

Ю. Шейкин

(Новосибирск)

ПРАКТИКА ТРАДИЦИОННОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ УДЭ НА ОДНОСТРУННОМ СМЫЧКОВОМ ИНСТРУМЕНТЕ

В музыкальной культуре сихотэалинской народности удэ¹ известно около двух десятков традиционных музыкальных инструментов, связанных с охотничьим промыслом, магическими обрядами, детскими играми и другими формами жизни этноса. Среди инструментов выделяется дзюлянки (žuljanki)². Этим термином удэ называют смычковый инструмент со струной, высоко поднятой над струноносителем и резонатором, верхняя часть которого затянута мембраной, а нижняя открыта³. Практика музицирования на этом инструменте имеет свою специфику.

В данной статье дается описание конструкции инструмента, исполнительского репертуара, стилистики и программы наигрышей. На основании полученных данных предлагается опыт сравнительного анализа, цель которого — выявить историческую значимость дзюлянки как памятника традиционной культуры. При этом дзюлянки сравнивается с аналогичными инструментами нанайцев, нивхов и других народов Приморья, Приамурья и Сахалина.

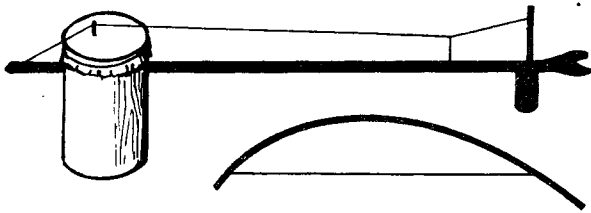
Конструкция дзюлянки: струна в нижней части прикреплена к основе, а в верхней — к колку, с помощью которого настраивают инструмент. Звук передается на мембрану благодаря небольшой подставке из бересты. В верхней части грифа (ближе к колку) создается дополнительный порожек в виде петли, связывающей струну со струноносителем⁴.

¹ Сведения по истории, этнографии, расселению и языку этого народа см.: Ларькин В. Г. Удэгейцы: Историко-этнографический очерк с середины XIX века до наших дней. — Владивосток, 1958; Смоляк А. В. Этнические процессы у народов Нижнего Амура и Сахалина. — М., 1975, с. 57—59, с. 131—140.

² Для большей точности национальные термины транскрибированы русскими буквами и уточнены латинскими на основе алфавита удэйского языка, составленного Е. Р. Шнейдером (см.: Шнейдер Е. Р. Краткий удэйско-русский словарь с приложением грамматического очерка. — М.; Л., 1936.) Все приводимые в данной статье термины выявлены автором во время полевых исследований.

³ По систематике Хорнбостеля — Закса данный инструмент относится к роду трубчатых пиковых лютен № 321.313 (см. их статью в первой части данного сборника).

⁴ Описания удэйского хордофона имеются как в этнографической, так и в инструментоведческой литературе. См. работы: Браиловский С. Тазы или Удиһэ:



Инструменты, изготовленные разными мастерами, принципиальных расхождений в размерах и конструкции не имеют⁵. Длина звучащей части струны от подставки до порожка колеблется от 35 до 38 см. Длина струноносителя-основы — 54—60 см, а диаметр резонатора — 7—8 см. Общим для всех образцов дзюлянки является и материал изготовления: струна и смычок — конский волос⁶, мембрана резонатора — рыба́ья кожа (из кеты или горбуши), обечайка и подставка — береста⁷, шейка-основа — тальник.

Тождество конструкции, размеров и материала позволяют сделать вывод, что во всех этнографических группах удэ известен один и тот же инструмент, хотя практика музицирования на нем зафиксирована только на реке Хор. Другие образцы изготовлены мастерами по памяти, а на реках Самарга и Уссурка о них сохранились только устные сведения.

Звук на дзюлянки извлекается трением смычка о струну⁸. Водят смычком в пяти сантиметрах от подставки. Смычок перед игрой смачивают слюной, мембрану резонатора нагревают над огнем⁹.

Опыт этнографического исследования. — Живая старина, Спб., 1901, вып. II, с. 143 (Таблицы VIII, № 18); Благодатов Г. Народы Дальнего Востока и Северо-Восточной Сибири. — В кн.: Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М., 1975, с. 194 (столбец 4, под названием «кункай»).

⁵ В коллекции музыкально-фольклорных инструментов народов Сибири и Дальнего Востока (далее сокращенно КМФИНСДВ), собранной автором данной статьи, имеется три образца дзюлянки, изготовленные разными мастерами. Первый образец сделала Недьга Пеонка (река Бикин, село Красный Яр, Пожарский район, Приморский край, в 1970 г.), второй — Мичина Комонко (река Хор, село Гвасюги, район им. Сергея Лазо, Хабаровский край, в 1976 г.) и третий — Юрий Кялундзюга (река Аной, село Арсеньев, Нанайский район, Хабаровский край, в 1976 г.).

⁶ В образцах Мичины Комонко и Ю. Кялундзюга конский волос заменен рыболовной леской. Мастера объясняли это большей практичностью, но по звуковым качествам отдавали предпочтение струнам из конского волоса.

⁷ Материал резонатора, как и струны, иногда заменяется — вместо бересты используют цилиндр из консервной банки (образец М. Комонко). Аналогичную замену отметил также в начале века С. Браилловский (указ. соч., с. 143).

⁸ Г. И. Благодатов указывает на щипковый способ звукоизвлечения (см. указ. соч., с. 194). Видимо, этим объясняется термин «кункай», относящийся к дзюлянке, по аналогии со щипковым идиофоном кункай (kun'kai — дугообразный варган). В современном фольклорном быту удэ щипковый способ звукоизвлечения на хордофоне не зафиксирован.

⁹ Нагревание мембраны перед исполнением отмечено и в музицировании на шаманском бубне — унту (untu). Кожа нагревается до определенного уровня, пока звук не достигнет нужной высоты — ля контроктавы. (См.: Стещенко - Куфтина В. Элементы музыкальной культуры палеоазиатов и тунгусов. — Этнография, 1930, № 3, с. 100.)

Держат инструмент в левой руке, поставив нижний его конец с резонатором на ногу, смычок — в правой руке. Мизинцем и безымянным пальцами держится струноноситель (!), большим, указательным и средним надавливают на струну сверху, не прижимая ее к струноносителю. Играют на дзюлянки не меняя позиции ¹⁰.

1 $\text{♩} = 138$ $\text{♩} = 138$

(аппликатура)

Музыкальная стилистика этого произведения, имеющего редкую для удэ флажолетно-фальцетную окраску, связана с исторически сложившимися нормами звуковысотного, ритмического и архитектурного выражения. Звуковысотное развитие представляет переход от целотонности к ангемитонности в рамках четырехзвучной системы — тетратоники. Несмотря на структурное различие этих двух ладовых норм, их функциональное содержание тождественно. Подобные формы развития ладозвуковой структуры в пределах одного произведения являются типичной чертой музыкального мышления удэ. Сравните данный пример с удэйским напевом ¹¹, где происходит переход из пентатоники $g - a - h - d - e$ в тритонику $fis - a - h$ ¹².

¹⁰ Приводимый ниже пример записан от М. Кимонко (материалы XXXI музыкально-этнографической экспедиции Дальневосточного института искусств — далее сокращенно МЭЭ — кассета № 1, сторона 1, запись № 21). Запись и нотация мои. Под звукорядом отмечено: 0 — звук играется на открытой струне, 1 — на струне, прижатой большим пальцем, 2 — на струне, прижатой указательным пальцем, 3 — на струне, прижатой средним пальцем.

¹¹ Записан от жительницы села Агзу (река Самарга, Тернейский район, Приморский край), Дзявонка Камандига (материалы XXV МЭЭ, кассета № 7, сторона 1, запись № 3).

¹² Выявленная особенность ладоногового содержания отмечена и в якутском фольклоре. (См.: Алексеев Э. Проблемы формирования лада: На материале якутской народной песни. — М., 1976, с. 75—80.)

2 $\text{♩} = 88$

А_ри_на а_ли_га а_ри_на а_ли_га
 о_до о_но ко_зе_ун ди_си_ен ду_си_я
 ха_а_эн ха_э_и ан_да_ни ба_я_не
 о_мо_ля_ти ба_я_не ми_ты нга_ядя
 баг_ду_ма баг_ду_ма го_го_и би_я
 ни_ты а_ян_даа баг_ду_му_ум баг_ду_ма
 а_ля_ди_ля нга_я_а о_мо_ле_ты ба_я_не
 о_до анг_о_до снн_ты_ги гу_ня_мя
 хэ_э_э хэ_э_э хэ_э и хой_хой

Осмысление разных звукорядов в пределах одной функциональной последовательности нормативно для удэйского фольклора. В обеих структурах инструментального произведения используется единый принцип последовательности ступеней лада. Обе интервально-ладовые формулы оканчиваются на звуке, извлекаемом на инструменте большим пальцем: *as* или *a*. Активное развитие этого элемента организует функциональную жизнь остальных и позволяет определить его как тоникальный центр:


$$\begin{array}{l}
 \text{ges} - \boxed{\text{as}} - b - c \\
 \text{fis} - \boxed{a} - h - \text{cis} \\
 \text{II} \rightarrow \text{I} \leftarrow \text{II} \leftarrow \text{III}
 \end{array}$$

Пользуясь терминологией Г. Вирановского, I ступень лада является опорным центром при восходящей и нисходящей направленности функций тяготения¹³. Вот почему, несмотря на различие структур звукорядов почти в каждой строке, последовательность ступеней

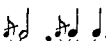
¹³ См.: Вирановский Г. О возможностях дальнейшего развития теории ладовых функций.— В кн.: Проблемы лада. М., 1972, с. 85—98.


имеет один функциональный принцип. Причем вся система выражает диалектику стабильности и мобильности элементов в каждом звене.

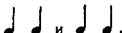
| | | | | |
|-----------------|----|---|-----|-----------------|
| III | II | I | III | II ⁿ |
| III | II | I | I | |
| III | II | I | I | |
| II ⁿ | II | I | I | |

Ритмическое развитие основано на чередовании трех стабильных длительностей , соотносящихся между собой как 1:2.

Дважды на записи прослушивается ритмический элемент с нечетко выраженным объемом звучания. В нотной записи этот мелизм обозначен как форшлаг, и его возникновение связано с мелизматическим

распадом константной длительности . Инвариантной

единицей данной метрической нормы является последовательность . Все модификации этой формулы позволяют отметить как явные, так и скрытые распевы заключительной длительности

. Причем, если скрытые распевы проявляют себя

на протяжении всего наигрыша, то активизация явных распевов и мелизмов приходится на средний раздел, как и динамизация интервально-ладовой формулы. Следовательно, цезуры между интервалами и ритмическими формулами совпадают, подчеркивая образовавшуюся вариационно-репризную форму: $a_1 a_2 a_3 a$.

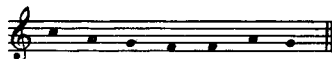
Анализ музыкальной стилистики данного произведения позволяет сделать вывод, что в процессе музицирования на дзюлянки удэйский исполнитель руководствовался одной мелодической формулой. Других наигрышей на дзюлянки он не играл. М. Кимонко объяснил это специальной легендой-программой — тэлюнгу (təljunɣu), в которой говорится, что сделал данный инструмент мангму (так удэ называют нанайцев, ульчей и другие народности Приамурья) для того, чтобы заменить свой плач-воспоминание о погибших сородичах инструментальным наигрышем. Тэлюнгу и является своеобразной программой для наигрышей на дзюлянки. Музыкальная формула, лежащая в основе данной импровизации, отчасти сохраняет генетические связи с нанайскими плачами — сонгойни (sonɣojni). В данном случае это

родство ритмических формул¹⁴:  = , в другом —

интервально-ладовых: , в третьем случае

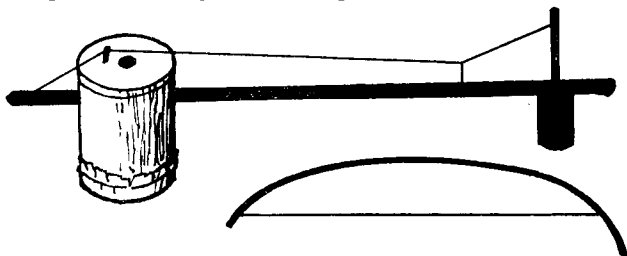
¹⁴ См.: Айзенштадт А. М. Музыкальный фольклор народностей Нижнего Приамурья.— В кн.: Музыкальный фольклор народов Севера и Сибири. М., 1966, с. 56, № 4, такты 2 и 8.

можно говорить о звукорядном варианте¹⁵:



В целом, удэйский наигрыш на дзюлянки и нанайские песни-плачи — сонгойни (sonojni) не содержат натуралистических плачевых эмфаз. Они опираются на песенный жанрово-интонационный фонд. Более того, полевое изучение фольклора удэ и нанайцев показало, что плач как элемент эмфатизированной части интонационной культуры табуирован. Вокальные и инструментальные плачи не функционируют в обрядах погребения и поминок. Они имеют несколько метафорическое значение в контексте музыкальной практики.

У нанайцев инструмент, аналогичный дзюлянке, называется дуучиэкэ (dūčičəkə)¹⁶. Некоторые его отличия выразились в форме резонатора (образец Колбо Бельды): мембрана (также из рыбьей кожи) натянута на дно резонатора, а верх сделан из бересты, как и сам цилиндр. Струна соединена с резонатором через подставку, стоящую перед небольшим отверстием в берестяной крышке.



Конструкция образца из коллекции ЛГИТМиК от дзюлянки ничем не отличается¹⁷. Родство дзюлянки и дуучиэкэ подтверждают и свойственный обоим инструментам флажолетно-фальцетный тембр, и общая программа-предание (тэлунгу — təlunɣu), сопровождающая практику музицирования. Записанный вариант нанайского предания более полный, чем удэйский. В нем уточняется, что мужчина и женщина оплакивали целое селение умерших от оспы сородичей: мужчина заменил вокальный плач игрой на муэнэ (muənə) — дугообразном варгане, а женщина — на дуучиэкэ¹⁸:



¹⁵ См. там же, с. 56, № 7, такты 9—10.

¹⁶ В КМФИНСДВ имеется один образец нанайского монохорда, изготовленный Колбо Бельды (река Амур, село Джари Нанайского района Хабаровского края, 1976). Общеизвестен экземпляр дуучиэкэ, хранящийся в фондах выставки музыкальных инструментов при Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии, № 2017. (См.: Благодатов Г. И. Каталог собрания музыкальных инструментов.— Л., 1972. С. 30; далее кратко: образец коллекции ЛГИТМиК.)

¹⁷ См. описание и фотографию этого инструмента в кн.: Благодатов Г. И. Каталог..., с. 195.

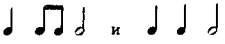
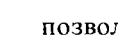
¹⁸ Пьеса записана от Колбо Бельды (см. сноску № 16). Материалы XXXI МЭЭ, кассета № 19, сторона 1, запись № 179.) (См.: Кабушкин Н. Цветущее дерево.— В кн.: Согретая земля Дерсу. Хабаровск, 1972, с. 256—258.)

Эта мелодия исполняется тремя пальцами, но открытый звук на струне не используется. Отсюда трехзвучность ладовой нормы. Интервальная структура в нанайской пьесе более мобильна, чем в удэйской. В процессе четырехэтапного развития последовательно то появляются, то исчезают отдельные ступени, образуя замкнутый цикл-формулу:

| | | | | | | | |
|----|-----|-----|----|----|----|----|---|
| I | II | III | I | II | I | II | I |
| II | III | - | II | I | - | - | - |
| II | III | - | II | I | II | I | - |
| II | III | I | II | I | - | - | - |

Обращают внимание многократно повторенные последовательности I-II-I и III-II-I, напоминающие ладовые формулы удэйской пьесы. Более того, нанайский наигрыш напоминает напев из удэйского сказания (ниманку) о том, как женщина вышла замуж за медведя. Этот напев звучит в жанре плача от лица мифической старухи и полностью основан на последовательности I-II-I.

Нанайская ритмическая структура на первый взгляд мало напоминает удэйскую, но адекватность принципа мелизматического дробления последней доли и анапестовость начальных (без распевов и мелизмов)

формул  и  позволяет предположить их происхождение от единой интонационной модели, которая получила разную интерпретацию в этих культурах.

В целом, сравнительный анализ дзюлянки и дуучиэкэ приводит к мысли об их генетической общности. Подтверждает эту гипотезу сравнительный анализ на более широком региональном материале. В частности, аналогичный инструмент у орочей называется дудуманку (*dudumanku*)¹⁹. Сопоставление этих трех терминов и позволяет сделать следующее этимологическое предположение:

дзюлянки — žu/ljaŋki

дуучиэкэ — dū/čjəkə

дудуманку — du/dumaŋku

В каждом из трех национальных терминов содержится общий корень: dū-du-žu, который, возможно, восходит к монгольскому duu — «звук, голос, песня»²⁰. Как видно, монгольская корневая основа вошла в удэйский, нанайский и ороцкий языки вместе с практикой музицирования на смычковой трубчатой пиколютне²¹. Возможно, поэтому в

¹⁹ К сожалению, сведения об этом инструменте сохранились только в описаниях языковедов и этнографов. См.: Леонтович С. Русско-ороченский словарь с грамматической заметкой: Записи Общества изучения Амурского края.— Владивосток, 1896, вып. 2, т. V, с. 46, 61, 89; Штернберг Л. Я. Гиляки, орочи, гольды, негидальцы, айны (статьи и материалы).— Хабаровск, 1933, с. 443.

²⁰ См.: Монгольско-русский словарь/Под ред. А. Лувсандэндэва.— М., 1957; Бурято-русский словарь/Сост. К. М. Черемисов.— М., 1973.

²¹ У бурят, монголов и тувинцев смычковая трубчатая пиколютня известна под названиями: хур, хучир, бызанчи (см.: Emsheimer E. Preliminary Remarks on Mongolian Music and Instruments: The Music of the Mongol.— Stockholm, 1943, p. 88; Аксенов А. Н. Тувинская народная музыка / Под ред. Е. В. Гиппиуса.— М., 1964, с. 62—64).

предании, сопровождающем практику музицирования на дзюлянки и дуучиэкэ, упоминаются умершие «предки» и «сородичи», а наигрыши, звучащие в флажолетно-фальцетной окраске, выражают историческое воспоминание о монголоязычных «сородичах» (в предании их называют мангбу-мангму-тангму), с которыми некогда были породнены удэ, нанайцы и орочи. Данное заключение согласуется с историческими сведениями о тесных связях монголоязычных и тунгусоязычных этносов, происходивших за несколько столетий до образования монгольского государства²². Эти связи отразились в покрое халатов, орнаменте и многом другом. Думается, что эти связи заметно активизировались в периоды формирования прототунгусских племенных объединений, известных под названием мохэ и чжурчжени²³.

С целью уточнения и более убедительной аргументации выводов о практике музицирования на смычковой трубчатой пиколютне в данном регионе рассмотрим нивхские наигрыши на этом инструменте с программными названиями: «Кукушка» и «Утка»²⁴. В отличие от удэйской и нанайской традиции, у нивхов сложился тип инструментальной программы, характеризующей образы птиц. В данном случае это примеры инструментальных ономотопей, весьма отдаленных от натуралистических звукоподражаний. Например, наигрыш «Кукушка»:



Как и в наигрышах-плачах удэ и нанайцев, в «Кукушке» наблюдается господство одной мелодической формулы, представленной в

²² Иванов С. В. Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX — начала XX вв.). — Труды Института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. Новая серия. — М.; Л., 1963, т. 81, с. 437.

²³ Окладников А. П., Деревянко А. П. Далекое прошлое Приморья и Приамурья. — Владивосток, 1973, с. 290—326, 359—396. Заметим, что обычай исполнения мелодий, символизирующих плач-воспоминание о предках, отмечает чжурчженская летопись: в одной из песен чжурчженского императора были такие слова «...при воспоминании о предках, я вижу их как бы наяву...» и далее он «растрогавшись, не мог более петь, окончив пение, он стал плакать...» (Цит. по работе: Розов Г. История Дома Цзинь, царствовавшего в Северной части Китая с 1114 по 1233 год. Архив Ленинградского отделения Института Востоковедения Академии наук СССР, раздел I, опись 1, № 3, с. 238б.)

²⁴ Нивхские материалы, приводимые в данной статье, собраны VII МЭЭ (1966 г.). Руководитель экспедиции И. А. Бродский, участники — М. Стрекаловских, Ю. Шейкин и У Ген-ир. Последним была написана работа «Инструментальная музыка нивхов» (1968). Машинопись работы У Ген-ира хранится в фондах фольклорной лаборатории Дальневосточного педагогического института искусств (Владивосток). Нотные записи приводимых здесь наигрышей взяты из этой работы.

двух вариантах: а) и б)

Чередование их образует вариационно-периодическую структуру типа: а а¹ а¹ а. Мелодическая формула наигрыша далека от сигнального тезиса обыкновенной кукушки, но удивительно напоминает звукоподражательный напев удэйской²⁵ и якутской песен о кукушке²⁶. Так же далека от натуралистического сигнала и мелодия наигрыша «Утка»:

5 $\text{♩} = 132$

В «Утке» народный исполнитель не ограничился одной мелодической формулой а) и ее вариантом

б), а ввел новую:

Первая формула в «Утке» и основная в «Кукушке» исполнены в одной пальцевой позиции — 0021. Существенное значение здесь имеет звукорядное отличие: «Утка» сыграна в генамисотонном тетрахорде (термин А. А. Горковенко)²⁷, а «Кукушка» — в фригийском трихорде. Существенное отличие содержится в ритмике и композиции. В частности, архитектурную схему «Утки» можно представить как

²⁵ См.: Удэйские народные мелодии: Репертуарный сборник/Нотная зап. и коммент. Ю. И. Шейкина.— Владивосток, 1982, с. 19, № 15.

²⁶ Шейкин Ю. И. Удэйские сказания. Проблема жанра и исполнительства.— Сов. музыка, 1981, № 1, с. 92.

²⁷ См.: Горковенко А. Об одной системе ладов с увеличенной секундой в народных песнях.— В кн.: Проблемы лада. М., 1972, с. 151—180.

многократное повторение: $a b a^1 a$. Следовательно, роднит нивхский наигрыш с удэйским и нанайским аппликатурная исполнительская техника и конструкция инструмента. Существенное отличие имеет репертуар и этническое значение инструмента.

В нивхском быту инструмент обладает довольно большим репертуаром: «Собака лает», «На оленях еду», песни в инструментальном изложении и наигрыши-плачи, аналогичные нанайскому и удэйскому²⁸. Последние имеют особо важное значение, так как звучат в флажолетно-фальцетном тембре и позволяют установить репертуарно-стилистическую взаимосвязь нивхской практики музицирования с удэйской и нанайской. На основании нивхских материалов можно предположить, что музицирование на дзюлянки и дуучиэкэ сохранило только одну из наиболее древних и наиболее значимых для интонационной культуры мелодических формул, которая занимает центральное место в исполнительской практике и имеет значение сакральной интонации в мелодическом фонде всего этнографического ареала: Сахалин — Приморье — Приамурье. В подтверждение сказанному рассмотрим этимологию нивхского названия инструмента:

тынгр — $təiŋr$ ²⁹
тынгрык — $təiŋrək$ ³⁰
тынгрын — $təiŋrəiŋ$ ³¹
тынгрынг — $təiŋrəiŋ$ ³²

Данный термин, означающий смычковую трубчатую пиколютню или другие струнные инструменты (в том числе и многострунные щипковые коробчатые лютни), известен ульчам, негидальцам, орокам и айнам:

ульчи — танкара-tankara³³
тэнгкэрэ-təŋkəgə³⁴

²⁸ Сиськова А. В. Жанры традиционного фольклора сахалинских нивхов на современном этапе.— В кн.: Традиции и современность в культуре народов Дальнего Востока. Владивосток, 1983, с. 121—122; ее же: Традиционные музыкальные инструменты нивхов Сахалина.— В кн.: Культура народов Дальнего Востока. Владивосток, 1984, с. 67.

²⁹ См.: Таксами Ч. М. Нивхи.— Л., 1967, с. 256—258 (такой вариант термина отмечен у нивхов низовьев Амура, живущих в селах Кальма и Тахта Ульчского района Хабаровского края, в период работы XXXI МЭЭ).

³⁰ См.: Благодатов Г. И. Указ соч., с. 195 (2-й столбец). Географию бытования термина выяснить не удалось, потому что в источнике исходные данные не указаны, а опрос среди нивхов реки Амур (XXI МЭЭ) и острова Сахалин (VII МЭЭ) положительного результата не дал.

³¹ См.: Новикова К. А., Савельева В. Н. К вопросу о языках коренных народностей Сахалина: Языки и история народностей Крайнего Севера СССР.— Ученые записки Ленинградского государственного университета В. И. Ленина Университета им. А. А. Жданова, № 157 (Факультет народов Севера), 1953, вып. 2, с. 93. Термины выявлены у нивхов Сахалина, живущих на восточном берегу и севере острова. Работа VII МЭЭ в этих районах подтвердила сведения К. А. Новиковой и В. Н. Савельевой.

³² См.: Благодатов Г. И. Указ соч., с. 195 (2-й столбец). По-видимому, данный термин является фонетическим вариантом сахалинского. Все четыре термина относятся к одному типу смычковой монохорда, конструкция, материал и способ игры на котором принципиальных отличий от удэйского и нанайского не имеют.

³³ См.: Благодатов Г. И. Указ соч., с. 194.

³⁴ См.: Смоляк А. В. Ульчи.— М., 1960, с. 137.

негидальцы тэнкэрэ — tәnkәrә³⁵
ороки тәккэрэ — tәkkәrә³⁶
айны тонкорю — tonkorju³⁷

Этимология этой группы названий восходит к тюрко-монгольскому термину: древнетюркский — тянгри (tāngri), якутский — тангара (taŋara), бурятский — тэнгэри (tәŋgәri), монгольский — тэнгэр (tangar), означающему — небо и духов-небожителей покровителей родов³⁸. Маньчжурский термин „онгочон“ (oŋgočon), обозначающий смычковую пиколютню, примыкает ко второй группе, так как произошел от общемонгольского термина „онгон“ (oŋon), означающего священный предмет, символизирующий духов-предков³⁹. Необходимо отметить, что приводимые термины народов Приамурья и Сахалина имеют отношение не только к смычковым монохордам, но и вообще к струнным. Например, термином „тонкорю“ у сахалинских айнов обозначался не только смычковый инструмент⁴⁰, но и многострунная щипковая шейковая лютня⁴¹. Аналогичным образом и у нивхов термин „тынгр“ (амурский) или „тынгрын“ (сахалинский) обозначает как смычковый, так и щипковый многострунный инструмент. Здесь же заметим, у орочей, помимо термина „дудуманку“, бытует понятие „танкара“, имеющее более широкое значение — „музыка“⁴².

Сравнительный анализ музыкальной практики на смычковой пиколютне удэ, нанайцев и нивхов позволяет сделать следующие выводы:

1. У удэ и нанайцев в современной фольклорной практике зафиксирован моноформульный тип инструментальной пьесы, объясняемый монопрограммностью. У нивхов — полиформульный с разнопрограммным замыслом. Удэйские пьесы на дзюлянки имеют неизменную программу-легенду и сложились как ранний тип жанра наигрыша с закрепленной программностью.

2. Родство названий инструментов, их конструкций и наигрышей на них у удэ, нанайцев и (в какой-то степени) орочей позволяет высказать предположение об их едином генезисе в отличие от смычковой пиколютни ульчей, нивхов, айнов и др.

3. Более многозначное выражение нивхской практики музицирования позволяет предположить, что она возникла в регионе позднее

³⁵ См.: Сравнительный словарь тунгусо-маньчжурских языков.— Л., 1977, т. II, с. 236.

³⁶ Там же.

³⁷ См.: Каталог музея Общества изучения Амурского края/Сост. В. Глузовский.— Записи Общества изучения Амурского края, Владивосток, 1907, т. XI, ч. 1, с. 25, № 122—124.

³⁸ См.: Сравнительный словарь тунгусо-маньчжурских языков: Материалы к этимологическому словарю/Отв. ред. В. И. Цинциус.— Л., 1977, т. II, с. 162. Приводятся термины: древнетюркский, якутский, бурятский и монгольский.

³⁹ Там же, с. 21; Захаров И. П. Полный маньчжурско-русский словарь.— Спб., 1875, с. 123.

⁴⁰ Описание смычкового инструмента, известного среди сахалинских айну, приводится в кн.: Batchelor J. Ainu and their folklore.— London, 1901, p. 269—278.

⁴¹ Экземпляр такого инструмента хранится в Приморском краеведческом музее им. В. К. Арсеньева (Владивосток, инв. № 892—4). Инструмент найден Тропининым на острове Сахалин и доставлен С. О. Макаровым в 1888 г. В систематике Хорнбостеля—Закса инструмент занимает № 321—32.

⁴² См.: Леонтович С. Указ. соч., с. 88.

удэйско-нанайской. Эта гипотеза подтверждается большей фонетической разницей между национальными названиями удэ, нанайцев и орочей (языкородственных народов), чем у таких далеких по языку, как ульчи, маньчжуры, нивхи и айны.

4. Смычковая пиколютня имеет глубокие исторические корни в музыкальной культуре народов региона Приморья, Приамурья и Сахалина. Приводимые выше материалы позволяют предположить историко-генетическую связь музыкальной культуры этих народов с музыкальными культурами монгольских и тюркских народов Центральной Азии. Возможно, что эти связи были многократными и происходили в различные исторические периоды формирования инструментальной практики удэ и соседних народов.