др. Эти аймаки существовали во II в. до н. э., поэтому можно предположить, что инструмент имеет очень давнее происхождение [15, с. 58–59]. Кроме того, существуют различные легенды о происхождении инструмента, которые объясняют его различные названия в зависимости от украшения грифа: морин-хур (украшен резной головой коня), луу-хур (с головой дракона), ху-хур (с головой человека) [5; 6; 10]. В китайской культуре этот инстру-

мент также известен. Его название – *матоу-цинъ* («инструмент с лошадиной головой»). Он распространен в северных районах Китая (район Внутренней Монголии)².

Присутствие взаимной рецепции в китайской и монгольской традиционной инструментальной культуре подтверждается практикой бытования отдельных музыкальных инструментов: *хучира, чанзы и иочина*.

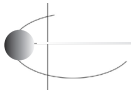
Среди струнных смычковых монгольских инструментов *хучир* (кит. хуцинъ) наряду с морин-хуром получил значительное распространение. Вопрос об истинных корнях этого инструмента до сих пор остаётся открытым. У Ген Ир, указывая на его монгольское происхождение в китайской культуре, пишет следующее: «Он стал известен в Китае в эпоху Юаньской династии (1280 – 1368), т. е. в эпоху монгольского нашествия и владычества» [11, с. 57]. В пользу монгольских истоков хучира дается и такое объяснение: «слово ху (*hu*) означает «монгол, монгольский», а чин (*qin*) – общее название струнных инструментов» [5, с. 76]. В то же время считается, что название инструмента *хуцинъ (hu qin)* китайского происхождения. В Китае этот инструмент нашел широкое применение в дворцовой музыкальной жизни, и использовался как в сольной, так ансамблево-оркестровой музыке. Большая популярность этого инструмента стала причиной рождения многих разновидностей хуциня – эрху, цзиньху [11]³. О подобном значении хучира в монгольской практике сказать нельзя. Д. Дондокова отмечает, что при определении происхождения инструмента «необходимо учитывать тот факт, что хуцинъ один из самых распространенных смычковых инструментов в Китае, составляющий основу звучания в оркестре, тогда как о хуучире в Монголии сказать это мы не можем» [5, с. 76].

Большое значение в современной традиционной культуре монголов имеет струнный щипковый инструмент *шаанза* (монг. шанз). Его древнее название *шудрага* (букв. скребущий *sudurqu*). Этот инструмент считается исключительно монгольским, однако его название шанза имеет китайскую основу. Заимствуя у монголов этот инструмент, китайцы назвали его по-своему – *san xian* (буквально – трехструнный). В дальнейшем монгольское название шудрага постепенно было забыто и вытеснено китайским *xian zi* – шанз, шаанза [5, с. 76].

¹ Как пишет Л. С. Васильев: «едва ли вообще можно говорить о монголах как о сложившейся этнической общности ... ранее, нежели применительно к XII в.» [4, с. 202].

² Похожие инструменты есть у алтайцев (*укили*), тувинцев (*игиль*), хакасов (*ыых*).

³ О распространении этого инструмента в Китае во времена Сунской династии см.: [16].



У китайцев заимствован *иочин* (монг. ёочин) – род настольных цимбал с корпусом в форме трапеции. Б. Ф. Смирнов отмечает, что этот инструмент также известен во многих странах от Балтики до Тихого океана. В самом Китае этот инструмент считается «заморским» [10, с. 71]. По мнению исследователей, название инструмента *иочин* происходит от китайского слова *уй* «самозвучащий» ударный музыкальный инструмент – трещотка в форме лежащего тигра со вставленными в его спину металлическими пластинами, по которым проводят расщепленной с одного конца бамбуковой палочкой», и, видимо, от слова *qin* – общего названия струнных музыкальных инструментов [5, с. 76–77].

Взаимовлияние китайской и монгольской музыкальной культуры подтверждается не только сходством отдельных инструментов. Известны факты заимствования форм художественно-социальной практики. Официальные дворцовые церемонии со времен Чингис-хана сопровождались музыкальным оформлением. Иноземных музыкантов привозили в Монголию. При Угедей-хане и Хубилай-хане государство активно занималось отбором и обучением музыкантов. Этим руководили специально образованные учреждения (Великий императорский секретариат и Министерство великой музыки). Оба хана при выборе дворцового церемониала отдали предпочтение дворцовому церемониалу китайцев. Так в музыкальную практику монголов вошли многочисленные оркестры, копирующие китайские [1, с. 29].

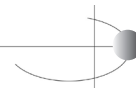
Таким образом, имеющиеся исторические сведения о традиционных инструментах Китая и Монголии, позволяют установить факт теснейших постоянных контактов между двумя соседними государствами, результатом которых стала естественная культурная адаптация. Одновременно, необходимо сказать и о другой тенденции обозначенного диффузного процесса, его позитивном взаимно обогащающем воздействии на обе культуры.

Оценивая процессы социокультурного развития в рассматриваемых странах в течение XX – нач. XXI вв., можно увидеть общие черты, характерные для художественной жизни обеих стран. Традиции народной художественной культуры, сформировавшиеся в условиях традиционного общества, в современной действительности приняли новые паттерны. Как развиваются диффузные процессы, как они влияют на процесс культурной динамики, можно наблюдать на основе анализа состояния традиционной инструментальной культуры.

Исследуя вопросы культурогенеза, А. Я. Флиер выделил четыре типа культурной динамики. Первый тип характеризуется рождением новых культурных форм и внедрением их в культурную практику. Второй – предполагает трансформацию порожденных и утвердившихся культурных форм, вплоть до потери этими явлениями своей социально-функциональной актуальности. Для третьего типа актуальным является использование прежних культурных форм с функциональными и семантическими изменениями. Четвертый вид ведет к изменениям глобального стадийного характера [14]. Актуальное состояние традиционной народной культуры, можно сказать, обнаруживает в большей или меньшей степени все четыре названных вида.

Современная музыкальная практика исполнительства на народных инструментах в Китае и Монголии, как впрочем, и в других странах, испытывает мощнейшее влияние европейской профессиональной музыкальной культуры, приобретая характерные для неё формы¹. На протяжении второй половины XX столетия формируется новая академическая традиция исполнения на традиционных инструментах. Сегодня её функционирование обеспечивается благодаря сложившейся институциональной поддержке – системе образовательных учреждений, осуществляющих профессиональную подготовку музыкантов. В связи с этим повысился социокультурный статус данного вида деятельности. К новым формам функционирования традиционной инструментальной музыки следует отнести создание концертных оркестров народных инструментов: от учебных, любительских до государственных, филармонических, занимающихся исполнительской концертной практикой. Обращение профессиональных композиторов к написанию музыки для традиционных музыкальных инструментов в формах европейского музыкального творчества также может рассматриваться как инновация, благодаря которой расширились художественные

¹ По мнению А. М. Лесовиченко, под музыкальной культурой европейского типа (МКЕТ) понимается «комплекс музыкально-культурных элементов, сложившихся в Европе в течение XVII–XVIII вв., затем распространившихся по миру, и ставших к середине XX в. одним из универсальных свойств человеческой культуры» [7, с. 114]. Основные черты профессиональной европейской музыкальной культуры выявляются в индивидуальном акте создания музыкального произведения (авторский тип художественного творчества), в наличии определенной системы жанров и форм, (месса, опера, сонатно-симфонический цикл и др.), в наличии посредника (исполнителя) между творцом и слушателем и определенном типе организации отношений между последними (организация концертных мероприятий).



возможности инструментов¹. Иным стал сам процесс изготовления инструментов. Раньше исполнитель делал инструмент для себя, учитывая и свою исполнительскую квалификацию, и возможности собственного голоса. Сегодня унифицирована и практика изготовления инструментов, и их настройка. Важным фактором современной художественной жизни является организация международных музыкальных фестивалей². Этот современный вид межкультурных связей, закрепившийся в художественной практике в течение XX столетия, является одной из активных форм сохранения культуры различных этносов, несмотря на то, что обратная сторона этого культурного процесса характеризуется усилением явлений диффузного характера.

Изменение традиционной системы коммуникации, разнообразие межкультур-

ных диалогов, большие возможности развития медиа-технологий, делают открытым социально-коммуникативное поле постиндустриального общества. Чрезвычайно высокая активность информационных процессов ведет к трансформации отдельных традиционных элементов культуры³, а трансформация, по мнению исследователей, означает не простое изменение, а изменение самой сущности системы. В связи с этим возникает проблема адаптации всей системы культуры к развивающемуся глобальному информационному пространству [8]. Мировому сообществу необходимо искать механизмы обеспечения устойчивости функционирования народного искусства в современном мире, создавать специальные проекты по поддержке традиционных сфер культурной жизни народа⁴.

Список литературы

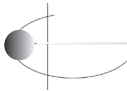
1. Бадмаева Г. Ю. Межкультурное взаимодействие в традиционном музыкальном инструментарии калмыков // *Музыковедение*, 2006. № 4. С. 28–35.
2. Билз Р. Аккультурация // *Антология исследований культуры* Т. 1 Интерпретация культуры. СПб: Университетская книга, 1997. С. 348–371.
3. Ван Дон Мэй. Великий Шёлковый путь в истории китайской музыкальной культуры: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2004. 27 с.
4. Васильев Л. С. История стран Востока. М.: Высшая школа, 1994. Т.1. 495 с.
5. Дондокова Д. Д. Лексика духовной культуры бурят. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2003. 135 с.
6. Каратыгина М. И. Отражение воззрения монголов в традиции игры на морин-хуре // *Музыкальные традиции стран Азии и Африки*. М.: Московская консерватория, 1986. С. 61–81.
7. Лесовиченко А. М. Возможности измерения уровня развития музыкальной культуры европейского типа // *Музыкальная культура как национальное и мировое явление: материалы междунар. науч. конф.* Новосибирск: НГК (академия) им. Глинки, 2002. С. 114–119.
8. Миронов В. В. Трансформация культуры: угроза диалогу // *Личность. Культура. Общество*. 2011. Т. XIII. Вып. 3. № 65–66. С. 144–153.
9. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 254 с.
10. Смирнов Б. Ф. Монгольская народная музыка. М.: Советский композитор, 1971. 365 с.
11. У Ген Ир. Традиционная музыка Дальнего Востока. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2005. 342 с.
12. Федоренко Н. Т. Древние памятники китайской литературы. М.: Наука, 1978. 320 с.
13. Флиер А. Я. Культура // *Культурология. XX век: Энциклопедия*. Т. 1. СПб., 1998. 447 с.
14. Флиер А. Я. Культурогенез. М., 1995. 128 с.

¹ Например, на музыкальном фестивале «Звуки Евразии» в 2011 были исполнены: Л. Идербат «Бег коня», пьеса для морин-хура с оркестром; В. Усович. Концерт для хура и фортепиано; С. Батмунх. «Монгольская мелодия». Концерт для иочина и фортепиано; Д. Уранчимэг. «На белом озере Тэрх» для иочина и фортепиано и др.

² Известные фестивали «Надам», «Первый Кумыс» – Монголия, «Шанхайская весна» – Китай, «Вселенная звука», «Звуки Евразии» – Россия и др.

³ Использование цифровых технологий в обработке фольклорного материала, его сохранении и трансляции делают участников художественного процесса пассивными потребителями.

⁴ В 2005 г. монгольский музыкальный инструмент морин-хур получил сертификат ЮНЕСКО об утверждении его в качестве сокровищницы культурного наследия человечества.



15. Бадрах Г. Монголын хогжимийн туухээс (Из истории монгольской музыки). Улан-Батор, 1960
16. Chines music. Beijing: Culture and Publishing House, 1999. 180 p.

Spisok literatury

1. Badmaeva G.Ju. Mezukul'turnoe vzaimodejstvie v tradicionnom muzykal'nom instrumentarii kalmykov // Muzykovedenie, 2006 № 4. S. 28–35.
2. Bilz R. Akkul'turacija // Antologija issledovanij kul'tury T. 1 Interpretacija kul'tury. SPb: Universitetskaja kniga, 1997. S. 348–371.
3. Van Don Mjej. Velikij Shelkovyj put' v istorii kitajskoj muzykal'noj kul'tury: avtoref. dis. kand. iskusstvovedenija. SPb., 2004. 27 s.
4. Vasil'ev L. S. Istorija stran Vostoka. M.: Vysshaja shkola, 1994. T.1., 495 s.
5. Dondokova D. D. Leksika duhovnoj kul'tury burjat. Ulan-Udje: Izd-vo BNC SO RAN, 2003. 135 s.
6. Karatygina M. I. Otrazhenie vozzrenija mongolov v tradicii igry na morin-hure // Muzykal'nye tradicii stran Azii i Afriki. M.: Moskovskaja konservatorija, 1986. S. 61–81.
7. Lesovichenko A. M. Vozmozhnosti izmerenija urovnja razvitija muzykal'noj kul'tury evropejskogo tipa // Muzykal'naja kul'tura kak nacional'noe i mirovoe javlenie: Materialy mezhdunar. nauch. konf.. Novosibirsk: NGK (akademija) im. Glinki, 2002. S. 114–119.
8. Mironov V. V. Transformacija kul'tury: ugroza dialogu // Lichnost'. Kul'tura. Obwestvo. 2011.T.XIII.Vyp. 3. № 65–66. S. 144–153.
9. Nazajkinskij E. V. Zvukovoj mir muzyki. M.: Muzyka, 1988. 254 s.
10. Smirnov B.F Mongol'skaja narodnaja muzyka. M.: Sovetskij kompozitor, 1971. 365 s.
11. U Gen Ir. Tradicionnaja muzyka Dal'nego Vostoka. SPb.: Izd-vo RGPU im. A. I. Gercena, 2005. 342 s.
12. Fedorenko N. T. Drevnie pamjatniki kitajskoj literatury. M.: Nauka, 1978. 320 s.
13. Flier A.Ja. Kul'tura // Kul'turologija. HH vek: Jenciklopedija. T. 1. SPb., 1998. 447 s.
14. Flier A.Ja. Kul'turogenez. M., 1995. 128 s.
15. Badrah G. Mongolyn hogzhimijn tuuhjejes (Iz istorii mongol'skoj muzyki). Ulan-Bator, 1960
16. Chines music. Beijing: Culture and Publishing House, 1999. 180 p.

Статья поступила в редакцию 11.04.2012 г.