



А. А. МИХАЙЛОВА

*Саратовская государственная консерватория (академия)  
им. Л. В. Собинова*

УДК 7.031.2

## ФЕНОМЕН БЫТОВАНИЯ САРАТОВСКОЙ ГАРМОНИКИ В КАЛМЫЦКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ: МУЗЫКАЛЬНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ АСПЕКТ\*

Традиционная инструментальная культура отдельных этнических групп, населяющих южные рубежи России – калмыков, астраханских татар, ногайцев-карагашей, казахов – является составной частью традиционного музыкального наследия всего сообщества народов данного этнокультурного региона. Происходившие здесь исторические и этнические процессы привели к тесным контактам между их культурами. Следствие этого – взаимопроникновение и взаимодействие как разноэтнических традиционных музыкально-поэтических и инструментальных жанров, так и самих инструментов с их последующей адаптацией в новой этнокультурной среде.

Несмотря на процессы интеграции, малые народы, находясь в иноэтническом окружении, не утратили своей идентичности в виде реликтов общинной и семейно-родовой организации, обрядов, сохранили своё национальное самосознание, язык, культуру, религию, пласт этнографического материала в виде декоративно-прикладного искусства. Относится это и к особенностям бытования музыкальных жанров песенного и инструментального фольклора, традиционных народных инструментов. Для каждой этнической группы процесс взаимовлияния происходил индивидуализированно, что способствовало возникновению своеобразия характерных для неё народных песенных и инструментальных форм.

Феномен устойчивого бытования у народов Поволжья и юга России *саратовской гармонии* во многом объясняется уникальным тембровым сочетанием: традиционного тембра гармонии и звенящего валдайского колокольчика. Удачный эксперимент саратовских мастеров пришёл весьма кстати для игры на открытом воздухе, на необъятных волжских степ-

ных просторах. Помимо тембрового обогащения и чисто прикладных функций – основы танцевального ритма, – звонкая пульсация колокольчиков издревле обладала репутацией магического воздействия, несущего очищение жизненному пространству. Вероятно, со времён языческих представлений развития человечества, генетическая память мастеров сохранила подобное восприятие звонного тембра и естественным образом органично воспроизвела его в условиях зарождающегося нового музыкального мышления и новых традиций.

Среди народов юга России особое место занимают *калмыки* со своей уникальной культурой, доставшейся по наследству от древних ойратских племён, обитавших в Джунгарии – западной части Монголии. Единственный монголоязычный кочевой народ в европейской части Российской империи, калмыки переселились в нижневолжские степи из Азии одними из последних представителей буддистской религии.

Среди музыкально-этнографических артефактов исключительным своеобразием отличается *калмыцкая традиционная инструментальная культура* – культурологический пласт, сложившийся на протяжении веков из многообразия стилей и жанров музыкального фольклора. В истории калмыцкого музыкального инструментария также имели место разнообразные внутрикультурные и межкультурные взаимодействия – неизбежные процессы ассимиляции и диссимилиации, связанные с изменением условий проживания народа: одни инструменты почти исчезли из музыкальной практики (церемониальные, охотничьи, шаманские), другие, после многих лет забвения, появились вновь (инструменты буддийского культа и бытовые).

\* Исследование проведено при поддержке Гранта РГНФ № 12-04-18004 е.

Как и многие древние религиозно-философские системы, буддизм отводит феномену звука исключительно важную роль в мироздании, а звук колокола и колокольчиков символизирует духовную сферу, магический акт против сил разрушения. Для буддиста звон колокольчика есть чистый звук совершенной мудрости. Он отводит злой глаз и хранит от злого духа. Ритуальный колокольчик символизирует гармонию между человеком и Небом [5; 14]. Не случайно калмыцкий женский национальный костюм неизменно украшался бубенцами (*шеркис бюс*) и серебряными монетами (*цаган мённ бюс*) [7], создающими при движении сакральный перезвон. На конском и верблюжьем снаряжении, одежде шаманов и детей, воинском шлеме, женских серьгах и наконсниках, архитектурных сооружениях помещались металлические подвески, колокольчики, бубенчики, выполнявшие роль оберега от злых сил [8, с. 486]. Со временем украшения приобрели эстетическую функцию, а их звон – дополнительную специфическую звуковую окраску.

В современном быту среди народных музыкальных инструментов доминантное положение занимает калмыцкая *двуструнная домбра* с треугольным или овальным деревянным полым корпусом, истоки происхождения которой идут от джунгарского периода истории народа. Наряду с ней не менее популярным инструментом среди населения стала *саратовская гармоника* (калм. – *икел*), воспринимаемая в настоящее время калмыками как подлинно национальный инструмент. Об этом свидетельствует внесение её многими исследователями в перечень калмыцких народных музыкальных инструментов [3, с. 57; 5, с. 22].

Саратовская гармоника появилась в калмыцкой музыкальной культуре достаточно поздно, в начале XX века, в связи с активным её распространением в Поволжском регионе. В этот период уже существовала устоявшаяся традиция использования музыкального инструментария в определённых песенно-инструментальных жанрах. Калмыцкие исполнители на саратовской гармонике имеют собственные этнические традиции, сформировавшиеся в более ранних инструментальных культурах, близких по своей функциональности, в частности – домбровой, и воспринятые ими за генетическую основу творчества. Гармоника изначально приобрела специфическое бытование: инструмент органично использовался в ансамбле с *домброй* для аккомпанемента народным танцам.

Распространение гармоники во временном отношении совпало с исчезновением хуральных оркестров и окончательным вытеснением из практики древнейших традиционных инструментов буддийского культа [6, с. 17]. С утерей данного древнейшего культурно-обрядового пласта именно колорит звучания саратовской гармоники значительно обогатил и расширил музыкальную палитру национальной музыки особенной яркостью звучания. Возникли

элементы гармонического музыкального мышления – к традиционной мелодике калмыцких танцев, исполнявшейся на правой клавиатуре инструмента, добавилось характерное тонико-доминантовое сопровождение (в левой руке), расширились технические возможности – возрос темп исполнения. Звучание обогатилось перезвонами колокольчиков, что также было органично воспринято в традиционной культуре и обрядах калмыков.

Историк Н. Л. Луганский в книге «Калмыцкие народные музыкальные инструменты» [5, с. 22] называет периодом распространения саратовской гармоники 50-е годы XX столетия. Однако сведения, полученные нами в процессе экспедиционной работы, указывают на более ранний, довоенный (20–30-е годы) период популярности инструмента. Так, Б. Э. Очаев (1934 г. р., р-н Уланхол, с. Цикерта) сообщает: «С детства звучание помню, но не было возможности купить». Во время депортации калмыков в период Великой Отечественной войны – в 1943 году, старшие, имевшие возможность ранее приобрести инструмент, забирали его с собой на новое место жительства. В конце 50-х годов, по возвращении на родину, гармоника вновь полноценно зазвучала в коллективах художественной самодеятельности Калмыкии, в домашнем музицировании, концертной практике, но главное – в бытовых обрядах, в частности, на свадьбах.

Активное бытование обрядов, обычаев и их включённость в современный быт – яркий показатель сохранения этнической идентичности калмыков в меняющихся исторических условиях.

Из всего разнообразия (скотоводческие, земледельческие, промысловые обряды, родильные и похоронно-поминальные ритуалы) именно в календарной обрядовости в наибольшей степени проявляется буддизм как религия калмыцкого народа в связи с праздничной культурой калмыков. Отдельного внимания заслуживают традиционные буддийские праздники: Новый год (*Зул*) и День прихода весны (*Цаган Сар*), где музыкально-поэтическая сторона представлена танцами, приуроченными к календарной обрядовости песнями и особым жанром фольклора – благопожеланиями (*йорелами*).

В калмыцком календаре Весенний праздник (*Цаган Сар*) занимает особое место и воспринимается как прославление перехода от зимних бурь и лишений к благодатной весне. Считается, что если на Цаган Сар суслик вылезет из норы – значит, весна пришла. В этот день калмыки приходят друг к другу в гости, жгут ритуальные травяные свечи и дарят подарки, делают подношение всевышнему божееству калмыцким чаем. При этом под саратовскую гармонику исполняется приуроченная к весеннему празднику песня «Цаган-сара» со следующими словами: «Будем встречать весенний праздник, делать подношение божееству» (из беседы с Б. Э. Очаевым).

В большей степени жанровый состав репертуара калмыцких исполнителей на саратовской гармонике представлен танцевальной музыкой, исполняемой ранее на калмыцкой домбре, что ярко демонстрируют названия некоторых наигрышей: «Захин берын» («Начальные лады») (танцевальная песня на начальных ладах), «Дунд берын» («Средние лады») и т. п. Не случайно некоторые исполнители на гармонике до этого играли на домбре и освоение гармонии сводилось к выучиванию на ней традиционных домбровых танцевальных мелодий. Саратовская гармоника органично вошла в ансамбль с калмыцкой домброй, что было оправдано как чисто прикладными функциями, так и определённой звуковой эстетикой.

По информации Т. Б. Бадмаевой, «в некоторых районах Калмыкии, особенно у приволжских и донских калмыков, новый музыкальный инструмент почти вытеснил традиционную калмыцкую домбру, возможно, потому, что здесь началось формирование групповых форм танца на основе традиционных сольных. Групповые танцы с участием четырёх, шести и более человек нельзя было исполнять под слабый звук домбры, и предпочтение отдавалось громко звучащей, звенящей колокольчиками саратовской гармонике, тогда как в центральной и северной частях Калмыкии всегда оставались верны домбре и сольному исполнению танцев» [2, с. 17–18]. Яркие звуки гармони со звоном колокольчиков служили дополнительной краской к тихому звучанию домбры – именно в таком сопровождении особенно нуждались групповые танцы. При этом звон колокольчиков заменял звон монет, которые зрители бросали в корпус домбры, по старинному калмыцкому обычаю одаривая лучших танцоров. Тут же исполнялись стихотворные прибаутки (*шаваши*) для подбадривания и воодушевления танцоров. Так саратовская гармоника заняла лидирующее положение, став органичным элементом обрядового действия.

Наиболее сохранившимся и выразительным в музыкальном оформлении предстаёт свадебный обряд, в настоящее время являющийся важным средством сохранения обрядовых традиций и обрядового фольклора. В обрядово-этнографическом комплексе народной культуры особое место занимают танцы, традиция которых имеет древние истоки.

Инструментальная музыка танцевального жанра классифицировалась на мелодии для определённого состава исполнителей: «Одиночный танец», «Парный танец», а также на

мелодии для молодых и пожилых – «Танец стариков», который исполняется на праздниках пожилыми людьми в ритме медленного вальса. Кроме того, существует подразделение на мужские и женские танцы: мужской танец без пения «Чичердык» (танец-тряска) (пример № 1), «Ишкиндык» (перешагни), «Харла-ланка» – женский танец с пением, более плавный и медленный.

Пример № 1

Танец «Чичердык»<sup>1</sup>

Как пишет исследователь Т. Б. Бадмаева, «в калмыцкой танцевальной музыке выражены характерные для каждого танца ритм и темп. В основе танцевальной мелодии лежит особая ритмическая последовательность, непрерывно повторяемая или варьируемая. Одному танцу могут соответствовать разные мелодии, но непременно координируемые с основной ритмической формулой данного танца» [2, с. 17].

Танцевальная музыка калмыков строится на основе пентатонического звукоряда. Наиболее часто встречающиеся музыкальные размеры – 2/4 и 6/8. Танцевальные мелодии могут исполняться в различном темпе, что зависит от характера танца и от желания танцора. Яркий, узнаваемый колорит калмыцким танцевальным мелодиям придаёт *триольный ритм*, который составляет основную ритмическую формулу танца<sup>2</sup>, но триоли, обозначенные интонационными элементами, могут выполнять и функцию украшений, внося разнообразие в ритмическую структуру мелодики танца.

Для ритмической организации калмыцких танцевальных мелодий характерен синкопированный ритм с переносом акцентов на слабую затактовую долю в аккомпанирующей мелодии. Это придаёт особый импульс, подчёркивающий активизацию движений танцующих (пример № 2).

Пример № 2

Танец «Чичердык» (вариант)



Основным средством музыкального развёртывания танцевальных мелодий является повторность, секвенционное изложение и мелодико-ритмическое варьирование мотивов, что особенно характерно для инструментальных вступлений и интермедий. Следует подчеркнуть синкретизм трёх основных составляющих элементов: танца – музыки – слова, так как танцы исполняются под аккомпанемент саратовской гармоники с приговариваниями (*келдг-бишлгд-дун*) и с подбадривающими возгласами (*шаваши-муд*). Ритуальным обычаем являлось одаривание лучших танцоров

монетами, которые зрители и участники праздника бросали в деревянный корпус домбры или в кибитку, произнося предварительно *шаваши*.

Традиционное народное музыкальное творчество представлено также сохранившимся архаичным жанром *обрядовых песен*, исполняемых под аккомпанемент саратовской гармоники или в их инструментальных вариантах – без пения.

На церемониях бракосочетания звучит свадебная протяжная «*Песня матери*» – песня о разлуке с родным домом. Тексты песни могут варьироваться в зависимости от ситуации: увозят девушку, и мама скучает по дочери, или от лица девушки поётся о тоске по матери, о горести разлуки с женихом, который уходит служить, с печалью вспоминают родителей, если их уже нет в живых.

Ни один традиционный свадебный ритуал калмыков не обходится без старинного обряда: к свадьбе режут барана и, как символ материального достатка и благополучия в совместной жизни, вручают жениху и невесте по косточке (бараньей лопатке). При этом звучит *песня с танцем «Шарка-Барка»* (имя девушки и юноши). Её инструментальный вариант в исполнении Б. Э. Очаева приводится в примере № 3.

Пример № 3 Танцевальная песня «Шарка-барка»



До настоящего времени сохранились старинные *песни-благопожелания (йорял)* и *песни-восхваления (магтал)* божеству или многим божествам – *олынбурхтан*. *Йорял* – это песни-молитвы, сказанные или распеты в рифму «от чистого сердца, от всей души», обращенные к высшему божеству и духам природы. Их основная мысль, как сообщает информант Э. Поштаров – «обязательно надо делать благопожелание, когда кушать и думать, для чего ты кушаешь... чтобы все люди мирно и хорошо жили, чтобы не было несчастного случая, никто не болел».

Обрядовое благопожелание отражает основные жизненные ценности и направлено на укрепление брачного союза. Считалось, что исполнители *йорелов (йорелчи)*, посылали обращение к духам гор, неба, рек, скал, которым калмыки поклонялись в добуддийское время. Главная идея свадебных благопожеланий – счастливое воссоединение двух родов, двух половин – жениха и невесты, создание крепкой семьи, рождение здоровых детей. Так звучит благопожелание в честь жениха: «*Уңгчн олн болтха! Кишигчн бат болтха!*» (Пусть род твой будет многочисленным! Пусть благополучие будет прочным!) [12].

Под звучание саратовской гармоники могли звучать *песни-восхваления*. Так поётся магтал «Восходящее солнце», прославляющий красоту невесты: «...как солнце встаёт, лучик солнца – как твоя красота» (записан от Б. Э. Очаева). Эта песня исполнялась на свадьбе девушками для невесты и сопровождалась танцем.

Песни-восхваления и песни-благопожелания имеют вокально-речитативную форму выражения и поются в регистре, приближенном к тональности речевого интонирования. Это благопожелания, восхваления, заклинания, обращенные к высшему божеству и духам природы. Обычно они включаются в определённые разделы обрядов и ритуалов. Благодаря устойчивой стилистике речитативного пения, они существуют как самостоятельный жанр, но нередко вводятся в ритуальный обряд или семейный праздник в качестве составного раздела.

Существует уникальный жанр танцевальных магталов – *шаваши*. Нужно сказать, что музыка свадьбы в целом – это бесконечная череда песен и танцев, сопровождаемых подбадривающими выкриками – *шаваши*. Т. Бадмаева, изучавшая хореографию калмыцких танцев в различных районах Калмыкии, зафиксировала образцы шавашей, дала их фольклорно-этнографическое описание и определение: «... стихотворные миниатюры, выкрикиваемые в ритмах музыкального сопровождения и танцевального движения» [2, с. 17].

Восхваление танца и танцующих «*шаваши*» синонимично названию «танцевальная прибаутка». В современной фольклорной традиции шаваш – это несколько стихотворных куплетов в 8–12 строк. В процессе импровизации, текст шаваша может увеличиваться исполнителями до 50–70 строк. На протяжении исполнения танца шаваш может быть повторен несколько раз для создания и поддержания праздничной весёлой атмосферы на вечеринках. В последние десятилетия происходит трансформация жанра шаваш, меняется его функциональная значимость и манера исполнения. Так, зафиксированы образцы исполнения шавашей самими танцорами, а также включение шавашей в структуру музыкальной композиции [9].

Эмоционально описывает впечатления от исполнения на саратовской гармонике зажигательного калмыцкого танца народный слагатель Калмыкии, писатель Иван Убушаевич Убушаев: «Из многих музыкальных инструментов России саратовская гармонь понравилась калмыкам – кочевникам. Понравилась тембром, умением повторить голос солиста.



Только два инструмента – домбра и саратовская гармонь могут сладить, а точнее, помочь голосу солиста. Триоли, синкопы, октавные прыжки – всё это в быстром темпе – всё могут наши инструменты. Я говорю “наши” – потому что саратовская гармонь гармонично вписалась в наш фольклор. И ещё есть много приёмов у нее – пассажи, второй голос, сбивки, вариации. Есть ещё чисто “калмыцкий” переход между запевом и припевом песни или танца, услышав который калмык привстает, не жалеет ладоней! Он кричит: “Хадрис!”, подзадоривая танцора. И глаза его выпрыгнули бы из орбит, если бы позволили его узкие веки! Вот как играет наш Бааджа – так называет Владимира Манджиевича (Лиджи-Горяев) вся Лагань, его любимый город. Кто же его учил и выучил? Был учитель. Знаменитый, великий слепой гармонист Бууджаев Эрдни ... Вступление для танцора. Аккомпанемент для танца не менее труден ... У сидящих, играющих игроков танцуют и “сердце, лёгкие, дрожит его шапка и кисточка на его шапке!” А в “субито” – шаваша! – это стихотворные задоринки музыкантов! Но вот выходит солист. Речь пойдёт не о лирических песнях – они прекрасны. Не о средних темпах – они чувствительны. А речь пойдёт о быстром темпе. Он – зажигателен! В народе говорят – “говорить под домбру”. Хорош солист, который “взлетает” над колками домбры! Задача инструменталистов – совпадать каждой нотой, триолью, синкопой, октавными прыжками с голосом солиста! Солист ещё танцует в проигрыше! Когда? Когда хороши музыканты!...»<sup>3</sup>.

Всё сказанное говорит об обрядовом значении саратовской гармоники в практике фольклорно-художественного музицирования, которое она приобрела в течение десятилетий.

Большой и разнообразный по тематике и образам пласт в песенно-инструментальном фольклорном творчестве калмыков составляют *лирические песни*, которые ярко передают своеобразие музыкально-культурных традиций народа. Среди них много произведений на любовную тематику, изображающих поэтические жизненные картины – от светлых и радостных до трогательно-печальных. Особенностью вербальных текстов лирических песен является выражение лирического настроения героев через символические сопоставления и сравнения влюблённых с образами природы, птиц и животных. Любовь как глубокое серьёзное чувство воспевается в лирической песне «Ахтуба-река» («как река разливается – парень не может дойти до любимой. Значит, плохо любит.. Для настоящей любви нет

преград, если любишь, то река – не помеха, сколько она ни разольётся»).

Особенно ярко звучат в сопровождении саратовской гармоники лирические танцевальные песни, в которых раскрываются образы девушек. «Катушь», «Царанда» («открывшая сундук, вспоминаю – мне платок ты подарила, сердцем моим овладела ты...»), «Хаалга» («На пригорке, на высоком месте стоит домик, где живёт девушка Хаалга. С её стороны пахнет цветами...») – вот несколько лирических песен, восхваляющих женскую красоту, записанных от Б. Э. Очаева. По мнению К. В. Кутушовой, «в калмыцком песенном арсенале следует отметить более 50 песен, названных именами девушек...» [4, с. 56].

Среди вокальных жанров существует деление на *утдун* – долгие (протяжные) песни и *ахр-дун* (короткие) песни – частушки. По словам Б. Э. Очаева, на гармони трудно исполнять долгие песни, но есть «средние» песни. В «средних» и особенно в «коротких» песнях-частушках (*ахр дун*) в качестве аккомпанирующего инструмента широко используется саратовская гармоника. «Ахр дун» ещё носят название быстрых или «домбровых» песен. Они, как правило, задорного, шуточного характера, исполняются в подвижном темпе. Как говорит Очаев, «в основном у нас на гармошках сейчас играют и особенно любят “домбровые” песни, они называются быстрые танцевальные». Например, «Хойра» (Камыш) – «Камыш двух островов с песнями я косил. Если я тебя полюбил – почему должен разлюбить?» (пример № 4).

Пример № 4

Танцевальная песня «Хойра»



Сюжеты лирических песен, частушек основываются на практике личного восприятия картин окружающего мира, природы, быта, тексты об интересных событиях из прожитой жизни, любовных отношениях и т. п. В целом, мелодические формулы песен соответствуют звукоидеалу с пентатонической ладовой основой и чётким слоговым ритмом. Музыка танцевальных наигрышей и вокальных жанров создают единый мелодический фонд, который является эталоном интонационной выразительности калмыцкого традиционного искусства.

Рассматривая музыкально-этнографический аспект бытования саратовской гармоники в традиционной культуре калмыков, убеждаешься в справедливости слов Н. Шахназаровой о том, что «фольклор по сути своей неотрывен от быта, от той прикладной функции, которой он вызван к жизни» [10, с. 50].

По мнению информантов, всё же предназначение «саратовской гармоники – больше для танцев. Песни [исполняются] на баянах и на домбре. Калмыки очень любят гармошку – везде возят по всему миру» (Б. Э. Очаев). Таким образом,

несмотря на преобладание в репертуаре калмыцких исполнителей танцевальной музыки, практика функционирования инструмента в традиционной культуре калмыков имеет достаточно широкий спектр возможностей. По словам Г. Ю. Бадмаевой, «заимствованные инструменты приживались в калмыцкой культуре, приобретая самостоятельное функционирование, местные названия, приёмы игры, обрастая идиома-

тическими выражениями, легендами, звуковыми ассоциациями ... межкультурные взаимодействия, отразившие процесс постоянного вживания калмыков в различные этнокультурные условия, стали сутью их традиционной музыкальной культуры вообще и инструментальной в частности» [1, с. 32]. Это в полной мере относится к феномену бытования в Калмыкии саратовской гармонике.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Все образцы музыкального фольклора записаны в 2011 г. в Элисте от Бориса Эрдниевича Очаева и нотированы автором статьи.

<sup>2</sup> Представляют интерес комментарии астраханского гармониста А. И. Подосинникова (1948 г. р.), проживающего в многонациональном регионе, о колорите звучания на саратовской гармонике калмыцкой традиционной танцевальной

музыки: «Они играют на гармонии. Принцип такой – у них всё идёт триолью. Убрать триоль – получается “кислятина”, получается – ничто. А с триолью – сразу оживает, всё оживает, степь оживает» (из личной беседы с автором статьи).

<sup>3</sup> Из письма народного писателя Калмыкии И. У. Убушаева к автору статьи.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бадмаева Г. Ю. Межкультурное взаимодействие в традиционном музыкальном инструментарии калмыков // *Музыковедение*. – 2006. – № 4. – С. 28–35.

2. Бадмаева Т. Б. Калмыцкие танцы и их терминология. – Элиста: Калмыцкое кн. изд-во, 1992.

3. Бембеев В. Ш., Шовунов К. П. и др. История Калмыкии с древнейших времен до XX века: учебное пособие. – Элиста: Калмыцкое кн. изд-во, 1987.

4. Кутушова К. В. Евразийский ренессанс музыкальной культуры калмыков. – Краснодар; Элиста: Джангар, 2001.

5. Луганский Н. Л. Калмыцкие народные музыкальные инструменты. – Калмыцкое кн. изд-во. – Элиста, 1987.

6. Тритуз М. Л. Музыкальная культура Калмыцкой АССР. – М.: Музыка, 1965.

7. Трошин И. И., Сычёв Д. В. О калмыцком прикладном искусстве. – Волгоград: Нижне-Волжское кн. изд-во, 1967.

8. Фрэзэр Дж. Фольклор в Ветхом Завете. – М.: Музыка, 1990.

9. Хейчиева Э. Г., Шарманджиева В. А. Эрун сед-клэс. – Элиста: Джангар, 2006. – На калм. яз.

10. Шахназарова Н. Г. О взаимодействии музыкальных культур Востока и Запада // *Музыкальная трибуна Азии* (Алма-Ата, 1973). – М., 1975. – С. 82–90.

11. Эрдниев У. Э., Максимов К. Н. Калмыки. – Элиста: Калмыцкое кн. изд-во, 2007.

12. Калмыкия: информационный портал. – URL: <http://kalmykia-online.ru/tradition/prazdnik-zul>.

13. Словарь буддизма (буддизм в Интернете). Звук и музыка в буддизме. – URL: [www.dhamma.ru/dict/dict-Z.htm](http://www.dhamma.ru/dict/dict-Z.htm).

14. Словарь символов. – URL: [dic.academic.ru/dic.nsf/simvol/356](http://dic.academic.ru/dic.nsf/simvol/356).

### Михайлова Алевтина Анатольевна

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры народного пения и этномузыкологии  
Саратовской государственной консерватории  
им. Л. В. Собинова

