

REMARKS ON SOME CONTEMPORARY PERFORMANCES OF EPICS IN THE MPR

C. R. Bawden

One of the features of the Mongolian epic which has naturally attracted the attention of all observers and scholars of the genre has been the question of the various modes of realisation, for the epic is, in the main an oral genre, and depends on re-creation by performance for its impact. Benjamin Bergmann wrote at some length at the beginning of the nineteenth century about the Jangyarči or Jangar-singers of the Kalmucks.¹ The myth which he told about the origin of the Jangar epic confirms, if confirmation were needed, that Jangar was a *song* whose performance required *skill*. Erlig Khan, granting a boon to a Kalmuck who had died prematurely, empowered him to perform the epic when the proper time came, saying: 'Fr deine ausgestandene Angst verdienst Du Entschädigung. Wähle dir also von den Liedern meiner Sdnger dasjenige, das dir am meisten gefüllt, und geh und bezaubere damit die Oberwelt.'

Since Bergmann's time the question of epic performance has been taken up many times, and in connection with various Mongol peoples. The intention of the present paper is not to resume what has been said before, but is limited to offering some elementary observations on Mongolian epic performances heard by the author in the Mongolian People's Republic during the period September to December 1967.²

The circumstances in which the material here used was obtained may perhaps be considered as having been artificial and even self-conscious. One bard was recorded in a room belonging to the Institute of Language and Literature in UlanBator, where he had been invited to come and sing for a small group of Mongolian scholars. Two other singers were recorded in rooms of the little hotels in the brigades of Mankhan sum in Hovd aimak to which they belonged. A fourth epic was recorded at a meeting of the Writer's Club in the town of Darkhan. None of these performances was addressed to a public audience, though in each case others, besides myself, were present. Thus one of the Hovd bards, Gongor, sang before a small group of his own friends. The Hovd bard, Tseveenaravdan, was repeating an epic which he had performed on stage the day before, at a public concert. On the other hand, Gongor was quite at home performing without an audience at all, and on another occasion spent some hours in the open air, at a picnic, singing into a tape recorder for the benefit of a member of the Ulan Bator institute, Mr. J. Tsoloo.

It may be objected, then, that these performances were artificial occasions, and so in some way less real or genuine than they might have been. However, the situations described are the very situations in which a foreigner with a tape recorder can actually listen to and record epic and other folk literature performances these days. Moreover, quite a considerable amount of recording for research purposes has been undertaken in recent years by Mongolian scholars, with the result that, in contemporary terms, such situations are indeed some of those in which a Mongol epic is genuinely performed.

¹ *Nomadische Streifereien unter den Kalmücken in den Jahren 1802 und 1803*, Riga, 1804-05. Reprinted Oosterhout, 1969, II, pp. 205 foll.

² In its original form this paper was accompanied by recordings.

Account must be taken of the performance before the tape recorder as one aspect of present-day reality, just as, for example, account must be taken of the court performances of Jangar mentioned by Bergmann some 170 years or more ago.

The present article, however, can only be considered tentative in its presentation of material and its deductions. The author had only very limited opportunities to hear epics and must have missed much of what is current in the MPR. It is perhaps advisable to try to characterize here what is, in this article, meant by the term 'epic', without prejudice to any general definition. The Mongol terminology is to some extent ambiguous, at least in the sense that no single word coincides semantically with the word 'epic'. *Tuul* and *tuul's* seem to describe most closely what is meant by 'epic' in the Mongol context. The term *baatarlag tuul's*, 'heroic epic', is also familiar.³ The term *ayalguut tuul's*, 'epic with melody', may also be encountered.⁴ At the same time, the more general term *ylger* is applied to what may be, apparently, indistinguishable from a *tuul's* though *ylger* is the word used for a prose tale as well as a heroic tale in verse.

Examples of Mongol epic share formal and thematic characteristics, and the mode of realization or performance may also be a characteristic. Formally, the ideal epic as found in the MPR today, whether west Mongol or Khalkha, consists of a continuous piece of verse, constructed so as to display with more or less consistency the established features of Mongol verse, that is, line-initial alliteration, the artistic use of vowel harmony, and formal parallelism, which includes antithesis. It is not divided into groups of lines of uniform number, as, for instance, the modern short song is. There may be a number of lines in an alliterative group, or, in many cases, no alliteration may be present at all. Ideally, again, there should not be prose passages, but age and failing memory reduce some bards to summarizing in prose those passages which they cannot remember in their verse form. All this is well known, but to a great extent these criteria seem to apply to the epic far more intensely in its printed form than they do in actual performance. This does not mean, for example, that alliteration cannot be heard, but, from the listener's point of view, it is far less noticeable in performance than the regular, insistent, overall rhythm, which is expressed sometimes by the repeated strumming of the same few notes on an instrument, sometimes by the repetition of the same, or nearly the same, short melodic pattern. It is this compelling *rhythm* which carries the epic along and which remains in the memory after a performance, far more than the structural characteristics which are so apparent from the printed page, and which, for that reason, assume an exaggerated significance. As far as motif, theme and plot are concerned, there is perhaps no need to repeat what is generally familiar and accepted. One should, though, perhaps recall that no individual motif, theme or plot can be considered the property of the epic genre alone. Any or all may occur in prose narrative too.

³ G. Rinchinsambuu, *Mongol Ardyn Baatarlag Tuul's*, *Studia Folclorica* I, 7 Ulan Bator, 1960, p. 3 states that *tuul* and *tuul's* are terms more commonly used by West Mongols and some Buryats, while *ylger*, *urt ylger* and *xuuch ylger* are used by Khalkhas, Buryats and the Mongols of Inner Mongolia.

⁴ See D. Pьrevdorj, *ylger, Tuul*, *Yuriiql, Magtaal*, Ulan Bator, 1976, where a version of *Gurvan nastai Gunan Baatar* is classified as *ayalguut tuul's*.

The third head to be considered is the mode of realisation. The epic is normally an oral genre, though there are qualifications to this statement.

It is known that manuscript versions of some epics exist, and also that new poems are being composed nowadays, for example a poem entitled *Altan xundagat hьbь*,⁵ 'The boy with the golden goblet', which display the formal and thematic characteristics of the epic, but seem to be designed to be read. The epic requires an expert to perform it, and the expert seems to work within a wide, but not unlimited range of vocal and instrumental skills. Some forms of voice production, common enough among the Mongols, seem not to be appropriate to the epic, such as the technique of dual vocalisation, *xuqmii*, or the highly artificial technique, perhaps to be described as falsetto, which is used to support

the florid, ornamental, sections of the vocal line of the long song, *urtyn duu*.

Epics may be performed with or without instrumental accompaniment. Rinchen, for instance, allows in the latter case⁶, the use of the plucked *tovshuur* and of the bowed *morin xuur* and *xuuchir*. The author heard four types of delivery:

- I. Recitation in verse in an ordinary speaking voice.
- II. Chant to the accompaniment of the *tovshuur*.
- III. Chant to the accompaniment of the *morin xuur*.
- IV. Unaccompanied chant.

He also heard and recorded a bard singing to the self-accompaniment of the *xuuchir*, but in this case epic did not feature in the repertory displayed.

The terms used by Mongolian colleagues to describe the mode of delivery of an epic include the words *xailax* and *хьэрнэх*, neither of them adequately explained in standard dictionaries. These words may be used in isolation, in combination with other verbs, or in combination with each other.

Used by itself, *хьэрнэх*, in its technical sense, seems to mean no more than it does in general use, 'to say, tell, recite' etc., as in the phrase *хьэрнэн үарилтсах*, 'to chat'. Thus:

engiin үгьллээр хьэрнэн хелdeg байна. (Studia Mongolica VII 1-9, 153) They recite in ordinary speech.

Edgeer ьlger n', ixenxdee хьэрнэх чанартай, үүрийн ьргелjlesen ьгььлbertei ууm. Хаагаа шььleglesen газрууд тун hii. (Aman Zoxiol, 1948,4). These tales are for most part meant to be told, and consist of ordinary prose. Now and again there are passages in verse.

Zarim туul' хаагаа зарим газраа шььleglevch ixenxdee хьэрнел ьг болон тseгts тsoгtsoo алдаj. . . . (Mongol Ardyn Baatarlag Tuul's, Studia Folclorica I. 7, 20)

Though some epics here and there are in verse, for the most part they have become prose recitations, losing their regularity.

⁵ Ardyn Aman Zoxiolyn Emxtgel, Ulan Bator, 1956, pp. 119-47.

⁶ U. Zagdsьren and S. Luvsanvandan, Mongol Ardyn Baatarlag Tuul'syn Uchir, Ulan Bator, 1966, pp.10-13.

Used by itself, or in combination with other verbs, *xailax* seems to indicate that the material recited is in verse, and needs the exercise of special rhythmical types of delivery.

It may also refer to the voice quality itself, different though this is with different bards. Thus:

Одоо ixevchlen хуgjmийн зевseг xereglelгьи шььleglej хайлан үгььlex аjee. (*Xalx Ardyn Tuul'*, 7)

For the most part they recite in verse, without using a musical instrument.

Mandal гуай ene туulийн exийн нileeд хesгиig шььleglen хайlj байгуад сььлийн хesгиig ьргелjlesen ьgeer хelj бичььлjee. (*X. A. T. 3.*)

Mandal recited the first several sections of this epic in verse, but recorded the final part by telling it in prose.

The use of this terminology is not, however, unambiguous. Thus Rintchen, writing about recitation to the accompaniment of the *xuuchir*, says:

xuuchir tatan xuurdaj туul' хайлан хелdeg туul' chind. (Mongol Ardyn Baatarlag Tuul'syn Uchir, 12.)

With bards who play the *xuuchir* and recite epics,

But he also uses *хьэрнэх* (*хьэрнix* in his spelling) to describe the same process:

xuuchir хуgjmийн тatan, ьlger хьэрний баixыг n'olon удаа сонirxon сонsson. (*MABTU*, 13)

I often listened to him playing his *xuuchir* and telling epics.

We also find Rinchen using compounds such as *xailan хььрнix* and *хььрнin ayalax* to describe the recitation of an epic to the accompaniment of the *morin xuur*, while he uses *хььрnen xailax* for the recitation of a verse epic without instrumental accompaniment. In these cases, *xailax* seems to be the dominant element of the compound.

In spite of apparent inconsistencies, there seems, from the foregoing, to be a distinction between reciting a prose tale or an epic in prose form, without poetic rhythm, and reciting in verse form, with or without a musical accompaniment. It is this distinction which is indicated by the different use of the verbs *хььрнex* and *xailax*.

The first of the four types of performance listed above, recitation in an ordinary speaking voice, seems to fall outside the two categories set up in the discussion, being neither a piece of prose, nor a rhythmic recitation such as *xailax* implies. If anything, this type of performance resembled the unexpressive recital of a *yuruhl*, where each line starts at a highish pitch and falls slightly. That this is a legitimate way to perform an epic today seems guaranteed by the fact that the recital took place in the presence of an audience made up of local literary amateurs, and that the performer had taken the trouble to memorize the work. But it may be doubted whether any tradition of performance was represented.

With the other three modes of epic performance the line is crossed into the realm of musical delivery, possessing the elements of both rhythm and melody, though, from the point of view of the ordinary listener, both features may appear somewhat rudimentary. In two of the examples, as indicated above, the voice was supported by a musical instrument.

Bataa, a member of the Bait people of Uvs aimak, aged 68 at the time, had been invited to the Institute of Language and Literature, and was recorded performing part of the epic *Bum erdene* to his own accompaniment on the *tovshuur*. His performing style, if reduced to notation, would probably look like that of the west Mongol bard Choisuren, whose performance has been so illustrated.⁷ The latter is scored for voice and *tovshuur*, and is set in two flats and time, varying occasionally to $\frac{3}{4}$ and $\frac{2}{4}$. The accompaniment is indicated throughout as a pair of quavers. The second of each pair is the B flat below middle C, and the first is the B flat an octave higher, or the neighbouring C. It once touches D. The basic unit in the voice line is the quaver, with each bar containing six quavers and a crotchet, or eight quavers. One spoken syllable corresponds to one musical note. The voice line hovers around the higher B flat of the accompaniment, occasionally reaching the F above, and once dropping an octave. The overall effect upon the listener is one of compelling regularity, of forward impetus with little change in pitch, little expression in the voice, and little or no ornamentation. A device of short refrain pause, and exclamation, marks off each section of the epic from the following one.

An epic sung by young west Mongol bard Tseveenaravdan exemplified the epic sung to the accompaniment of the *morin xuur*. Tseveenaravdan, aged 18 at the time, was a member of a brigade of Mankhan sum in Hovd aimak, and belonged to the Zakhchin ethnic group. He had learned his epic, *Galuu Baatar*, from an older bard, as he had done with all the epics and prose tales he knew, and his fiddle had been made by his father. Gongor, too, said that he had *learned* his epics from others. There was no suggestion that either bard had composed for himself, or that they improvised according to occasion.

Tseveenaravdan's performance differed considerably from Bataa's. The instrumental line still seemed to have as its main duty to act as a rhythmic support, but it was somewhat more elaborate and more varied, both in melody and in tone, than Bataa's. The voice, too, while it was somewhat harsh, and could hardly be called expressive, did have more variation of tone than Bataa's.

Every now and again, too, the voice would pause, and the fiddle would engage in a sort of musical interlude or cadenza. The purpose may have been to give the voice a rest, but the interludes may have

had an independent entertainment value. Tseveenaravdan was quite a skilled fiddler and was able to entertain in this genre also, playing for example a *moriny joroo*, or imitation of a pacing horse.

What was most noticeable in this performance was, as with Bataa's, the insistent, apparently almost unvarying rhythm of the vocal line, supported by the repetitive instrumental line. These remarks refer to the effect produced on the listener, no analysis having been undertaken. The overall rhythm of the piece appeared to express itself in sections which, as far as the text was concerned, began with a formula such as *za tegsen chin*⁸ or *za tegeed l.* ('Well, then ...'), and ended with a formula such as *genee xuy* ('it is said'). The verse structure was quite obscured by the relentless push of the rhythm of the large unit, the section.

⁷ I. Tsoloo and U. Zagdsuren, *Baruun Mongolyn Baatarlag Tuul's*, *Studia Folclorica*, IV, 2, Ulan Bator, 1966, p.xiii.

Rinchen, discussing epics recited without accompaniment, devotes considerable attention to matters of stress, syllable count, division of the line into metrical feet, and so on, and these features were to be observed in such performances.⁸ But in Tseveenaravdan's accompanied performance they played little or no part. There was very little distortion of the ordinary patterns of speech. Word stress was nearly always where it belonged, not shifted to an abnormal position. Long and short vowels were observed as such, and though the bard gave prominence to some short vowels which have more or less disappeared in standard Khalkha speech, the same could be said of his prose recitations too, and his practice may have reflected his normal speech habits.

Epics may also be performed in an unaccompanied chant or intoned recitation, in which a well marked rhythm and a recognizable, repetitive melody are employed. Gongor, a member of a brigade of Mankhan sum, aged 51 at the time, had a very different style from that of Tseveenaravdan. He knew several long poems, including one called *Ezen Tenger Xan* which he performed for recording purposes. Like Tseveenaravdan, he had learned his epics, in his case, from his parents, though he claimed to have made his own melody. One use to which he put his skill was to use his epics to rock his children to sleep, as his parents had done with him.

Gongor made use of certain vocal skills which were absent from performances by other bards. He would often draw out a syllable so as to form two syllables. He would displace the natural stress from the syllable where it could be expected to belong in speech, and apply it to another, presumably for the sake of the overall rhythmic pattern. He would dwell heavily on certain consonants, notably *n*, to the point where they appeared to develop into independent syllable. Such techniques seem general, not individual to one bard, for similar skills could be heard in the singing of a woman bard named *Dьgersьren* from East Gobe aimak, far removed from Hovd, who had been recorded for the Ulan Bator institute.

Without accompanying tapes it is impossible to illustrate the effects which have been described above. What appeared to be common to all performances was the absence of variation and absence of expressiveness. The dynamics of performance were minimal. From the listener's point of view, all the performances seemed to rely, for their effect, on their inexorability.

⁸ *Mongol Ardyn Baatarlag Tuul'syn Uchir*, p.11

Ч.Бауден

БНМАУ ДАХЬ ОРЧИН ҮЕИЙН ТУУЛЬС ХАЙЛАХАД ХИЙСЭН АЖИГЛАЛТ

Ч.Бауден

Англи хэлнээс Б. Мөнхцэцэг¹ орчуулав

Товчлол: Английн алдарт монголч эрдэмтэн Ч.Бауден нь монгол судлалын талаар олон бүтээл туурвисны нэг нь “БНМАУ дахь орчин үеийн туульс хайлахад хийсэн ажиглалт” хэмээх судалгааны бүтээл юм. Зохиогч энэ бүтээлдээ монгол туульсийн бүтэц, олон ястны туульчдын тууль хайлах онцлог болон түүнтэй холбоотой нэр томъёонууд мөн дөрвөн өөр янзаар тууль хайлж байгаа талаар өөрийн хийсэн судалгаандаа тулгуурлан онцлогийг гарган бичсэн байдаг. Түүнчлэн зарим эрдэмтдийн бүтээлтэй харьцуулан судалгаа хийсэн нь сонирхолтой болсон байна.

Түлхүүр үгс: туульс, тууль хүүрнэн хайлах, хөгжмийн зэмсэгтэй аялгуулан хайлах

Утга зохиолын энэ төрлийг судалдаг бүх ажиглагчид, судлаачдын анхаарлыг ихээр татаж байгаа нэг асуудал бол Монголын туульсийн онцлогуудын нэг шинж чанар болох өөр өөрөөр тууль хайлах хэв маягийн тухай юм. Утга зохиолын аман төрөл болох туульсын хувьд туулийг шинээр хайлснаас түүний үр дүн, нөлөө нь шалтгаалдаг. 19-р зууны эхэнд Бенжамин Бергманн Халимагийн жангарч болон Жангар хайлдаг туульчдын тухай бичсэн байдаг. Тэрээр бичихдээ “Жангарын туулийн үүсэл гарлын талаарх зүйлийг түүний домог нь баталдаг бөгөөд хэрвээ баталгаа хэрэгтэй гэвэл Жангар нь онцгой ур чадвар шаарддаг тууль гэдгээрээ батлагддаг юм” хэмээсэн байдаг. Эрлэг Хаан цаг бусаар нас барсан нэгэн Халимаг хүний хүсэлтийг зөвшөөрч, цаг нь болоход тууль хайлах эрхийг түүнд олгосон байна. Үүний тухай өгүүлэхдээ “*Für deine ausgestandene Angst verdienst Du Entschädigung. Wähle dir also von den Liedern meiner Sanger dasjenige, das dir am meisten gefällt, und geh und bezaubere) damit die Oberwelt*” гэсэн байдаг. Бергманнаас хойш, туульс хайлах талаархи асуудал нь олон Монгол хүнтэй холбоотойгоор дахин дахин хэвлэгдэж байсан билээ.

Энд хийсэн судалгааны агуулга нь өмнө ярьж байсан сэдвийг үргэлжлүүлэх гэсэн хэрэг биш бөгөөд 1967 оны 9 - 12 сард БНМАУ-д байхдаа зохиогч миний бие өөрөө сонссон Монголын туульсийн талаарх анхны ажиглалтаа оруулж байгаа төдий юм. Энд гарч байгаа материалыг олж авсан нөхцөл байдал нь хиймэл, хуурмаг юм шиг санагдаж байж магадгүй юм.

• Нэг туульч болохоор Хэл зохиолын хүрээлэнгийн нэг өрөөнд хэсэг монгол эрдэмтдийн урилгаар уригдан ирж тууль хайлсан юм. Ховд аймгийн Манхан сумын хоёр туульч бригадынхаа зочид буудлын умгар нэг өрөөнд тууль хайлж үзүүлсэн билээ. Дөрөв дэх туульч нь болохоор Дархан хотын зохиолчдын клубт болсон хурал дээр хайлж үзүүлсэн юм. Аль ч тууль хайлалт нь нийт олон болон үзэгчдэд зориулж хайлаагүй бөгөөд тууль хайлах болгонд надаас гадна бас бус хэдэн хүн л байсан билээ. Ховдын хоёр туульчийн нэг болох Гонгор хэсэг найз нөхдийнхөө өмнө хайлж үзүүлсэн билээ. Ховдын туульч Цэвээнравдан нь урд өдөр нь концертэнд тоглосон тоглолтоо давтан үзүүлсэн юм. Нэг талаар Гонгор гэртээ үзэгчгүй тоглосон хийгээд гадаа хорхог хийж задгай агаарт тавиун чөлөөтэй байх үедээ хайлсан бөгөөд уг тууль хайлах явцыг Улаанбаатар хотын Хэл зохиолын хүрээлэнгийн ажилтан Ж.Цолоо дуу хураалгагчдаа бичиж авсан юм.

Ийм болохоор эдгээр тууль хайлах үйл явц хиймэл болсон мэт санагдаж болох юм. Гэхдээ тэр өдрүүдэд тэдгээр тууль хайлсан үйл явцыг орчин үеийн дуу хураагчтай гадаадын судлаач эрдэмтэн сонсож бичиж авах болон бусад тууль болон аман зохиолын өөр төрлүүдийг сонсож, бичиж авах бүрэн боломжтой байсан билээ. Сүүлийн жилүүдэд нилээд олон тооны бүтээлийг судалгааны зорилгоор монголын судлаачид бүтээгээд байгаа юм.

1. Монгол Улсын Их Сургууль

Орчин үед бодит зүйл болсон дуу хураагч гарахаас өмнө тууль хайлахыг зөвхөн тэмдэглэн бичиж авдаг байсан байна. Жишээ нь: Бергманны дурдсан 170 жилийн өмнө ч тэр түүнээс өмнө ч гэр Жангарын тууль хайлахыг тэмдэглэж авдаг байсан хийгээд авч байсан. Гийм болохоор л энэ өгүүллэгт олж авсан материал дээрээ тулгуурлан тууль хайлах үеийн нөхцөл байдал, цаг үеийн байдлын талаар саналаа хэлэх гэсэн юм.

Зохиогч туульс сонсоход хязгаарлагдмал нөхцөл боломжтой байсан болохоор БНМАУ-д байгаа орчин үеийн олон туульсийн олонхийг сонсож чадаагүй юм. Энэ өгүүллэгт ямар нэгэн ерөнхий зүйлээр салгаж үзэлгүйгээр “тууль” гэдэг нэр томъёог ямар утгатай болохыг тодорхойлон үзэхийг оролдсон нь харагдах болно.

Монгол нэр томъёо нь нилээд ээдрээтэй бөгөөд дан ганц нэг үг болох “тууль” гэдэг үг утга зүйн хувьд ганцаараа утга илэрхийлж чадахгүй юм. Монгол бичвэрт байгаа тууль, туульс гэдэг үгнүүд нь англи хэлний “epic”-ийн утгатай ойр юм шиг санагддаг. “Баатарлаг туульс” гэдэг нь “heroic epic” -тэй мөн адил юм. “Аялгуут тууль” хэмээх нэр томъёо нь “epic with melody”-тай зэрэгцэж очиж болох юм. Ийм үед илүү ерөнхий нэр томъёо болох үлгэр нь туульсаас ялгарахын аргагүй хэрэглэгддэг байна. Хэдийгээр үлгэр нь хүүрнэсэн үлгэрт мөн түүнчлэн шүлэглэсэн баатарлаг туульст хэрэглэгддэг боловч үлгэр туульс хоёрын ялгаа бараг байхгүй. Монголын туульсийн жишээнүүд нь хэлбэрийн болон сэдэвийн онцлогтой байдаг хийгээд гүйцэтгэх, тоглох онцлог хэв шинжтэй байж болох юм.

Өнгөц харахад ч гэсэн БНМАУ-аас олдсон бүрэн хэмжээний туульс нь Баруун монголын ч бай халхын ч бай аль аль нь үргэлжилсэн шүлгээс бүрдэх ба монгол шүлгийн тогтсон онцлогийг их бага хэмжээгээр хадгалж, мөрний эхэнд толгой холбож, эгшиг зохицох уран яруу хэрэглээ, тэгш хэмийн бүрдэл, дотоод хэмийн нугарал зэрэг зүйлийг багтаасан байдаг. Энэ нь орчин цагийн богино дуу шиг тогтсон мөр бадгаас бүрдээгүй байдаг бөгөөд голгой холбосон мөр бадагтай байж болохоос гадна олонх тохиолдолд толгой холболт огт байхгүй байж болох юм. Уг нь бол үргэлжилсэн хэсгүүд байх ёсгүй юм. Насны болон ой санамжийн доройтолоос болоод зарим туульч ийм хэсгүүдийг шүлэглэн хэлэхдээ түүнийгээ санадаггүй тохиолдол ч гардаг байна. Энэ бүгд нь мэдээж хэрэг боловч эдгээр шалгуураар бол туульч бодитоор хайлсанаас цаасан дээр буулгасан хэлбэр нь илүү их туулийн хэлбэртэй юм шиг харагддаг байна. Энэ нь толгой холболтыг сонсож болохгүй гэсэн үг биш юм. Гэвч үзэгч, сонсогчийн байрнаас үзэх юм бол ердийн, шаргуу, нийтлэг гэх зэргийн хэмнэл нь илүү холоос үздэг болохоор тэр болгон анзаарагддаггүй. Нийтлэг хэмнэл гэдэг нь заримдаа хөгжмийн зэмсэг дээр цөөхөн ижилхэн нотыг давтан тоглож, эсвэл заримдаа бараг ижилхэн богинохон аялгуут хэв маягийг давталттайгаар илэрхийлэгддэг бөгөөд туульсаар илэрхийлэн гаргасан сэтгэл догдлуулсан хэмнэл нь тоглолтын дараа ч сэтгэлд үлдэж, цаасан дээр буулгаснаас илүү тодорхой тийм бүтцийн онцлог шинжийг харуулдаг ач холбогдол нь оршиж байна гэж үзэж байна.

Аяз, сэдэв, үйл явдлын хувьд сэтгэл зовоодог ч, ямар зүйл нь ерөнхийдөө ижил төстэй хийгээд таарах тохирох вэ гэдгийг давтан хэлэх шаардлагагүй юм. Хувь хүний тууль хайлалтаар гарах аяз, сэдэв, үйл явдлыг дан ганц туульсийн жанрын өмч мэтээр үзэж болохгүй гэдгийг хэн ч хэлэх байх. Аль нэг хэсэг нь эсвэл бүгдээрээ үргэлжилсэн хүүрнэл дотор байж болох талтай. Дээр дурдсан гуравдахь шинж нь тоглолтын нэг хэв маяг нь юм. Хэдийгээр олон шалгуур нөхцөл байдаг ч тууль нь аман зохиолын төрөлд багтдаг. Одоо байгаа зарим туульс гар бичмэлээрээ байгаа бөгөөд орчин үед шинэ шинэ яруу найргийн зохиолыг туурвиж байна. Жишээ нь: “Алтан хундагаг хүү” хэмээх яруу найргийн бүтээл нь туульсын хэлбэр болон сэдвийн онцлог шинжийг үзүүлэхээс гадна зөвхөн уншихад л зориулсан юм шиг санагддаг. Туульс нь судлаачаас төгс хэлбэрээр нь тууль хайлж үзэхийг шаарддаг боловч судлаачид хоолойны болон хөгжимдөх ур чадвараараа хэмжээ хязгаартай байдаг. Монголчуудын дунд нилээд түгээмэл байдаг дуу хоолойн зарим хэлбэр нь тууль хайлахад тохиромжгүй юм шиг байдаг. Үүнд хос хоолойн арга

барил болох хөөмий нь дээд хийсвэрлэлийн арга барил, магадгүй шууранхайг дүрсэлдэг юм шиг санагддаг. Шууранхай нь уртын дууны урт хэсгүүдийг гоёж, чимж, баяжуулах хэрэгсэл нь болж өгдөг. Туульсийг хөгжмийн зэмсэгтэй буюу эсвэл зэмсэггүй тоглож болох бөгөөд үүний нэг жишээ нь Ринчин гуай сүүлийн бүтээлдээ товшуур хөгжим, чавхдаст морин хуур, болон хуучир хөгжмийг ашигладаг хэмээн хүлээн зөвшөөрсөн байдаг.

Зохиогч 4 төрлийн тууль хайлалтыг сонссон хэмээжээ. Үүнд:

- 1.Энгийн ярианы хоолойгоор шүлэглэж хайлах
- 2.Товшуур хөгжимтэй аялгуулан хайлах
- 3.Морин хуур хөгжимтэй аялгуулан хайлах
- 4.Хөгжимгүйгээр аялгуулан хайлах

Тэрээр хуучир тоглож тууль хайлсан туульчийн дууг сонссон өөрийн биеэр бичиж авсан байна. Гэвч энэ тохиолдолд тууль нь урын сангийн тоглолтод хамаарахгүй юм. Монголчуудын хэрэглэдэг нэр томъёог стандарт толь бичгүүдэд аль алиныг нь хангалттай тайлбарлаагүй байдаг ба хайлах, хүүрнэх хэмээх үгнүүд нь туульсийг тоглох байдлыг харуулдаг байна. Эдгээр үгс нь тус тусдаа хамтдаа, өөр үйл үгтэй, эсвэл нэг нэгэнтэйгээ хамт хэрэглэгдэж болдог байна. Хүүрнэх гэдэг үг нь өөрөө техникийн утгаараа ерөнхий хэрэглээнд байдгаасаа илүү утга агуулдаггүй юм шиг байдаг. "Хүүрнэн ярилцах" гэсэн хэллэг нь ярилцах гэсэн утгатай. Үүнд жишээ нь: Энгийн өгүүлбэрээр хүүрнэн хэлдэг байна. (Studia Mongolica VII 1-9, 153). Эдгээр үлгэр нь ихэнхдээ хүүрнэх чанартай, ерийн үргэлжилсэн өгүүлбэртэй юм. Хааяа шүлэглэсэн газрууд мөн бий. (Aman zohiol, 1948,4) Зарим тууль хааяа зарим газраа шүлэглэвч, ихэнхдээ хүүрнэл үг бюлон иэгц цогцоо ачдаж.... (Mongol Ardiin Baatarlag Tuuls, Studia Folclorica I, 7, 20)

Дангаараа эсвэл өөр үйл үгтэй хоршиж хэрэглэгддэг хайлах гэдэг үйл үгийн хайлал нь шүлэглэсэн гэдгийг заадаг юм шиг харагддаг ба тоглолтын өвөрмөц хэмнэлттэй хэлбэрийг харуулдаг. Хэдийгээр өөр өөр туульч өөр өөр арга барилтай байдаг ч, энэ нь магадгүй хоолойны өнгөтэй хамаатай байж болох юм. Үүнд: одоо ихэвчлэн хөгжмийн зэмсэг хэрэглэлгүй шүлэглэж хайлан өгүүлэх ажээ. (Xalx ardiin tuul, 7). Мандал гуай энэ туулийн эхийн нилээд хэсгийг шүлэглэж хайлж байгаад сүүлийн хэсгийг үргэлжилсэн үгээр хэлж бичүүлжээ. (Х.А.Т.З.) Энэ нэр томъёоны хэрэглээ нь хоёрдмол санаагүй юм. Ринчин гуай, хуучир хөгжимтэй тууль хайлах тухай бичихдээ ингэж хэлсэн байдаг: Хуучир татан хуурдаж тууль хайлан хэлдэг туульчид (Mongol Ardiin baatarlag Tuul'syn Uchir, 12)

Гэвч тэр бас ижилхэн үйл явдлыг дүрсэлэхэд хүүрнэх (тэр хүүрних гэж бичдэг) үйл үгийг хэрэглэдэг. "Хуучир хөгжмөө татан үлгэр хүүрний байхыг нь олон удаа сонирхон сонссон." (МАВТУ, 13). Бид бас Ринчин гуай морин хууртай туульс хайлахыг хайлан хүүрнэх, хүүрнэн аялах гэх зэрэг холбоо үгээр илэрхийлсэн байсныг мэднэ. Ямар нэгэн хөгжимгүйгээр туулиа хайлахад "хүүрнэн хайлах" хэмээх үгийг хэрэглэдэг байна. Энэ тохиолдолд "хайлах" гэдэг нь холбоо үгийн гол элемент юм шиг харагддаг. Илт авцалдаа муутай хэдий ч хүүрнэн үлгэр хайлах буюу хүүрнэсэн хэлбэр дэх яруу найргийн хэмнэлгүй хайлах, болон хөгжимтэй болон хөгжимгүйгээр шүлэглэсэн хэлбэрээр хайлах хоёрын хооронд ялгаа байдаг юм шиг санагддаг. Энэ ялгаа нь хүүрнэх, хайлах хэмээх үйл үгийн ялгаатай хэрэглээгээр тодорхойлогддог. Дээр дурдсан 4 төрлийн тоглолтын эхнийх нь болох энгийн ярианы хоолойгоор тууль хайлах нь хэлэлцүүлэгт гарсан хоёр категорийн аль аль нь ч биш юм шиг харагдаж байна. Үүнд хүүрнэлийн хэсэг ч биш, "хайлах" утгыг илэрхийлэх хэмнэлттэй хайлах хэлбэр ч биш юм. Хэрэв аль нэг нь байвал, тоглолтын энэ төрөл нь тодорхой биш тоглолт болох ерөөлтэй төстэй байна. Ерөөлийн мөр болгон нь дээд төвшнөөс эхэлж, аажимдаа буурдаг. Өнөөдөр тууль хайлах зүй ёсны арга барил нь орон нутгийн утга зохиолын сайн дурынхнаас бүрдсэн үзэгчтэй тоглолтын баримтаар, мөн тэрчлэн тоглогч нь тоглолтон дээрээ үгээ мартдаг баримтаар баталгааждаг юм шиг санагддаг. Энэ нь тоглолтын ямар уламжлалыг харуулж байна гэдэгт эргэлзэхэд хүргэдэг байж болох юм. Туульсын тоглолтын нөгөө гурван хэв маяг нь хэмнэл болон аязын хоёулангийнх нь элементтэй байж энгийн үзэгч сонсогчийн нүдээр харахад хоёр онцлог нь хоёулаа болхи

харагдаж болох юм. Дээр дурдсан хоёр жишээнд дуу хоолойг хөгжмийн зэмсэг дэмжиж өгч байна.

Увс аймгийн Баяд ястан болох 68 настай. Батаа нь Хэл Утга зохиолын хүрээлэнд уригдаж “Бум эрдэнэ” туулийн хэсгээс товшуур хөгжимтэй хайлж бичүүлсэн билээ. Түүний тоглолтын арга барилыг дүрслэн үзүүлбэл баруун монголын туульч Чойсүрэнгийн хайлах арга барилтай адил байх магадлалтай бөгөөд гэхдээ туулийн сүүлийн хэсгийг тоглосон дуу хоолой, товшуурын аяыг бичиж авсан билээ. Энэ хэсэг нь хоёр флат болон 4/4 хугацаат, мөн үе үе 5/4 ба 2/4 хугацаагаар солигдон байх ба дагаж дуулах нь хос чичиргээгээр (куверээр) тодорхойлогдоно. Хос болгоны хоёр дахь нь В флат, доор нь дунд С, эхний В флат нь октав арай дээшээ, С-тэй хоршино. О нэг удаа орно. Хоолойны суурь нэгж нь кувер бөгөөд 4/4 баар нь тус бүрдээ 6 куверийг агуулж, нэг дөрөвт эгшгийг эсвэл 8 куверийг бас агуулна. Нэг ярианы үе нь нэг хөгжмийн ноттой нийцнэ. Хоолойны өнгө нь дээд В флатад оршино. Үе үе дээд Р-д хүрч, даруйдаа доод октав руу бууна. Бүрэн үр дүнг бий болгогч сонсогч тогтмол байдлын нэг талыг бүрдүүлэгч бөгөөд мөн дээд өнгөний хэсэг дэх жаахан өөрчлөлт, хоолойны үл ялиг илэрхийлэл, бага зэргийн чимэглэл, эсвэл чимэглэлгүй байх зэрэг нь урагшлах түлхэц болдог. Богинохон дахилт, зогсолт, уухайлах зэрэг нь туульсийн доторх хэсгийн ялгааг гаргаж өгдөг.

Баруун монголын залуу туульч Цэвээнравдангийн хайлсан тууль нь морин хууртай хайлсан туулийн жишээ юм. Цэвээнравдан нь тухайн үедээ 18 настай. Ховд аймгийн Манхан сумын нэг бригадын гишүүн захчин залуу байв. Тэрээр “Галуу баатар” туулийг нэгэн настай туульчаас сурсан ба өөрийнхөө мэддэг бүх туульс, хүүрнэсэн үлгэрээ тоглож сонирхуулсан юм. Морин хуурийг нь аав нь хийж өгсөн гэдэг. Гонгор ч бас өөрийн мэддэг туульсаа бусдаас сурсан гэж хэлж байсан. Туульч нар өөрсдөдөө зориулж зохиосон, эсвэл тэд тохиолдлоор цээжээр зохиосны аль нь болохыг хэлэхэд бэрх юм. Цэвээнравдангийн тоглолт, Батаагийнхаас нилээд ялгаатай. Хөгжмийн мөрийг хэмнэлттэй байдлаар тоглох нь түүний гол үүрэг мэт санагдана. Гэвч энэ нь хөг аялгууны болон өнгөний тал дээр Батаагийнхаас илүү нарийн, уран тансаг байдлаараа ялгаатай байсан. Хоолойны өнгө нь зарим газраа хүчтэй байсан ч тодорхой утга санаа агуулж байсан гэж хэлж чадахгүй байна. Батаагийнхаас өнгөний хувьд илүү олон хувилбартай байсан. Заримдаа хоолойн пауз авахдаа морин хуураараа хөгжмийн аялгуу тоглох нь завсарлах боломж болдог байна. Үүний зорилго нь хоолойд түр амралт өгч байгаа байж болох юм. Хөгжмийн тоглолт нь биеэ даасан тоглолтын хэсэг ч байж болох юм. Цэвээнравдан нилээд чадварлаг морин хуурч бөгөөд энэ төрлөөрөө ч дагнан тоглох чадвартай нэгэн хийгээд жишээ нь “моринь жороо” аязыг чадварлаг тоглодог юм билээ. Энэ тоглолтын хамгийн тэмдэглүүштэй нэг зүйл нь гэвэл, Батаагийнхаар бол, хоолойны хэмнэл нь бараг өөрчлөгддөггүй ба нэг хэмийн хөгжмийн хэмнэл нь үүнийг нь дэмжиж өгдөг. Эдгээр ажиглалтуудыг нь сонсогчдын дүгнэлтүүдээс гаргаж авсан зүйл бөгөөд ямар нэг дүн шинжилгээ хийгээгүй юм. Үе үе туулийн ерөнхий хэмнэл нь хэсэг хэсгүүдэд тодорхой илэрхийллээр гарч ирдэг. Хэсгүүд нь “за тэгсэн чинь”, “за тэгээд л” хэллэгээр эхэлж, “гэнээ хөө” гэсэн хэллэгээр төгсдөг. Нэгэн том нэгж болох хэсэг, түүний хэмнэлийн тасралтгүй байдал нь шүлгийн бүтцийг нилээд бүрхэгдүү болгодог байна. Ринчин хөгжимгүй хайлдаг туульсийн тухайд хэлэхдээ өргөлт, үгийн үеийн тоо, мөрийн хуваагдал зэрэгт анхаарлаа хандуулах хэрэгтэй гэсэн юм.

Иймэрхүү онцлогуудыг дээрх тоглолтод ажигласан билээ. Гэвч энэ нь Цэвээнравдангийн хөгжимтэй тоглолтод бага зэрэг эсвэл огт тусгагдаагүй байж болох юм. Энд энгийн ярианы хэлбэрийг бага зэрэг өөрчилсөн байсан. Үгийн өргөлт нь ямагт байдаг шингээ байж, хэвийн бус байрлалд шилжээгүй билээ. Урт богино эгшгүүдийг ч иймэрхүү маягаар байна хэмээн ажигласан. Халхын аялгуунд алга болдог болон алга болдоггүй тийм зарим богино эгшиг дээр туульч голлон анхаарсан байв. Түүний хүүрнэсэн хайлалд бас иймэрхүү байдал ажиглагдаж байв. Иймэрхүү дадал нь түүний жирийн ярианы хэллэгт нөлөөлж болох талтай. Туулийг ганцаараа аялуулан хайлах эсвэл уянгалуулан хайлж болох юм. Сайтар тогтсон хэмнэл, танил болсон давталттай аялгууг ч хэрэглэж болох юм.

Ховдаймгийн Манхан сумын 1-р бригадын гишүүн 51 настай Гонгор нь Цэвээнравдангийнхаас тэс өөр арга барилтай байсан. Тэрээр хэд хэдэн урт туульс мэдэж байв. Жишээ нь “Эзэн Тэнгэр Хан”-аа бичүүлэх зорилгоор хайлж өгсөн юм. Цэвээнравдангийн нэг адил, тэр өөрийн хайлдаг

Ч.Бауден

туульсаа бусдаас сурсан гэж байсан. Хэдийгээр өөрөө аялгуугаа зохиосон ч туульсаа өөрийн эцэг эхээс сурсан байв. Түүний бас нэг чадвар нь бага байхад эцэг эх нь тууль хайлж унтуулдаг байсан шиг тэр ч бас хүүхдүүдээ унтуулахдаа бүүвэйн дууны оронд туульс хайлж унтуулдаг юм байна. Гонгор өөр бусад туульчдад байхгүй тийм сайхан хоолойны ур чадвартай хүн юм. Тэр мөн л нэг үеийг хоёр үе болгон урт хэлдэг. Тэрээр ярианы хэлний үеийн өөрийн өргөлтийг өөрчилж, бүхэлд нь хэмнэлттэй хэм маягт оруулан хэрэглэдэг. Тэр тодорхой хэдэн гийгүүлэгч дээр ялангуяа “н” -д, гийгүүлэгчийн биеэ даасан үе болдог тэр хэсэгт тогтож ярихдаа муу. Иймэрхүү арга барил нь тодорхой нэг туульч хувь хүнд биш, ер нь ерөнхийдөө ийм байдаг юм шиг ажиглагдсан. Ховд аймгийнхаас огг өөр иймэрхүү ур чадварыг Дорноговь аймгийн харьяат Дүгэрсүрэн гэдэг эмэгтэй туульчийн хайлсан хайлалтаас сонсож болох юм. Тэрээр Улаанбаатарын Хэл зохиолын хүрээлэнд ирж туульсаа бичүүлсэн юм. Хөгжимгүй бичлэг нь дээр дурьдсан үр дүнг зураглан гаргахад боломжгүй байсан. Бүх тууль хайлалтад байсан нийтлэг зүйл гэвэл туульч болгонд байхгүй өөр өөрт байдаг тийм өөр өөрийн гэсэн хувилбар болон өөрсдийгөө илэрхийлэх онцлог байсан явдал юм. Тоглолтын эрч хүч нь туйлын бага байсан бөгөөд сонсогч, үзэгчийн байрнаас харахад бүх тууль хайлалт нь тэдний мохошгүй байх чадварт тулгуурладаг юм шиг санагдсан.

Ном зүй:

C. R. Bawden "Remarks on some contemporary performances of epics in the MPR" 1979. In *Asiatische Forschungen* 68. *Die mongolischen Epen: Bezbgе, Sinndeutung und bberlieferung*, ed. Walter Heissig, pp 37- 43. Weisbaden: Otto Harrassowitz.

ABSTRACT:

C. R. Bawden wrote the research paper on "Remarks on some contemporary performances of epics in the MPR" *Die mongolischen Epen: Bezbgе, Sinndeutung und bberlieferung*, ed. The paper is based on the relationship between epic structure and performance, visiting during fieldwork in Mongolia during the period September to December 1967. This paper presents the different performances of Mongolian bards of different ethnic groups, the features of the Mongolian epics and four types of delivery. He tried to describe the mode of delivery of the epic include the words *xailax* and *xuurnex*.