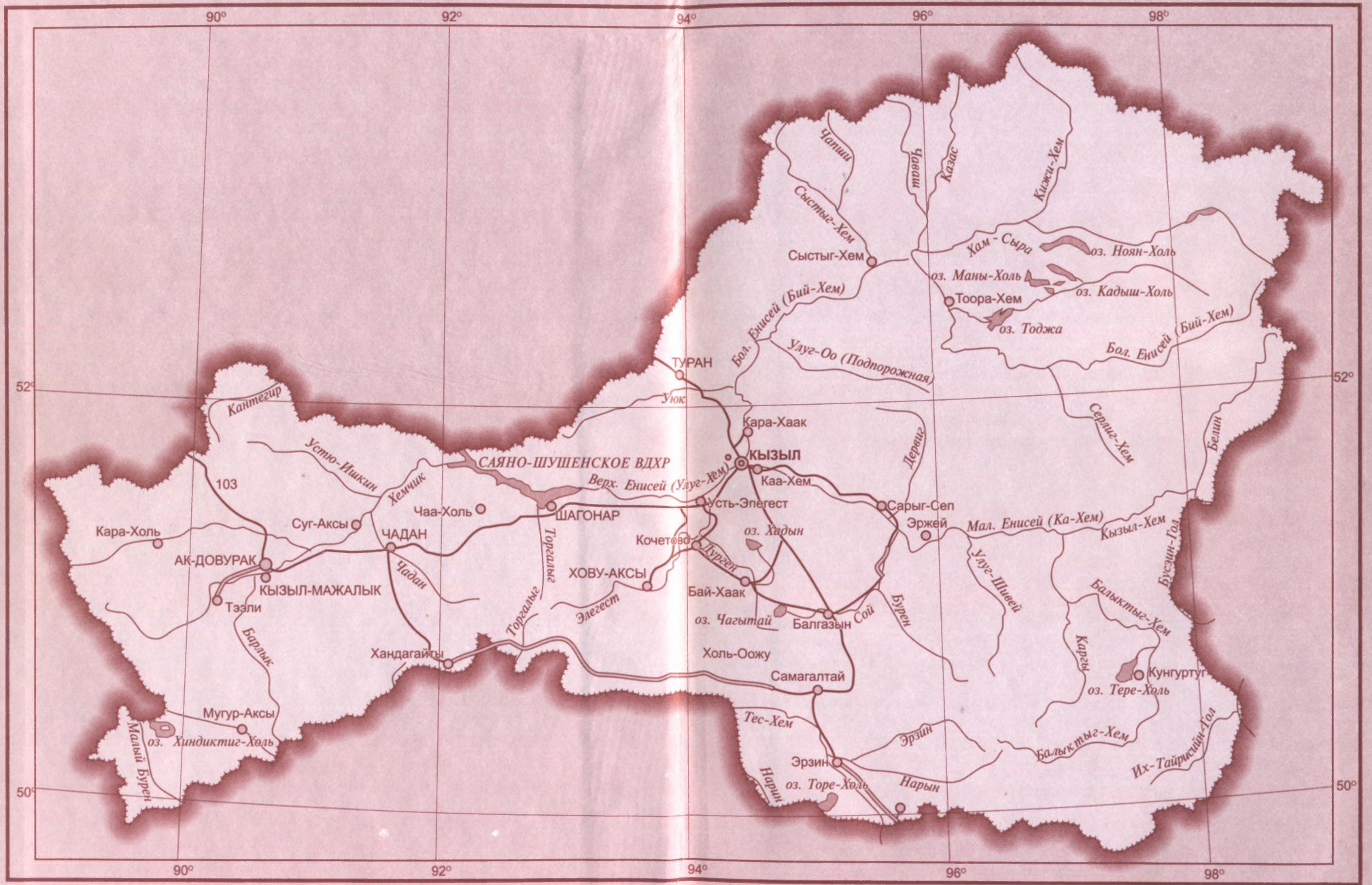


Э.К. КЫРГЫС

ТУВИНСКОЕ  
ГОРЛОВОЕ  
ПЕНИЕ





МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И КИНО  
РЕСПУБЛИКИ ТЫВА  
МЕЖДУНАРОДНЫЙ НАУЧНЫЙ ЦЕНТР «ХӨӨМЕЙ»

З.К. КЫРГЫС

# ТУВИНСКОЕ ГОРЛОВОЕ ПЕНИЕ

Этномузыковедческое исследование

Ответственный редактор  
доктор искусствоведения, профессор *И.В. Мацевский*



НОВОСИБИРСК  
«НАУКА»  
2002

УДК 784  
ББК 85.31  
К11

Рецензенты

доктор искусствоведения *Н.А.Соломонова*  
кандидат искусствоведения *М.А.Енговатова*

Утверждено к печати Ученым советом  
Международного научного центра «Хөөмей» Республики Тыва

*Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Министерства культуры и кино Республики Тыва*

**Кыргыс З.К.**

К11 Тувинское горловое пение: Этномузыковедческое исследование. — Новосибирск: Наука, 2002. — 236 с., [0,5] л. вкл. ISBN 5—02—031870—1.

Монография представляет собой музыкально-теоретическое, фольклористическое исследование тувинского горлового пения *хөректээр*. Рассмотрены проблемы историко-культурных факторов его формирования и бытования, основа звукообразования, структурная типология, ареалы, а также современное развитие.

Книга адресуется специалистам и широкому кругу читателей, интересующихся традиционным музыкальным искусством.

УДК 784  
ББК 85.31

© З.К. Кыргыс, 2002  
© Министерство культуры и кино  
Республики Тыва, 2002  
© Оформление. «Наука». Сибирская  
издательская фирма РАН, 2002

ISBN 5—02—031870—1



## ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Необычный феномен музыкальной культуры тувинцев — труднообъяснимые и даже таинственные для непосвященного слушателя звуки чрезвычайно своеобразного вида горлового пения, когда одновременно слышны несколько звуков, тянутся две или три линии — вызывает особый интерес. Европейская музыкальная культура не знала и до недавнего времени не могла объяснить такое загадочное явление.

Уже первые путешественники, побывавшие за хребтами Саян во второй половине XIX в., обратили внимание на эти чудо-звуки, извлекаемые из груди тувинскими певцами и получившие название горлового пения. К этому феномену часто обращались музыковеды, но лишь недавно загадочное горловое пение тувинцев было детально описано и исследовано.

Главная заслуга в этом принадлежит тувинской исследовательнице, энтузиастке и подвижнице Зое Кыргызовне Кыргыз. Ее отец Нурсат Кыргыз принадлежал к одному из основных племен, вошедших в состав тувинцев еще несколько веков назад — древним кыргызам, завоевавшим Туву в IX в. н.э.

З.К. Кыргыз, изучавшая музыковедение в учебных заведениях Улан-Удэ и Москвы, посвятила свою жизнь этномузыкологии, изучению народной музыки и этнической культуры тувинцев, уходящей в глубь веков. Особенно ее увлекли традиции горлового пения, его музыкальная сущность и, как многим казалось, таинственные физиологические особенности.

К сожалению, к началу работ Зои Кыргыз, посвященных этому древнему феномену музыкальной культуры народов мира, традиции горлового пения у тувинцев постепенно угасали. И лишь усилиями энтузиастов, среди которых едва ли не основную роль сыграла автор этой книги, возрожденное искусство горлового пения у тувинцев ныне получило мировое признание. Концерты, включающие исполнение горлового пения, звучат в наши дни не только на всем пространстве древнего Шелкового пути от Западной Европы до Японии, в городах России, во всех странах СНГ,

но и в Соединенных Штатах Америки. Именно здесь, в специальной лаборатории госпиталя им. Франклина Рузвельта в штате Нью-Йорк, по инициативе Зои Кыргыз изучали таинственные физиологические особенности горлового пения тувинцев, для названия которого автор книги вполне обоснованно ввела новый, более точный, термин «хөрөктээр» (дословно «петь с опорой на грудь»). Многие годы З.К. Кыргыз возглавляла созданный при поддержке ЮНЕСКО и правительства Тувы Международный научный центр изучения горлового пения.

Еще в 1987 г. З.К. Кыргыз взяла на себя инициативу создания ансамбля исполнителей хөрөктээр, названного «Тыва» и успешно выступающего в нашей стране и за рубежом. Лежащая перед вами книга — серьезное научное исследование, которому Зоя Кыргыз посвятила более четверти века. Ради изучения ареалов горлового пения и его отдельных школ, издавна существовавших в Туве, она, не страшась трудностей полевой работы, совершила много выездов во все, даже самые труднодоступные места проживания исполнителей хөрөктээр. Число ее экспедиционных выездов достигает 120,

Эта книга, я уверен, привлечет внимание не только музыковедов и этнологов, но и всех, кто интересуется экзотическими феноменами народной музыки Востока, найдет путь к сердцу всех любителей музыки.

*Институт этнологии и антропологии РАН  
Профессор, доктор исторических наук  
С.И. Вайнштейн*



## ВВЕДЕНИЕ

Республика Тыва расположена в самом центре Азии на юге Сибири, где берет свое начало великая река Енисей. Природа Тувы\* красочна и необычайно разнообразна. Географический центр Азии — пожалуй, единственное место в мире, где живописные горно-степные долины соседствуют с вековой, нетронутой тайгой, а верблюды — с северными оленями.

Тува отделена от остального мира на севере и северо-востоке Саянами, на западе Алтаем, на юге хребтами Танну-Ола. На ее территории сохранилось большое количество памятников, свидетельствующих о том, что человек появился здесь еще в эпоху палеолита. В скифское время — VIII—III вв. до н.э. — Туву заселяли древние племена скотоводов-кочевников, близкие индоиранской цивилизации.

В течение веков в регионе проживали кочевники-скотоводы (наследники их культуры — западные и центральные тувинцы) и охотники-оленеводы — ныне восточные тувинцы, или тоджинцы. Основным жилищем западным тувинцам служила войлочная юрта, восточным — берестяной чум. Для изготовления одежды использовались шкуры домашних и диких животных, а позднее — покупные ткани, в том числе — шелка. Рацион питания большинства тувинцев составляли молочные продукты и мясо, плоды и корни диких растений. Языческие верования тувинцев живы и поныне, содержат представления о различных духах, от которых жизнь человека зависит всецело. Особое значение придавалось духам огня, воды, духам предков, духам-хозяевам промысловых угодий, а также природным акустическим эффектам как проявлению этих сверхъестественных сил. С точки зрения шаманской космогонии у тувинцев существуют три мира — Верхний, Средний и Нижний.

В XVI в. буддизм, который проникал в Туву и ранее, стал здесь официальной религией. В настоящее время позиции буддизма

---

\* Согласно действующей Конституции Республики Тыва, допускаются два варианта названия страны: Республика Тыва и Тува.

в Туве укрепляются, строятся новые храмы, восстанавливаются старые. Вместе с тем древние формы языческих культов, и прежде всего шаманизм, не только не утрачиваются, но и возрождаются.

В начале нашей эры в Туву устремились кочевники из внутренних территорий Центральной Азии — гунны и родственные им племена, связанные с тюркским миром. Во второй половине 1-го тыс. н.э. Тува становится частью огромного государства — Древнетюркского каганата, границы которого простирались от Китая до Средней Азии. Древние тюрки уже знали письменность, многие мотивы и сюжеты древнетюркского фольклора дожили до наших дней в устном народном творчестве тувинцев. Позднее Туву заселили еще племена древних уйгуров и монголов, также вошедших в состав тувинского этноса. По мнению ряда ученых, завершение образования тувинского этноса относится к XVIII в., хотя вплоть до наших дней сохранились яркие пережитки родоплеменной структуры, возникшей еще задолго до формирования этой народности.

У тувинцев до наших дней сохранились чрезвычайно интересные формы традиционной культуры, в особенности резьба по камню, ювелирное искусство, орнаментика. Разнообразен музыкальный инструментарий: смычковые и шипковые хордофоны, ударные и духовые. Одни из них весьма древние, другие появились позднее, вместе с проникновением в Туву буддизма.

Наряду с героическими сказаниями существенную роль в фольклорной традиции играют бытовые, охотничьи, детские сказки, загадки, пословицы, поговорки. Особое значение имеют трудовые и бытовые мелодические речитации, культовые песни и наигрыши. Колыбельные, протяжные лирические песни знал каждый тувинец.

Предметом рассмотрений в данной книге является особая форма традиционной музыки тувинцев — так называемое горловое пение, которое в существующей литературе часто именуется *хөөмей*. В традиционной тувинской терминологии слово «хөөмей» употребляется как название лишь одного из стилей, а всего в Туве их бытует пять: *хөөмей*, *сыгыт*, *зэңгилээр*, *борбаңнадыр*, *каргыраа*, причем некоторые стили имеют несколько разновидностей. Из всех народов Евразии такое многообразие свойственно только тувинцам.

Вместо видového — «хөөмей» — я предлагаю более верное, с моей точки зрения, обобщающее название горлового пения — *хөрөктээр*, исходя из специфики звукоизвлечения при исполнении всех стилей горлового пения, а также практики употребления этого термина самими традиционными тувинскими исполнителя-



ми\*. Термин «хөрөктээр» происходит от слова *хөрөк* — грудь. Хөрөктээр — форма причастия от глагола будущего времени с основой *хөрөкте* — «грудное пение» (дословно «петь с опорой на грудь»). Аналогичны и варианты аффикса причастия будущего времени в тувинском языке, например: *эмнээр* — лечить лекарством, *балыктаар* — рыбачить, *каргыраалаар* — петь в особом стиле каргыраа, соответственно *хөөмейлээр* — дословно «петь хөөмей, изображать гудение», *сыгыртыр* — петь сыгыт. При этом ни в одном словаре тувинского языка термин «хөрөктээр» не трактуется как певческий. Он употребляется обычно в значении «повышать голос на кого-либо, ругать»\*\*.

Понятие «хөрөктээр», объединяющее все стили тувинского горлового пения в рассматриваемом аспекте, отражает биофизическую сторону певческого процесса, его акустико-физиологическую основу, поэтому я считаю более правильным оставить термин «горловое пение», а наименование «хөрөктээр» использовать применительно к тувинскому сольному двухголосию.

Книга написана прежде всего по материалам моих собственных экспедиционных исследований горлового пения у всех групп тувинцев, в том числе живущих в сумоне Ценгел Баян-Ульгийского и Центрального аймаков Монголии. Эти исследования проводились мною с 1973 по 2002 г., включая время работы с ансамблем «Тыва». Собранные мною материалы легли в основу более ранних публикаций.

Следует сказать также и о фестивалях, которые проводились работниками Дома народного творчества Министерства культуры Республики Тыва и где уделялось большое внимание традиционной музыке. Одним из организаторов этих фестивалей, Дадар Монгуш, собраны материалы, имеющие неопределимое значение для современного исследователя, поскольку, во-первых, представляются достоверными, документально подтвержденными, во-вторых, хранят сведения о том многом, что ныне в культуре тувинцев утрачено. В условиях минимального числа первоисточников эти материалы проливают свет на ряд еще неясных вопросов о судьбе этноса, служат поводом к различного рода размышлениям и обобщениям по некоторым мировоззренческим и музыковедческим проблемам.

\* На семинаре, посвященном 75-летию народного хөөмейжи Ф. Тау и проведенном в Кызыле в 2001 г., преподаватели школ горлового пения всех районов выдвинули предложение называть тувинское горловое пение термином «хөрөктээр», исходя из общего приема при исполнении всех стилей.

\*\* *Тувинско-русский словарь*. — М., 1968. — С. 492.

В процессе написания книги мною были изучены архивные материалы Тувинского института гуманитарных исследований (ТИГИ), Международного научного центра (МНЦ) «Хөөмей», Центрального государственного архива Республики Тыва (ЦГА РТ), Фонограммархива Института русской литературы (ИРЛИ) РАН (Пушкинский дом, Санкт-Петербург), фонотеки Комиссии музыковедения и фольклора Союза композиторов России (Москва), Кабинета народного творчества Московской консерватории, Проблемной научно-исследовательской лаборатории по изучению традиционных музыкальных культур Российской академии музыки им. Гнесиных.

К настоящему времени в фольклорном архиве МНЦ «Хөөмей» и ТИГИ имеется 190 записей хөрөктээр от 300 исполнителей и ансамблей. В Институте гуманитарных исследований записи народных песен, героических сказаний, сказок, мелодических речитаций, в том числе хөрөктээр, стали фиксироваться собирателями О.К. Дарыма, А.К. Калзан и сотрудниками сектора фольклора С. Байсклан, З. Самдан, В. Сузукей на магнитную ленту. Есть записи, сделанные О.К. Дарыма с 1969 по 1970 г. от знаменитых народных исполнителей тех лет: хөөмейжи Хунаштаар-оола Ооржака, Самбуу Саая, Ак-оола Кара-Сала, Маржымала Ондара из Дзун-Хемчикского, Монгун-Тайгинского, Сут-Хольского районов. Профессиональные записи народной музыки, производившиеся с 1970-х годов, находятся также в фонотеке Гостелерадио Республики Тыва. В МНЦ «Хөөмей» записи фольклорных материалов осуществляются фольклористом М. Бадырғы. Основная цель этой деятельности заключается в том, чтобы как можно дольше сохранить наследие тувинского народа.

Начиная с 1974 г. мне как фольклористу постоянно приходится сталкиваться с проблемой нотирования хөрөктээр. С 1940 по 2001 г. (за исключением монографии А.Н. Аксенова «Тувинская народная музыка»), нотные расшифровки хөрөктээр нигде не публиковались, так как нотирование данного материала требует принципиально нового подхода.

\*

\* \*

Материалом для настоящей монографии послужили 700 нотированных музыкальных произведений тувинских народных песен, отобранных мною из многочисленных фонозаписей разных лет. В большинстве из сделанных мною полевых записей поют мужчины, но приходилось неоднократно наблюдать, как женщины пели

путем унисонного пения или вместе с мужчинами в регистре, характерном для мужских голосов, тембрально близком к басовому звучанию.

Многие из этих материалов выявлены и проанализированы впервые. Наряду с общими сведениями о хөрөктээр в настоящей работе впервые дан критический обзор истории изучения тувинского пения хөрөктээр с конца XIX в. по настоящее время, обоснована уникальность этого явления в музыкальной культуре народов мира, сделана попытка выяснения историко-культурных факторов формирования и бытования хөрөктээр, а также его связь с ритуалами и формами музыкального быта. Формирование хөрөктээр, на мой взгляд, началось с I-го тыс. н.э. и связано с системой обрядов, трудовой деятельностью и древней традицией звукоподражания в певческой культуре далеких предков тувинцев.

Во время экспедиционных работ я пыталась выявить как общие черты, так и специфику горлового пения в разных культурах народов Саяно-Алтая. Такого рода планомерные исследования ранее никогда не проводились.

В ряде предшествующих публикаций не учитывалось, в частности, что **гортанное** (именно гортанное!) пение типа якутского *хабарга* с периодическим прищелкиванием языком о небо на резком двойном вздохе несопоставимо с тувинским пением хөрөктээр. Не следует отождествлять тувинский хөрөктээр с монгольским *хөөмием*, алтайским, шорским *каем*, хакасским *хаем* и калмыцким *хайлахом*, которые используются преимущественно не как самостоятельные музыкальные произведения, а как неразрывная составная часть эпического музыкально-поэтического произведения (продолжительностью звучания до нескольких часов или даже дней) и имеют весьма существенные отличия от горлового пения тувинцев, никоим образом не являясь эквивалентом хөөмю, борбаннадыру и другим стилям хөрөктээр.

Остановимся на специфических особенностях звукоизвлечения хөрөктээр. Прежде всего, реально хөрөктээр представляет собой один из способов использования человеческого организма для музыкальной деятельности. Это один из видов корпоромузыки, один из вариантов аутоинструментализма, имеющий особое значение в культуре (ноосфере) народа Тувы. Строго говоря, это не пение: пение изначально подразумевает сочетание музыки и речи, возможность наложения словесного текста на музыку. Хөрөктээр — это скорее *инструментальное музицирование*, основанное на имитации звуков окружающего мира. Отсюда сакральный смысл этого

способа звукоизвлечения, особая глубина и специфика его эстетического восприятия.

Обострившееся сегодня внимание к хөректээр, как уже отмечено выше, очень велико как среди специалистов — музыковедов и этнологов, так и среди любителей народной музыки. Я надеюсь, что книга в какой-то мере удовлетворит интерес к этому феномену музыкальной культуры народов мира.

---

Выражаю благодарность д-ру ист. наук С.И. Вайнштейну, под научным руководством которого выполнялась данная работа, д-ру филол. наук Б.И. Татаринцеву, чьи замечания и советы помогли мне при написании этой книги.

Также благодарю всех ученых, участвовавших в ее обсуждении, в том числе сотрудников Проблемной научно-исследовательской лаборатории по изучению традиционных музыкальных культур Российской академии музыки им. Гнесиных и Московской консерватории.

Считаю своим долгом сказать о тех, кто содействовал моей работе. Большую пользу принесли советы народных артистов РСФСР М.М. Мунзука, К.Н. Мунзук, А.Б. Чыргал-оола, А.А. Панова, д-ра ист. наук Ю.Л. Аранчына. Выражаю благодарность Председателю Правительства Республики Тыва Шериг-Оолу Ооржаку, который реализовал идею открытия в Туве научного центра по изучению и сохранению музыкального наследия тувинского этноса. С большим уважением я вспоминаю своего учителя, профессора Е.В. Гиппиуса, одного из первых, кто обратился к исследованию тувинского традиционного вокального искусства и в свое время поощрял мой интерес к изучению горлового пения тувинцев. Хотя излагаемая здесь система взглядов окончательно сложилась после его смерти, но начало ей было положено именно в беседах с этим замечательным человеком, в изучении его трудов. И, конечно же, я выражаю огромную признательность своим многочисленным респондентам, в том числе Маржымалу Ондару, Идамчапу Хомушку, Хунаштаар-оолу Ооржаку, Севеку Алдын-оолу, Андрею Опею, Герману Куулару, Олегу Куулару, Геннадию Тумату, Геннадию Чашу, Андрею Монгушу, Сергею Ондару, которые поразили меня своим мастерством и способствовали появлению новых идей при написании книги.

Я признательна И.А. Денисову, К.Ю. Хлынову, оказавшим помощь при подготовке монографии к изданию, а также министру культуры Республики Тыва В.О. Наксылу за финансовую поддержку данного издания.



## ГЛАВА 1

# ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ ГОРЛОВОГО ПЕНИЯ

История изучения хөрөктээр восходит к концу XIX в. и связана с обращением к музыкальной культуре тувинского народа.

Одним из первых исследователей, обративших внимание на хөрөктээр, был этнограф и путешественник П.С. Островских (посетил Туву в 1897 г.), который не только описал некоторые его формы, но и опубликовал этнографический отчет о субэтнической группе тувинцев-тоджинцев, затронув также вопросы их музыкальной культуры\*. Он писал, что наибольшей оригинальностью отличается искусство так называемых *хөөмейлээр кижиги* (*хөмилэр-кижиги*) — певцов, владеющих стилем хөөмей (певцов горлом). Выпуская обычные у многих азиатских народностей горловые звуки, «певец на фоне их выделяет горлом же чрезвычайно характерные мелодии, как бы на флейте; при этом он аккомпанирует себе на деревянном топшулууре» [213]. Отчет П.С. Островских содержит данные, существенно пополнившие тогдашние представления об этнической культуре тувинцев. Заслуга Островских в том, что наряду с вопросами истории и этнографии он рассматривает музыкальное творчество как важнейшую часть духовной культуры народа. Многие в его работах не потеряло свою актуальность и сегодня.

На существование у тувинцев сольного пения хөрөктээр указывает также ссыльный этнограф и краевед Е.К. Яковлев, совершивший в 1898 г. поездки в Западную и Центральную Туву (Улуг-Хемский и Дзун-Хемчикский кожууны\*\*). В опубликованном научном отчете исследователь сообщает, что «своеобразное впечатление, произведенное пением без слов, не передается словами. Это

---

\* «Краткий отчет о поездке в Тоджинский кожуун Урянхайской земли и значении Урянхайской земли для Южной Сибири (известия Русского географического общества за 1898—1899 гг.)». Полный дневник урянхайского путешествия с многочисленными рисунками, фотографиями, описанием всей вывезенной из Урянхайской земли этнографической коллекции (находящейся ныне в Берлинском музее народоведения) был своевременно представлен в Русское географическое общество, которое отпустило значительную часть средств на это путешествие, но из-за большой стоимости издания не был опубликован.

\*\* Кожуун — административный район в Туве.

пение называется “күмейлер” (*хөөмейлээр*. — З. К.) и складывается из целой гаммы хрипов. Певец вбирает в себя столько воздуха, сколько смогут вместить его легкие, и затем начинает извлекать какие-то странные урчащие хрипы из глубины внутренностей, непрерывность и длительность коих всецело зависит от его умения управлять диафрагмой. Затем следует новый глубокий вдох и продолжение таинственных звуков, сопровождающихся аккомпанементом на двухструнном топшулууруме\* — инструменте, состоящем из длинного грифа и кузова с полостью, обтянутой пузырем, декой, до тех пор, пока они не обрываются певцом сразу, совершенно неожиданно для слушателя, без какого-либо тонического и ритмического конца, так что ко всему этому последованию таинственных звуков, казалось бы, нельзя применить название мелодии» [316, с. 177—178].

Сведения о приемах исполнения хөрөктээр, о бытовании этого вида народного музыкального искусства с конца XIX в. сопоставимы с результатами наших экспериментов. Заслуживают внимания тонкие наблюдения ученого о дыхании, самом звукоизвлечении хөрөктээр, происходящем не за счет гортани, а идущем «из глубины внутренности», т.е. благодаря сжатию грудной клетки.

Попытка объяснить традиционное одиночное двухголосное пение тувинцев была предпринята также в 1914 г. английским путешественником Д. Каррутерсом. С его слов известный исследователь Центральной Азии Г.Е. Грумм-Гржимайло писал, что «хөөмей в Урянхайской земле (устаревшее название Тувы. — З. К.) — далеко не обычное явление. Этот род пения — специальность особых искусных мастеров, которые благодаря долговременной практике вырабатывали у себя способность управлять диафрагмой, что и обеспечивает им возможность вводить в легкие новый запас воздуха, если не по окончании музыкальной фразы (выражение, которое к этого рода “пению без слов” не применимо), то после достаточно продолжительного периода. Все же остальные сойоты (тувинцы. — З. К.) поют обычным образом, причем центр тяжести песни лежит в ее тексте, музыкальный же и ритмический элементы лишь дополняют создаваемую им картину» [93, с. 114].

Г.Е. Грумм-Гржимайло, называя тувинское горловое пение «песнями без слов», пишет, что у них можно отметить «три формы вокальной музыки: 1) текст песни доминирует над музыкальным элементом, 2) текст вовсе отсутствует (песни без слов) и

---

\* Топшулуур (точнее тошпулуур) — шипковый хордофон, две струны которого настраиваются в кварту, описанный позднее А.Н. Аксеновым.

голос, аккомпанируемый инструментом, исполняет роль prima и 3) смешение этих родов пения» [Там же].

Хотя в подобных публикациях мы не находим подробной информации о хөрөктээр, но приводимые сведения сами по себе, будучи свидетельствами очевидцев, представляют значительный научный интерес, несмотря на то что они не опирались на анализ научной транскрипции звукозаписей и ограничивались в основном констатацией необычного для европейского слуха звучания тувинских песен.

Серьезное, поставленное на научную основу изучение тувинских мелодий стало возможным лишь с появлением фонографа.

Одним из инициаторов записи тувинских песен на фонограф явился А.В. Анохин (1874—1931) — известный краевед, этнограф, педагог, композитор, собиратель и пропагандист музыкального фольклора тюрко- и монголоязычных народов, проводивший свои исследования у тувинцев в 1910 г. (рис. 1).

А.В. Анохин в своем труде «Народное песенное музыкальное творчество алтайцев, монголов, шорцев» обстоятельно охарактеризовал хөрөктээр тувинцев, назвав его горловым пением. В критическом замечании по поводу описания Е.К. Яковлевым тувинского хөөмөя он отмечал: «Вид горлового пения гораздо проще. В нем везде есть строгая определенность, такая определенность, которую без затруднения можно подвести под все законы существующей музыки. Наконец, пение — это не хрип, в котором трудно различить высоту звука, а обыкновенное пение, в котором даются звуки не свободным, открытым горлом, а несколько сжатым, причем высота звуков вполне определенная». Далее Анохин отмечает, что на слушателя, не знакомого с горловым пением и услышавшего его впервые, оно часто производит неблагоприятное впечатление. Но с течением времени это пение обычно начинает нравиться и даже действовать успокаивающе. «Для



Рис. 1. А.В. Анохин.

азиатского уха такое пение является, без сомнения, приятным. Такое двухголосное пение хөөмей (есть и другие названия) является спецификой алтайцев, хакасов и тувинцев» [329, с. 27]. Относительно манеры исполнения алтайского кая Анохин пишет: «Кайчи пели свои сказания искусственным “низким голосом”... Сказки действительно поются низкой дребезжащей октавой, которая своим тембром напоминает летящего жука» [15, с. 30]. Согласно наблюдениям Анохина, «из всех тюркских племен сойоты самое певучее племя... У сойотов 95 % поющего элемента. Песня у сойотов выражается словом “ыр”. Мелодия его достигает большего развития, чем у качинцев и сагайцев. В творчестве сойотов отсутствует постороннее музыкальное влияние, мелодии самобытны» [330, с. 19]. Фонографические записи А.В. Анохина, с которыми я смогла ознакомиться, не нотированы, не опубликованы и хранятся в Фонограммархиве ИРЛИ РАН в очень плохом состоянии. Нотировать их, к сожалению, в настоящее время почти невозможно.

В 1927—1930 гг. вышел в свет ряд научных статей, где затрагивались отдельные вопросы музыкального фольклора тувинцев. Первые послереволюционные музыкальные записи тувинских народных песен были сделаны в 1927 г. Е.В. Гиппиусом (рис. 2) и З.В. Эвальд с голосов студентов Института народов Севера и Сибири в Ленинграде О. Мандараа и С. Серекей. Исследователи записали на фонограф несколько традиционных песен жанра *ырлар*, образец пения хөректээр и две революционные песни на традиционные напевы: «Кайгамчык-тыг интернационал» («Дивный интернационал») и «Улуг-Хем» («Великая река»). Профессор Е.В. Гиппиус, вспоминая впоследствии об этих звукозаписях, сделанных в молодости, сообщил мне, что еще тогда его «поразило национальное своеобразие высокоразвитой тувинской народной мелодии, а более всего — традиционное одиночное двухголосное горловое пение» (см. [163, с. 120—143]).



Рис. 2. Первый исследователь тувинской народной музыки Е.В. Гиппиус.

В середине 1930-х годов были сделаны первые профессиональ-



ные звукозаписи тувинского сольного двухголосного пения на грам-пластинки, а позднее, с 1943 г., — на магнитофон.

В 1934 г. по заказу правительства Тувинской народной республики Московская фабрика звукозаписи выпустила серию граммофонных пластинок — классические образцы стилей пения хөрөктээр (каргыраа, борбаңнадыр, сыгыт, ээңгилээр), песни жанра ырлар и инструментальные наигрыши на игиле в двух традиционных видах: вариации на песенные темы и программно-изобразительные наигрыши в исполнении наиболее искусных музыкантов того времени М. Шоюна, К. Лагба, О. Комбу, М. Ошку-Саара и М. Маадыр-оола. В фонотеке кабинета народного творчества Московской государственной консерватории сохранилось 10 таких грам-пластинок (фабричные номера 3007, 3008—3013, 3017, 3024, 3025). Значение этого первого этапа документации на граммофонных пластинках классических образцов традиционного тувинского пения хөрөктээр трудно переоценить.

В 1941 г., еще в период существования Тувинской народной республики\*, в Кызыле был создан Театр-студия. Музыкальные дисциплины (теорию музыки, сольфеджио и хоровое пение) там преподавал дирижер Р.Г. Миронович. Наряду с ним работали и другие, приглашенные, специалисты — А.Н. Аксенов, Л.И. Израйлевич, хормейстер С.И. Булатов. Велось обучение игре на народных музыкальных инструментах, составлявших оркестр.

Деятельность названных музыкантов в первые годы советской власти в Туве (с 1944 г.) носила прикладной характер. Все они были либо молодыми композиторами, либо большей частью руководителями хоровых коллективов и не ставили перед собой исследовательских задач. Образцы народных песен записывались ими по преимуществу в практических целях: как материал для обработок, пополнения репертуара профессиональных и самодеятельных композиторов. Такой подход к народному музыкальному искусству определил в те годы и характер публикаций песен. Фольклорные сборники того времени — это, в сущности, песенники, содержащие традиционные песни не в том виде, как они звучат в народном быту, а в свободных, далеко не всегда выдержанных в традиционном стиле обработках составителей. Из записей хөрөктээр и обработанных напевов тувинских народных песен, сделанных в 1943—1944 и последующие годы, в научный оборот введены пока только материалы А.Н. Аксенова [3, с. 226].

---

\* Тувинская народная республика, образовавшаяся в 1921 г., вошла в состав СССР в 1944 г.

Одним из первых, кто обратил специальное внимание на хөрөктээр в это время, был писатель Г. Кублицкий, который в 1947 г. подчеркнул, что «у тувинского народа есть особый вид пения, “горлового”, называемого сыгыт, хөөмей, каргыраа. Исключительная трудность, огромное напряжение голосовых связок при горловом пении не позволяют обычно солисту петь больше одной-двух минут. Сущность горлового пения заключается в том, что певец поет одновременно два звука: основной и обертон к нему. Я впервые слышал пение — удивительное, неповторимое пение. Тувинцы — единственный в мире народ двухголосных певцов. Тут важно правильно понять с трудом постижимую вещь: двухголосие не в том смысле, что один и тот же певец может по желанию петь, скажем, сначала басом, затем тенором, а в том, что один и тот же певец может петь сразу двумя голосами! Двухголосное пение называется сыгыртыр. Вы слышите звук, напоминающий пение большой, неведомой птицы, звук сильный и мелодичный; ему вторит другой, глуховатый, более низкого тона. Знатоки мне объяснили, что первый звук рождается напряженными голосовыми связками, через которые певец с силой пропускает воздух; второй возникает в полости рта, которая служит как бы резонатором...» [151, с. 16]. Статья представляет интерес для истории изучения не только хөрөктээр тувинцев, но и песен других народов, чьи исторические судьбы были связаны с горной страной Саян.

Без собирания и изучения фольклора невозможно составить представление о ладовом и интонационном своеобразии национального искусства того или иного народа и тем более невозможно запечатлеть его в профессиональном творчестве.

Сегодня легко прослеживается путь, которым шла новая для Тувы наука — фольклористика. Начало было положено Тувинским научно-исследовательским институтом языка, литературы и истории (ТНИИЯЛИ), организованным в октябре 1945 г. Наряду с изучением языка и истории тувинского народа, созданием учебников институт начал записывать и изучать фольклор. Если первые собрания и публикации содержали только словесные тексты, то с появлением звукозаписывающей аппаратуры открылась возможность фиксировать и напевы. В конце 1950-х годов в Кызыл были приглашены представители старшего поколения тувинских сказителей и певцов. На их первый слет в 1962 г. съехалось 28 человек.

Помимо конференций и слетов в столице республики — Кызыле — ТНИИЯЛИ ежегодно организовывал фольклорные экспедиции. Однако если записи текстов осваивались быстро, то музы-

кальные записи в большинстве своем до сих пор пока не расшифрованы и не освоены наукой в связи со сложностями нотации хөрөктээр.

Публикация нотных материалов и научное изучение музыкального фольклора тувинцев по степени интенсивности значительно отставали от собирания сведений о хөрөктээр и пропаганды его в живом концертном исполнении.

Первая публикация народных мелодий была осуществлена собирателем и исполнителем М. Мунзуком в 1956 г. [197]. Напевы этих песен он записал на слух непосредственно с голосов народных певцов еще в 1940-е годы. Затем вышло в свет дополненное издание того же сборника, озаглавленного «Тыва улустун ырлары» («Тувинские народные песни») [198]. Мелодии, записанные составителем, были впервые паспортизованы: указаны место записи и лицо, сообщившее напев. Первый раздел сборника содержит старинные народные песни, далее следуют современные народные песни и припевки. Вообще же за свою жизнь М. Мунзук записал более 500 напевов тувинских народных песен, мелодий хөрөктээр, несколько десятков инструментальных наигрышей, большая часть которых осталась неопубликованной. Его деятельность положила начало планомерному собиранию традиционных тувинских песен\*.

Не утратили познавательного значения и наблюдения композитора С.М. Пюрбе, который от природы был наделен большими способностями к игре на национальных инструментах. Его работы о народной музыке позволяют составить о ней довольно полное представление. Что касается хөрөктээр, С.М. Пюрбе подразделяет это искусство на три вида: «при первом виде горлового пения (сыгыт) основные звуки певец берет в малой октаве, обертоны — в третьей октаве. Во втором виде (хөөмей) певец поет ми первой

---

\* Максим Монгузукоч Мунзук (1910—1999) — уроженец сумона Межегей кожууна Танды, служил в народно-революционной армии, учился в Москве (в танковой школе), участвовал в организации национального театра в Кызыле. С 1936 г. и до конца своей жизни являлся актером театра и кино. М. Мунзук — большой знаток горлового пения и тувинских народных песен, певец, владевший игрой на национальных инструментах бызаанчы, лимби, чадагане. Это артист из народа, близкий к народному быту, поражавший знанием этой жизни, мастерством рассказа, богатством языка, наконец, чрезвычайной задушевностью. Актерский дар и любовь к народной песне помогли М. Мунзуку рассказывать музыку словами. С 1950 г. М. Мунзук и его супруга Кара-Кыс Мунзук — выдающаяся исполнительница тувинских народных песен, народная артистка РСФСР и РТ — стали собирать и записывать тувинские народные песни и внесли значительный вклад в изучение традиционного тувинского искусства, в том числе горлового пения.

октавы, причем обертон звучит в третьей октаве в квинту к основному тону. В третьем виде (каргыраа) певец берет звуки в большой октаве от ми и выше. Эти три вида горлового пения (сыгыт, хөөмей, каргыраа) имеют много вариантов. Научиться горловому пению может не каждый, а только тот, у которого голосовые связки имеют способность к этому от рождения. Горловое пение исполняется только мужчинами» [235, с. 303]. Однако в архиве ТНИИЯЛИ есть сообщение о том что, «в 1930 г. самой лучшей исполнительницей хөөмея считалась Оюн Чагадай. У нее естественное дыхание, без всякого видимого напряжения. Голосовой аппарат был как своеобразный двухголосный музыкальный инструмент» [331, с. 30].

Утверждение, что в каждом стиле основной звук и его обертоны закреплены за определенной октавой, я считаю весьма спорным, поскольку высота звуков бурдона и обертона, а также их октавы зависят не столько от конкретного стиля, сколько от индивидуальных особенностей исполнителя. Кроме того, произведения одного и того же стиля исполняются в разных тональностях, возможны переходы из одной тональности в другую. Хотелось бы подчеркнуть, что научиться петь хөрөктээр может не только тувинец, но любой человек, обладающий хорошими музыкальными данными, прежде всего слухом. Об этом свидетельствуют хөөмейжи из Калмыкии Владимир Каруев, который учился тувинскому горловому пению у артистов ансамбля «Тыва», созданного в 1989 г., представители разных стран, обучающиеся в Международном научном центре «Хөөмей» у исполнителей хөрөктээр. При несомненных достоинствах статья С.М. Пюрбе не лишена недостатков, в основе которых — отсутствие расшифровок хөрөктээр. Пюрбе запечатлел в ней лишь основной тематический материал, что ценно, но недостаточно.

Этапным явлением в тувинской музыкальной фольклористике стала монография А.Н. Аксенова «Тувинская народная музыка», вышедшая под редакцией Е.В. Гиппиуса в 1964 г. [3]. А.Н. Аксенов (рис. 3) проявлял огромный интерес к истории и культуре тувинского народа. Начиная с 1940-х годов он записывал тувинский музыкальный фольклор: песни, наигрыши, образцы вокальной музыки, сольного двухголосного пения, собрал большой фактический материал по этнографии и фольклору тувинцев. Сведения о тувинском народном музыкальном искусстве, сообщаемые Гиппиусом в вводной статье к книге Аксенова, дополняют научный отчет последнего о собирательской работе в Туве в 1943—1945 гг., где он, в частности, пишет: «Первыми моими учителями в обла-

сти тувинского песенного фольклора оказались тувинские поэты С. Пюрбю и С. Сарыг-оол и мои ученики по классу теории композиции, организованному после моего приезда. В нем была собрана наиболее одаренная музыкальная молодежь из разных районов Тувы: народные певцы и инструменталисты — живые носители народного песенного искусства, не утратившие связи с родными кочевьями» [3, с. 226]. В тувинских песнях А.Н. Аксенова как композитора-исследователя поражали не только мелодии, но и композиция, формы музыкальных пьес, песен, инструментальных наигрышей, их мелодическое орнаментирование, ладовый колорит исполняемых напевов. Сопоставляя записанные варианты напевов тувинских народных песен и систематизируя



Рис. 3. А.Н. Аксенов.

заметки о манере их исполнения певцами из различных местностей, он пришел к выводу, что «по своему репертуару тувинская народная музыка не имеет заметных местных различий, за исключением относительно большого распространения монгольских народных песен в районах, граничащих с Монголией. Местные различия заметны только в манере исполнения песен, в большем или меньшем мелодическом орнаментировании напевов и отдельных особенностях орнаментального стиля» [Там же, с. 231].

Последнее утверждение я считаю не совсем верным. Тувинские песни довольно интересны и своеобразны. На первый взгляд, правда, может показаться, что они похожи друг на друга, но когда вслушиваешься, находишь в них весьма большие различия в мелодии, структуре (а не во внешней форме). Причем одна и та же песня может звучать по-разному у певцов, живущих друг от друга на расстоянии всего 4—5 км. Отсюда очень большая вариативность песен. Преобладает мужской песенный жанр (сольное двухголосное хөрөктээр) со своеобразным двух-, трехголосным звучанием.

## Пример 1

## Бора аьдым

Мой Сивка-бурка

(в стиле каргыраа)



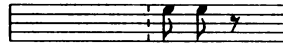
1. Бром, бром аам! Бром, бро-ам! Бром, бро-ам, бром, бром! (м)

Обертоны



2. Че- лип о- лур аар! Шок-шуп о- лур бром, бро-ам! Бром, бро-ам, Бром, бром!

Обертоны



3. Че-лип о- лур шок-шуп о- лур! Бром, бро-ам! Бром, бром!

Обертоны



4. Бром, бром аам! Бром, бро-ам! Бром, бро-ам! Бром, бром!

Звукозапись и нотировка З.К. Кыргыз (1978 г.)  
в г. Кызыле с голоса Дмитрия Очура (1916 г. р.),  
РФ ТНИИЯЛИ, пл. 107.

Диапазон напевов чаще не превышает сексты. В основном все звуки вращаются в пределах устойчивой квинты, лишь в припеве появляется секста (иногда подлинная дорийская шестая, со случаями ее понижения на полутон), поэтому трехголосие внешне кажется почти неувлимым.

Только путем долговременных наблюдений над отношением народа к тем или иным песням можно прийти к заключению об их народности. Упомянутая выше книга А.Н. Аксенова явилась первой научной публикацией традиционного музыкального искусства, итогом многолетней работы по собиранию и изучению песенно-поэтического творчества тувинцев. Исследования А.Н. Аксенова имели наибольшее значение для изучения этнических традиций тувинского музыкального фольклора, разных песенных жанров. Особенно полно это отражено в гл. 5, содержащей обоснование вокальной технологии тувинского сольного двухголосного пения.

«Мелодические звуки в горловом пении, — пишет автор, — точно так же, как и при игре на хомусе, являются обортоном низкого опорного звука, выделяемыми из него изменениями объема полости рта по принципу резонаторов Гельмгольца, но при игре на хомусе низкий опорный звук извлекается вибрацией язычка этого инструмента, а при горловом пении — особым приемом напряжения голосовых связок» [3, с. 54].

Сопоставляя технологию хөрөктээр с игрой на хомусе, Аксенов пишет: «Оба эти вида тувинского музыкального искусства основаны на одной общей технике образования мелодических звуков» [Там же] (с чем никак нельзя согласиться). Конечно, свидетельство о тувинском хомусе имеет важное значение для познания инструментария. Но в хомусе, прижатом к зубам, звук извлекается за счет изменения объемов воздуха при выдувании полостей и специфических движений языка в ротоглоточном рупоре, но не за счет смыканий голосовых связок. Воспроизведение звуков не требует большого напряжения и большого расхода воздуха в отличие от приема исполнения хөрөктээр. Музыкальный инструмент типа хомуса широко известен, в русской терминологии это — варган. Я считаю неудачным сопоставление общей техники образования мелодических звуков хөрөктээр и хомуса как родственных видов музыкального искусства. В связи с отсутствием экспериментальных исследований на необходимом техническом уровне А.Н. Аксенов в своей работе также не отразил принцип звукообразования хөөмөя.

Тем не менее наблюдения А.Н. Аксенова достаточно полно отражают не только его научные интересы, но и отношение к музыкальному быту тувинцев, уклад жизни которых он хорошо изучил. Талантливый композитор-профессионал, превосходный мастер нотирования звукозаписей А.Н. Аксенов сыграл огромную роль в изучении тувинской музыкальной культуры. Собранные им памятники музыкального творчества представляют культуру основных ареалов расселения тувинского народа. Исследователь по-

нимал, что научная ценность этнографического материала обусловливается точностью его фиксации, поэтому он тщательно отражал в записи все фонетические особенности тувинской речитации. В нотациях тувинских народных песен, выполненных на высоком научном уровне, самим А.Н. Аксеновым впервые воспроизведена фактура пения хөректээр и фактура наигрышей на игиле, бызаанчы, хомусе. Инструментальные наигрыши представлены в монографии 57 образцами, а хөректээр и песни во всех их жанровых разновидностях — 225 образцами, которые имеют принципиальное значение, ведь формы музыкального искусства того периода (1940—1945 гг.) во многом являются своего рода историческими документами и определяют взгляд на современные записи традиционных песен [3, с. 77—223]. Монография А.Н. Аксенова ценна не только для музыковедов, но и для этнографов, историков, фольклористов. К идеям А.Н. Аксенова непосредственно в ходе исследования буду постоянно обращаться и я.

К особой внимательности и тщательности при записи народных мелодий призывал фольклористов известный русский музыковед, философ и писатель В.Ф. Одоевский: «Народные напевы — суть народной святыни, к которой надлежит приступать с действительным чувством, без всякой заранее предпосланной теории, не мудрствуя лукаво, но записывать народную песню как она слышится в голосе и слухе народа, и затем должно будет постараться извлечь из самих напевов, как они есть, их теорию» [207, с. 91]. Эти слова имеют неопределимое значение и для изучения музыкальной культуры тувинского народа.

Некоторые сведения о тувинских песнях и мелодических речитациях содержатся в публикациях этнографических материалов, собранных В.П. Дьяконовой. Хотя автор не затрагивает вопросов пения хөректээр, но приводит данные, которые помогают пополнить наше представление о происхождении тувинского музыкального термина «сыгыт» как названия одного из стилей хөректээр. В этом она не координируется с другими исследователями, считающими, что «происхождение тувинского музыкального термина *сыгыт* как “причитание, плач” и производное от этого слово *сыгытчы* — причитающий, плачущий, связаны с погребальным обрядом» [133, с. 187].

Подобные данные получены В.П. Дьяконовой как в Западной и Центральной, так и в Восточной Туве и дают представление не только о способах погребения, но и о некоторых сторонах погребального обряда, а также о двух традиционных его видах (более древнем — шаманском и более позднем — буддийском).



Большое значение для нашей работы имеет информация о традиционных тувинских причитаниях, которая впервые сообщается В.П. Дьяконовой в наиболее обстоятельном специальном исследовании на эту тему, опирающемся не только на конкретные этнографические материалы, но и на все ранее опубликованные работы по данной теме [100]. Напевы причитаний, судя по примерам, представляют собой мелодические речитации особого рода, исполняемые говорком. Воспроизводились они, видимо, по памяти и характерны для бесписьменных культур, когда ритм, тембр, высота звука реализуются во множестве варьируемых форм.

По сведениям, полученным В.П. Дьяконовой от алтайской телеутки А.Н. Сыркашевой, проживающей в Беловском районе Кемеровской области, «плач и причитания по умершему, называют там термином сыгыт, в отличие от обычного плача по поводу какого-либо горя, который именуют ыйла (ыгла)» [Там же, с. 54]. Дьяконова подчеркивает, что сыгыт у алтайцев и телеутов начинали, как только человек умер и его положили в гроб. «Оплакивание у гроба продолжалось всю ночь и до похорон... ритуальное оплакивание *сыгыт* известно было также улаганским теленгитам и телесам. В противовес этому у тувинцев термин “сыгыт” сохранился для обозначения горлового пения с двузвучной мелодией, с низким гортанным и высоким свистящим звуком, напоминающим флейту» [Там же]. Опубликованные факты и наблюдения Дьяконовой в значительной степени не соотносятся с понятием, зафиксированному в древнетюркском эпиграфическом памятнике о Куль-Тегине с «ритуальным плачем» древних тюрков по покойнику. Таким образом, следует отличать в тувинском языке слово *сыгыт* — свист (давнее название одному из стилей хөрөктээр) от созвучного ему слова *ыы-сыы* — плач.

Плачущие и стонущие в обряде погребения древние тюрки, согласно их руническим памятникам, названы *йугчы-сыытчы*, что соответствует тувинскому слову *ыычы-сыычы*. По нашим наблюдениям, напевы причитаний представляют собой мелодические речитации особого вида. Записать их очень нелегко в связи с тем, что этот жанр связан с «загробным миром» — носители плачей боятся исполнять их не по назначению. После многих усилий нам удалось зафиксировать на магнитофонную ленту только два образца. Первый из них — причитания отца по умершей дочери: «Сен кайда бардың, уруум?» («Ты куда исчезла, дочка?»); второй — причитание матери по умершему сыну.

## Пример 2

Уруунга адазынның качыгдалы  
 Причитание отца по умершей дочери

Сен кай - да бар - дың, у - руум.

*говорком* Ах, (ы), мен-ден мур-най мен *говорком* мур-нап, ах, у-руум мээң сөө-гум тут - па дың?

Аа, бог-да, а, бог-да.

Аа, бо чон - нуң аа(?) көр - бе - зин?

Ам кан-чап бар-ган ч,вел у - руум? Чу - ге өл - дуң!!

Ых! Ых!

Звукозапись и нотировка З.К. Кыргыз (1974 г.) в г. Кызыле с голоса Кыргыз Сорукту (1904 г. р.) — участника I слета сказителей и певцов из пос. Эрзин Эрзинского района.

## Пример 3

Оглунга качыгдал  
 Причитание матери по умершему сыну

Кан - дыг кон - чуг чоор, чү - ге чо - руп - туң ог - лум че.

*говорком* Ах, ёх! Ме - нээ бер - ге - зин а - бог - да, бог - да.

Звукозапись и нотировка З.К. Кыргыз (1976 г.) в с. Ак-суг Дзун-Хемчикского кожууна с голоса Торга Маскыр (1895 г. р.).

Оба напева связаны с обращением к душе умершего и интонируются в стиле мелодической речитации, прерываемой двумя-тремя, а иногда одним слогом и долгими выразительными паузами, после которых следуют, чередуясь с краткими восклицаниями, возгласы в форме целой словесной фразы, речитируемой то в более, то в менее напевной форме, порой переходящей в говорок. Неодинакова и степень тоновой определенности в мелодических оборотах мужского и женского причитаний, где чередуются речитации то в напевной форме, то говорком.

Стиль сыгыт тувинцев и ритуальное пение других народов Саяно-Алтая, по-видимому, не имели общей основы, их развитие следовало разным традициям, шло самостоятельно, что и проявляется в различиях терминологии (на соответствующих языках). Сходство терминов вокальных традиций разных народов может быть обусловлено как типологической общностью исторического развития человеческого общества, так и взаимодействием культур — обогащением искусства одного народа путем освоения художественных и культурных достижений другого [302, с. 14]. Осуществленный В.П. Дьяконовой анализ погребальных обрядов позволяет выявить многие элементы культуры, восходящие к глубокой древности.

Вопросами тувинского песенного исполнительства в 1970-е годы специально занимались А.А. Банин и В.И. Ложкин. В 1973 г. они выступили на VIII Всесоюзной акустической конференции АН СССР с сообщением об акустических особенностях тувинского сольного двухголосия. Ими были установлены высотные уровни низкого тона — от 60 до 220 Гц и высокочастотного — от 2000 до 3000 Гц. Изложив результаты акустических измерений хөрөктээр, исследователи уделили большое внимание вопросу о резонаторах, ощущениях, контролируемых звукообразованием, и попытались раскрыть акустические особенности такого рода пения. Анализу были подвергнуты голоса тувинских певцов М. Дакпая и О. Хунаштаар-оола [25, с. 4]. В 1975 г. в Ленинграде в НИИ болезней уха, горла, носа и речи, а также в Военно-медицинской академии им. С.М. Кирова профессором Л.Б. Дмитриевым, врачом-фонологом В.Т. Масловым и методистом вокальной кафедры Новосибирской консерватории Б.П. Черновым была сделана рентгенограмма трех тувинских певцов («горловиков») В. Монгуша, В. Сояна и Д. Очура (рис. 4). Установлен механизм образования второго источника звуковых колебаний при двухголосном тувинском пении сыгыт — источника, работающего по принципу сопла (свисткового отверстия). Как утверждают авторы, «свистковое отверстие

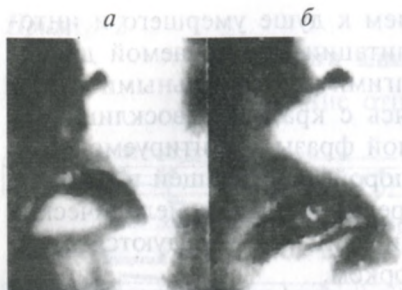


Рис. 4. Источники звуков: *а* — низкочастотный (шель голосовых складок); *б* — высокочастотный (свистковое отверстие «сфинктерной преграды» входа в гортань).

рождает высокочастотные колебания, которые затем резонируют в полостях ротоглотки, формируя звуки разной высоты. Гортань тувинского певца, поющего в двухголосной манере, представляет собой двухзвуковой генератор, в котором высота нижнего тона образуется голосовыми складками, а в формировании высоты свисткового тона участвует суженный вход в гортань (сопло) и резонаторные полости глотки и рта. Эти приспособления гортани и ротоглоточного канала показывают удивительные функциональные возможности голосового аппарата в образовании звуков и исключительные способности в управлении их высотой и длительностью» [301, с. 158—159]. При пении и речи голосовые связки сомкнуты, на пути выдыхаемого воздуха сформирована фонационная преграда. Вестибулярные («ложные») складки обычно в фонации участия не принимают. Но при исполнении хөректээр ложные голосовые связки задействованы, и, по мнению В.Т. Маслова и Б.П. Чернова, именно они и образуют свистковое отверстие, которое формирует высоту свисткового тона.

В.Ю. Сузукей утверждает, что «При технике звукоизвлечения ложные голосовые связки находятся в жестко зафиксированном состоянии в сильно зажатом горле (т.е. на уровне “призмы”). И обусловлено это общей задачей всего голосового аппарата, направленной на «расщепление» основного звука. Поэтому если даже допустить, что слышимый высокий обертон образуется в области ложных голосовых связок, то это был бы звук одной постоянной высоты, как и бурдон, точнее параллельный бурдону, а подвижную мелодическую линию воспроизводит язык, при помощи которого на фоне расщепленного бурдона появляются реально слышимые обертоны» [266, с. 47—49] (рис. 5). Дальнейшее рассмотрение этого вопроса весьма важно для понимания акустики хөректээр, но не входит в задачу настоящего исследования. Изучая физиологический механизм хөректээр тувинцев без привлечения полученных таким же рентгенологическим путем сравнительных данных по горловому пению других народов, в частности монго-

лов, алтайцев, хакасов, башкир и т.д., Л. Дмитриев, Б. Чернов и В. Маслов тем не менее делают общий вывод о прямой связи тувинского пения с башкирским и монгольским, что вряд ли корректно. Исследователи не располагают также соответствующими данными о приемах фонации и традиционного певческого фольклора башкир, алтайцев, хакасов и монголов [301, с. 158—159].

Тувинское горловое пение, если его рассматривать в комплексе вместе с тембрами, текстами, приемами, мелодикой и стилями, существенно отличается от подобной формы музицирования у других этносов. Хотя существуют отдельные общие элементы в традиционном пении этих народов, эта связь скорее косвенная, обусловленная региональной общностью и обменом культурной информацией между ними. Традиционное тувинское горловое пение стало примером для подражания, но не было воспроизведено точно с точки зрения приема, тембра, мелодики и т.д., а лишь имитировалось соседними этносами, где приобрело самостоятельный характер.

В 30-е годы XX в. исследователь башкирской народной музыки Л.Н. Лебединский с большим трудом нашел единственного исполнителя узляу — старика, проживавшего в отдаленном горном районе. Исполнитель (Сайфетдин Юлмухамедов) рассказал ему, что он «дошел до этого искусства совершенно самостоятельно» и за свою жизнь не только не слышал ни одного исполнителя узляу, но и не видел ни одного человека, который мог бы «тянуть узляу» [172, с. 165]. Монгольский хөөмий, кроме одиночного пения, в основном представляет собой музыкальное оформление эпических произведений типа монгольского мактала (восхваления), имеющих однострочную структуру. Он интонируется в виде однозвучного напева. В приеме главным образом используется ротовой резонатор, который следует за мелодией. Исполняется в среднем диапазоне. Внимание исполнителя сосредоточено специально на полном функционировании голосового аппарата, а именно: носовых полостей,

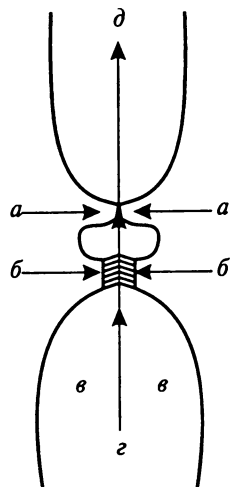


Рис. 5. Схема двухголосной фонации (Кызыл, апрель 1975 г.).

*а* — образованная «сфинктерная преграда» входа в гортань образует свистковое отверстие диаметром 1—2 мм; *б* — голосовые складки сомкнуты, формируют низкий постоянный звук; *в* — трахея; *г*, *д* — единый поток воздуха через две преграды.

твердого и мягкого неба, языка в полости рта, ложных связок, голосовых связок и надгортанного хряща. На этом основании Б.П. Чернов и В.Т. Маслов рассматривают тувинский прием пения хөрөктээр не как присущий исключительно тувинскому этносу, а как часть всей тюрко-монгольской культуры. Суть исследования сводится к попыткам выявления аналогий этих приемов, однако их выводы представляются нам далеко не бесспорными.

Исполнение кая или хая является лишь частью героического сказания, затем вновь продолжается сказ эпоса, после чего вновь следует исполнение кая. Так продолжается до тех пор, пока сюжет эпоса не заканчивается (см. Прил., № 5). Кай или хай эмоционально подготавливает слушателей, как бы вводит его в настроение.

### Пример 4

#### Ак боро атту Ак пий хаан

строй

6,7с |

8,1с |

К  
Т  
hu Кан - ча тай - га - ны

9,0с |

К  
Т  
а - шып эм - ди ол пар - ды

5,2с |

К  
Т  
Кан - ча та - лай - ды ол ке - чип

К  
Т

hü ü

8,0c |

К  
Т

ü

Звукозапись и нотировка Ю.И. Шейкина.

В момент, когда певец на полной или половинной каденции тянет долгий звук кая или хая, слушатель часто подхватывает звук восклицаниями. Эти сведения нами получены во время полевой экспедиции (науч. рук. д-р филол. наук А.Б. Соктоев) 1984 г. в Горном Алтае от И.Б. Шинжина. Другой вид сольного одноголосия, важный для понимания речитативного хакасского хая, под аккомпанемент чатхана с употреблением возгласа ээй или у, который связан с распеванием голоса, наблюдается у А. Стоянова (см. Прил., № 6).

### Пример 5

#### Зачин адыптых нымаха «Девятилетняя Алып-хан-хыс»

♩.84

Чатхан

Строй чатхана

Голос (хая)

Чатхан

Эй

Музыкальный фрагмент, состоящий из шести систем нот. Каждая система включает вокальную линию (басовый октав) и фортепианное сопровождение (альтовая октава). Текст песни на якутском языке:

Ч и - п и п а с - т и п үдүп - ч е д е д и р .  
 Ч и с т и - м и р - л е р х а т л а л н а д а - д ы р .  
 Эй  
 Ч и р п ö - s i - s i а х т а с х ы л л а р ы  
 ö с л о б о к \_ п а р \_ л а н т у р \_ л а н ч а д а - д ы р  
 ö с л о б о к \_ п а р \_ л а н т у р \_ л а н ч а д а - д ы р

Исполнитель С.П. Кадышев. Звукозапись 1965 г.

Такая же, т.е. облегченная, приспособленная к длительному исполнению напева в сочетании со словами, манера исполнения характерна для монгольского хөөмия, шорского кая (см. Прил., № 7). Достаточно тувинскому певцу при исполнении хөөмея мелодии героического сказания использовать прием звукоизвлечения



с помощью ротовой полости, как горловое пение становится подобным монгольскому хөөмию, шорскому хаю или алтайскому каю. Происходит смена формы. В этом проявляется сходство аутоинструментирования у народов Центральной Азии.

При горловом пении вышеназванных тюрко-монгольских народов используется ключичное дыхание, т.е. только верхняя часть легких\*. Одноголосие с периодическим двухголосием получается в результате изменений резонаторов в полости рта. Недостаточное количество вдыхаемого воздуха превращается в мелодию с хрипящим басом — своеобразной тембровой окраской.

Без сильного напора воздушной струи, без приема хөрөктээр воспроизводить сольное двухголосие значительной продолжительности (как в эпосе) в принципе можно, но тембр его будет небогатый, а мелодическая линия получится узкого диапазона.

Что же представляет собой тувинское горловое пение как вид вокального искусства? В чем специфика этой формы пения в этом отношении?

Прежде всего, хөрөктээр — это самостоятельное явление культуры, которое имеет свои ярко выраженные национальные особенности. Необходимость длительно задерживать дыхание при хөрөктээр не связана со сказаниями, которые исполняются в юрте в течение ночи. Хөрөктээр — акустико-физиологический феномен, максимально связанный в отличие от кая, хая и монгольского хөөмия по своей природе и структурным параметрам с лирическими песнями и инструментальной музыкой. Вокальные звуки составляют особую ценность для каждой мелодической ячейки, с них начинается и ими заканчивается каждый музыкальный мотив. Исполнитель должен их пропеть, как бы охватывая форму целого. Музыка эта рождена на открытом воздухе. Слушать ее надо, как литовский сугартинес, в окружении гор и степей — и тогда она начинает говорить на родном языке [67, с. 28].

Тувинцы и монголы — потомки кочевников, которых роднят обычаи, традиции, религия (шаманизм, буддизм). Они почитают природу, поклоняются духам родных мест — рек, тайги и гор, но говорят на разных языках. Может быть, в чем-то правы хакасы, считая, что умение петь горлом дает им «хозяин» этого вида пения — дух *хай ээзи*, который пришел в Хакасию из Тувы, — как пишет В.Я. Бутанаев [52, с. 31].

Главным критерием сходства или различия горлового пения тюрко-монгольских народов является не мелодическая специфика

\* Установлено автором при рентгенологическом исследовании в госпитале им. Рузвельта (США).

произведения, а тембр, манера исполнения, характер звукоизвлечения, интонирование, особенности звука. Сольное двухголосие в системе хөрөктээр донесено до наших дней именно тувинцами. Но об этом речь пойдет ниже.

Согласно данным экспериментов, проводившихся в США в госпитале им. Рузвельта в 1995 г. (рис. 6) (см. гл. 6), пение хөрөктээр тувинцев настолько специфично, что не дает права на сколько-нибудь корректное сопоставление с другими доселе известными формами сольного двухголосия.

Я все же стремлюсь так или иначе учесть результаты изучения традиционных вокальных культур, территориально, этногенетически либо стадияльно близких тувинской. Однако должна отметить, что почти все старые и молодые исполнители традиционного тувинского двухголосного пения согласны с тем, что прием хөрөктээр — главное отличие двухголосия от других форм горлового пения. В то же время необходимо отметить, что работа Б.П. Чернова и В.Т. Маслова является, по сути, первым объективным научным исследованием физиологического механизма гортани тувинских певцов и основана на непосредственном наблюдении

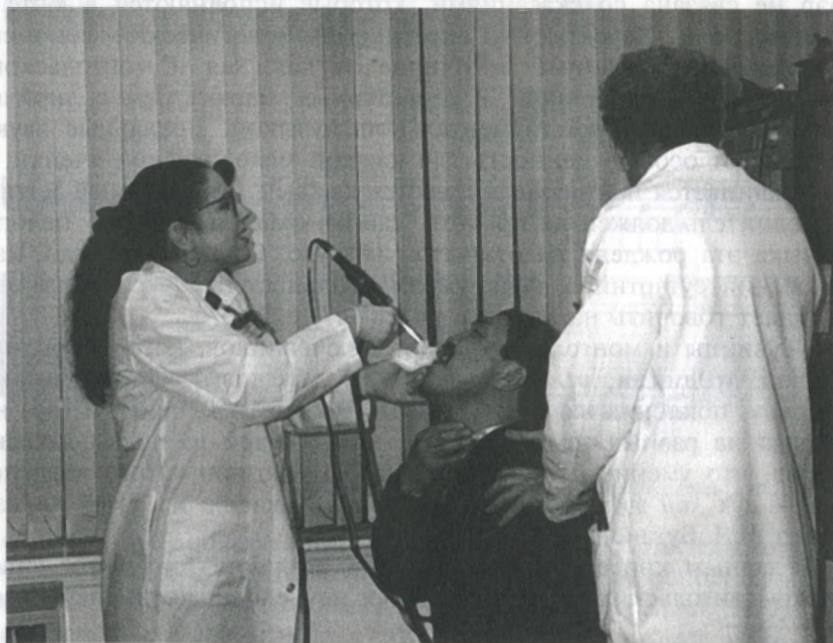


Рис. 6. Исследования в США в госпитале им. Рузвельта (Нью-Йорк).

нии за работой голосовых складок при фонации во время двухголосного пения одним исполнителем.

В 1980 г. в журнале «Musical voices of Asia» (Токио) была опубликована статья проживающего в Париже вьетнамского этномузыколога Транг Коанг Хая «Первоначальное исследование и акустический анализ хөөмея» [328, р. 60]. Автор пишет, что в течение нескольких месяцев он пытался извлекать звуки хөөмея, и в 1972 г. научился это делать сам с магнитных лент, которые были записаны Робертом Амейоном. Свой опыт освоения хөөмея он подробно охарактеризовал в упомянутой работе. Несмотря на то что автор объясняет условия действия пения, воспроизводимые им звуки просто являются обертоновыми и никоим образом не соотносимы с тувинским пением хөрөктээр, хотя и образуют выстроенную самим автором пентатонику, т.е. звуковую систему, содержащую пять звуков разной высоты в пределах октавы.

Интерес вызывает также опубликованная в 1981 г. статья С.И. Вайнштейна о хөрөктээр в контексте этногенеза тувинцев. Не ставя перед собой собственно музыковедческих задач, исследователь сумел передать дух тувинской музыки и довольно цельно и ярко представить исполнение хөрөктээр. Основой статьи послужили полевые материалы ученого из Центральной Тувы, встречи с его респондентом О. Алдын-оолом в 1954 г. Как отмечает С.И. Вайнштейн, это был «дуэт необычных музыкальных инструментов, но исполненный... без инструментов, голосом одного солиста в безлюдной центрально-азиатской степи, исполненный им “для себя”, а может быть, и для меня тоже. Прошло четверть века, но этот эпизод остался, пожалуй, одним из самых примечательных в длинной череде моих воспоминаний о путешествиях по Сибири». Далее этнограф пишет, что ему захотелось тогда надолго, навсегда запомнить это удивительное пение, вероятно очень древнее, как и изучавшиеся им памятники, «и эту шуршавшую под копытами загадочную “Дорогу Чингис-Хана”, и эти пряные запахи ночной степи, и только что минувшие “рериховские” краски гор» [62, с. 149—156].

Наблюдения и мысли С.И. Вайнштейна представляют несомненную ценность. Ученый ставит вопросы о происхождении хөрөктээр: в частности, почему этот вид горлового пения связан с тюркской, а не монгольской средой; почему не обнаружены следы подобного пения у бурят, калмыков, киргизов, казахов; всем ли этнотерриториальным группам монголов оно известно [Там же, с. 155—156].

В 1981 г. Всесоюзной студией грамзаписи фирмой «Мелодия» была выпущена большая серия художественно-документальных



Рис. 7. Х. Ооржак.

грампластинок «Народная музыка Советского Севера». Ее составитель — этномузыковед И.А. Богданов. Звукозаписи знакомят слушателей с самобытным, богатым и многообразным миром древних коренных устно-музыкальных культур всех народностей и народов Севера и Сибири. Пластинки серии, являясь подлинным документом, памятником истории и культуры многих народов, предназначены не только для профессиональных музыкантов, этномузыковедов, фольклористов, этнографов, но и для самих народных мастеров-исполнителей, а также широкого круга любителей народного искусства в России и за рубежом.

Подготовленный И.А. Богдановым комплект из трех пластинок «Тувинский фольклор» (с новыми записями), вышедший также в 1981 г., открывает слушателю мир тувинского народного музыкального и музыкально-поэтического творчества, фиксация которого начата еще в 1934 г. изданием в СССР семи грампластинок, явившихся первой в мире публикацией звукозаписей тувинской народной музыки. Комплект И.А. Богданова знакомит с наиболее типичными тувинскими музыкальными и музыкально-поэтическими произведениями в исполнении пятерых традиционных музыкантов — представителей центральной и западной национальных культурных традиций Тувы. Это А. Доспан, С. Думат, В. Хуурак из Улуг-Хемского района (Центральная Тува) и чабан Хунаштаар-оол Ооржак и деятель культуры Ч. Куулар из западного Дзун-Хемчикского района.

Первая пластинка комплекта — тувинские песни и инструментальные пьесы — содержит записи Хунаштаар-оола Ооржака (рис. 7)\* и знакомит слушателя с 28 произведениями, в частности

\* Ооржак Хунаштаар-оол Сюрюн-оолович (1939—1992) родился в с. Алдан-Маадыр Дзун-Хемчикского района Тувы. К музыке приобщился с детства, прислушиваясь к пению отца — чабана-охотника и отличного хөөмейжи Ооржака Торе-Кежи. Затем он обучался искусству хөөмея у известного дзун-хемчикского сказите-

с основными типами, видами и разновидностями традиционного тувинского пения хөрөктээр в исполнении выдающегося музыканта, уникального в своем роде мастера, признанного лучшим хөөмейжи в 1969—1980 гг.

Здесь же — песни, посвященные родной природе, и исполненные в стилях каргыраа, хөөмей произведения о своей любимой, о коне-иноходце. На второй стороне пластинки — редко встречающиеся стили хөрөктээр и песни о родном крае со вставкой хөрөктээр. Вторая пластинка содержит произведения преимущественно трудовых жанров фольклора в исполнении традиционных музыкантов так называемого бытового стиля, чье творчество представлено на пластинке тоже впервые.

Для и хөөмейжи Ондара Киш-Чалаа. Х.Ооржак — не только вдохновенный исполнитель и автор более 100 тувинских песен и инструментальных произведений. Он самостоятельно овладел искусством игры на тувинских музыкальных инструментах: дошпулууре (2-струнный щипковым), шанзы (3-струнный щипковым), темир хомусе (самозвучащем металлическом язычковом щипковым варгане) и др. Х. Ооржак был также неутомимым пропагандистом тувинского народного искусства.

Х. Ооржак — лауреат многих смотров, конкурсов и фестивалей народного и самостоятельного художественного творчества, неоднократный участник самых представительных концертов в Кремлевском Дворце съездов. Он не раз участвовал также в международных музыкальных форумах, в частности во II, III и V музыкальных трибунах стран Азии, организуемых Международным музыкальным советом ЮНЕСКО, в Париже (1971 г.), Алма-Ате (1973 г., где песня Х. Ооржака «Алаш» была включена представительным жюри экспертов в число 16 лучших произведений, а сам Х. Ооржак был отмечен как один из наиболее самобытных и талантливых музыкантов) и Багдаде (1979 г.). Особенность творческой индивидуальности Х. Ооржака — виртуозное владение не одним-двумя (что служит нормой для тувинских хөөмейжи), а абсолютно всеми видами и разновидностями, стилями и субстилями хөрөктээр. Речь идет о шести основных видах и стилях хөөмея, сыгыта и эзеңгилээр, хөөмей и эрги хөөмей, каргыраа и борбаннадыр, а также производных от них разновидностей и субстилей — сыгыт-хөрөктээр, эзеңгилээр-хөрөктээр, хөөмей-хөрөктээр, эрги хөөмей-хөрөктээр, каргыраа хөрөктээр и борбаннадыр-хөрөктээр. Х. Ооржак, кроме того, свободно владел всеми переходами от одного стиля к другому (даже в пределах одного произведения), использовал все виды и разновидности пения, исполняя десятки произведений в разных стилях и субстилях: без сопровождения, с сопровождением или с собственным инструментальным аккомпанементом. Хунаштаар-оол Ооржак постоянно был в творческом поиске. Искал, выявлял и воссоздавал старинные полузабытые разновидности традиционного тувинского музыкального творчества. Среди них *кожагар-хөөмейи* — сопочный хөөмей, *куштеп сыгыртыр* — сыгыт с придыханиями.

Стиль *хөрөк-биле аяла* впервые выявлен и зафиксирован И.А. Богдановым именно в живом исполнении Х. Ооржака. В аннотации к пластинке он пишет: «Исполнительское искусство... Х. Ооржака отличается не только яркой самобытностью... многообразием, но и классической ясностью, силой, чистотой и выразительностью... Они (обертонные мелодии. — З.К.) у Х. Ооржака всегда кристально чисты и стройны, никогда не срываются, а льются будто непрерывной родниковой струйкой волшебной красоты!».

В 1992 г. в Туве по инициативе ТНИИЯЛИ была организована российско-американская экспедиция при содействии Смитсоновского института, в которой участвовали этномузыковеды Э. Алексеев (Москва), Т. Левин (США) и автор этих строк.

Объектом исследования этой экспедиции стал музыкальный фольклор западных тувинцев, доселе недостаточно собранный и изученный. В итоге Фонограммархив (ФА) ТНИИЯЛИ пополнился образцами тувинских эпических, речитативных и других песен, припевок, свадебных, похоронных причитаний. Бóльшая часть произведений зафиксирована в естественной обстановке (на похоронах и поминках, свадьбах, во время трудовых обрядов) и представляет тем самым ценные исторические документы народного быта тувинцев. Важнейшей задачей экспедиции было собрать сохранившиеся в живом бытовании (или в памяти отдельных носителей традиций) шедевры музыкального фольклора тувинцев, зафиксировать на высоком техническом уровне их живое исполнение и сделать доступными для искусства и науки будущего. На сегодня исследована лишь незначительная часть этого обширного материала. Особый интерес представляют звукозаписи хөректээр из репертуара уникального исполнителя всех пяти стилей горлового пения Маржымала Очуровича Ондара, лауреата I Все-союзного фестиваля самодеятельного художественного творчества, посвященного 100-летию Русского хорового общества, и конкурса «Радуга-81», участника концертов Московской Олимпиады, организатора ансамбля хөөмеистов Дзун-Хемчикского района «Сыгырга» («Иволга»), создателя единственного в своем роде детского ансамбля горловиков «Сараадак» («Олененок»).

Маржымал Ондар согласился петь для нас на лоне природы. Т. Левин сказал, что «в горах его песни звучат легко и свободно. Они напоминают то грохот горной реки, то свист ветра, то шум вековых кедров. Это была чудесная, чистая и могучая мелодия гор, которая заставляла сердце учащенно биться в груди. Я зачарован этой мелодией. Я думал, что все исполнители — старики. Я был приятно удивлен, узнав, что большинство из многочисленных хөөмейжи — молодые люди. Это говорит о том, что традиция будет продолжаться» (см. [171, с. 109—111]). В своей работе мы для полевых записей использовали магнитофон с электронным запоминающим устройством, где музыка кодируется в цифровой форме. Среди наших звукозаписей 220 мелодий хөректээр [334]. Магнитофонные ленты с материалами экспедиции выпущены в 1987 г. в США [319].

Сольным двухголосным пением хөөмей славятся также исполнители Северо-Западной Монголии. Самое полное до настоящего времени исследование по монгольскому хөөмию осуществлено

английским ученым К. Пегг и реализовано в книге «Монгольская концептуализация обертонового пения (хөөмий)» [324]. Автор, основываясь на полевой работе в Западной Монголии в 1989—1990 гг., установила связь монгольского хөөмийа с его социальной средой и миром, окружающим его исполнителей. По ее наблюдениям, «существуют несколько типов респондентов: с одной стороны, есть такие, которые предполагают, что хөөмий связан с древними религиозными обычаями и верованиями, с мощными силами внутри Вселенной, которыми вероятно пользовались для медитации или волшебного исцеления. С другой стороны, существует группа людей, которые хотят понять, как один человек может физически воспроизвести такие звуки. Музыковеды и представители других специальностей провели значительное количество исследований за последние 10 лет в этой области. Но еще мало сделано, чтобы соотнести этот феномен с его социальной средой, с миром познания его исполнителей. Это происходит из-за недоступности того региона, где хөөмей преимущественно встречается — Танну-Тувы, автономной республики России...» [324].

К. Пегг в основном работала в Западной Монголии: в сомонах Убса, Кобдо и Баян-Ульгийском, где помимо монголов живут тувинцы и казахи. В сомоне Убса, граничащем с Южной Тувой, живут в основном три монгольских этноса: байты, дорбеты и хотоны. Наиболее сильны традиции хөөмийа среди байтов. По сообщению 85-летнего респондента Диидея, байты в приграничном сомоне Тес копируют урянхайцев (т.е. тувинцев).

По мнению Баятбадоржа, хөөмий — явление, восходящее ко временам торговли на Великом шелковом пути, когда постоянное общение и взаимодействие тувинцев и байтов были достаточно интенсивные. Многие монголы, жившие вдоль границы с Тувой, торговали с тувинцами, вступали с ними в брак и нередко отдавали детей на воспитание в тувинские семьи.

Однако приведенное выше мнение Баятбадоржа не имеет фактических доказательств. Существование Шелкового пути подтверждается не только свидетельствами письменных источников, но и материалами из раскопок на тех территориях, где он проходил. Шелк — один из важнейших видов торговли на этом пути — встречен и в археологических памятниках в Туве, относящихся к 1-му тыс. н.э. Так, в одном из памятников на территории Монгун-Тайги (запад Тувы), относимом археологами к VI—VIII вв., обнаружен шелковый кушак длиной 63 см. При этом Великий шелковый путь, связавший Ханский Китай, оазисы Восточного Туркестана, Среднюю Азию, Иран и Византию, функционировал в течение целого тысячелетия. Совершенно определенными и неизменными являются

только те отрезки, которые проходили по удобным перевальным тропам, например Джунгарские ворота — проход между Восточным Туркестаном и Средней Азией. Остальные участки Великого шелкового пути могли варьироваться, отклоняться к северу или югу. Одним из таких боковых ходов был известный Кыргызский путь, связавший Великий шелковый путь с Саяно-Алтайским нагорьем и Южной Сибирью. Здесь в VIII в. до н.э. существовало мощное государственное объединение — Кыргызский каганат, который и контролировал данный отрезок Шелкового пути.

Согласно данным археологии, Тува находилась на магистральных торговых путях уже в VIII—VI вв. до н.э., о чем свидетельствует янтарь из Персидского залива, раковины каури из Индийского океана, бусы из содового стекла из Восточного Средиземноморья, ахеменидские ткани, найденные в погребениях центрально-азиатских скифов [321].

Основными средствами передвижения у тувинцев являлись выючные животные (верблюды, волы, лошади, яки), перевозящие грузы и людей по горам, степям и песчаным пустыням. Ряд ценных фактов из историй Тувы нашли отражение в фольклоре. В этом отношении интересна песня «Бээжин» (Пекин), или «Караваны», записанная мною от Сандака Казака (1895 г.р.) и Кыргыса Дадаевича Аракчаа (1915 г.р.) и введенная в репертуар ансамбля «Тыва». В песне, отличающейся яркой образностью, описываются длинные дороги Шелкового пути и страстная, преодолевающая все преграды любовь. Песня предположительно относится к периоду существования Шелкового пути (до XVI в.) и считается народной.

### Пример 6

#### Чиң сөөртүкчүлериңиң ырызы «Бээжин»

Бээ - жин - ден ун - ген - ден бээр, шуу.

Бе - жен ал - дан хо - на бер - дим, шуу.

Бе - жен те - ве ба - раа - ным - ны, шуу.

ын - да каг - гаш чор - туп ор мен, шуу. шуу



Бе - жен ал - дан хо - на бер - дим  
шуу, шуу, Хожиг  
ын - да каг - гаш чор - туп ор мен шуу.

*Бээжинден үнгөндөн бээр  
Бежен-алдан хона бердим,  
Бежен теве бараанымны  
Ында каггаш чортуп ор мен.*

*Аалымдан үнгөндөн бээр  
Алдан-чеден хона бердим,  
Алдан теве бараанымны  
Арта каггаш чортуп ор мен.*

*Черимейден үнгөндөн бээр  
Алдан-чеден хона бердим,  
Чеден теве бараанымны  
Черде каггаш чортуп ор мен.*

*Мээн карам Шуужарны  
Сактывы-ла кээримге,  
Бежен теве бараан сугда  
Чүнүн херээ болгулаарыл*

*Анай-кара Шуугарны  
Сактывы-ла кээримге,  
Алдан теве бараан сугда  
Чүнүн херээ болгулаарыл.*

*Анай-карам сактырымга  
Алдан тевем чоруу чымчак,  
Эргимимни сактырымга  
Эңгин тевем чоруу чымчак.*

*Аалымнын баглаажында  
Ала-шокар чаваа турар,  
Ашак болгаш ноян хейниң  
Айбычызы чүве боор он.*

*Аптараның баарында  
Арны балыг кыдат чыдар,  
Барыын чүктүң байларынын  
Паштанчызы чүве боор оң.*

Как выехал из Пекина (Бээжина),  
50—60 дней прошло.  
Груз мой на 50 верблюдах  
Оставив там, я еду.

Как выехал со своей стоянки,  
60—70 дней прошло.  
Груз мой на 60 верблюдах  
Сбросив (через седло), я еду.

Как выехал из моей страны,  
60—70 дней прошло.  
Груз мой на 70 верблюдах  
Оставляя на земле, я еду.

Мою любимую Шуужар  
Когда вспоминаю я,  
Груз 50 верблюдов моих  
Ненужным становится.

Чернооую мою Шуужар  
Когда вспоминаю я,  
Груз 60 верблюдов моих  
Ненужным становится.

Милую мою когда вспоминаю,  
60 моих верблюдов  
Поступь мягкой становится,  
Пригожую мою когда вспоминаю,  
Моего неприрученного верблюда  
Поступь мягкой становится.

На стоянке моей у коновязи  
Жеребенок в яблоках стоит,  
Старику-нойону  
Он служит, наверное.

Перед сундуком  
Китаец с лицом, болячками  
покрытым, лежит,

У западных богачей  
Прислуга, наверное, он.

*Уруг эжим сактырымга  
Улам сактып орган-на боор,  
Угулзалыг идик бергеиш  
«Уттувут» деп көгүткен боор.*

*Карам эжим сактырымга  
Харын сактып орган-на боор,  
Кара-шокар аржыыл бергеиш  
«Каавыт» деп көгүткен боор.*

*Анай-карам сактырымга  
Ашта-чемде амдан-даа чок,  
Эргимимни сактырымга  
Эриг баарым ажый-ла бээр.*

Подругу свою, когда вспоминаю,  
Она сильно грустит, мне кажется,  
Подарив сапожок с орнаментом,  
«Забудь про него» —  
Другой уговорил ее, наверное.

Милую, когда вспоминаю я,  
Кажется, она по мне скучает,  
Черно-пестрый платок подарив,  
«Не вспоминай его» —  
Другой уговаривал ее, наверное.

Красавицу, когда вспоминаю,  
Еда невкусной становится,  
Милую, когда вспоминаю,  
Сердце мое сжимается.

После каждого куплета идут вставки хөөмея или сыгыта.

Нет ничего удивительного в том, что в прошлом тувинские богатые люди стремились носить шелковые халаты, а ныне даже для артистов государственных ансамблей «Саяны» и «Тыва» праздничные халаты шьются обязательно из китайского или монгольского шелка, притом высокого качества. Совершенно очевидно, что это древняя традиция, а не дань моде.

Связи тюркоязычного населения Тувы с носителями древних монгольских культур существовали еще, по-видимому, во времена тюркских каганатов (VI—VIII вв.) [132, с. 65, 77—78, 143—144]. Высказываются также предположения о проникновении в Туву монголоязычных кочевников в XI—XII вв. [253, с. 261—263], а на рубеже XII—XIII вв. в районах Восточных Саян и восточной части хребта Танну-Ола обитала часть монголоязычных «лесных» племен [130, с. 80]. В XII—XIV вв. в формировании тувинского народа приняли участие некоторые монгольские племена, которые подверглись тюркизации [59, с. 11—13] и, по всей вероятности, в воспринятой ими песенной культуре приобрели уже складывающийся тувинский культурный субстрат.

Сравнительное изучение тувинской народной музыки показывает, что почти во всех изучаемых вариантах хөрөктээр монгольское влияние на тувинскую народную музыку было довольно незначительным. Музыкальные особенности монгольского хөөмия достаточно определенно свидетельствует о его иноязычном происхождении. Косвенным подтверждением последнего могут стать сведения К. Пегг о монгольских исторических документах, в которых «говорится о музыкантах, о дворцовых оркестрах в 300 человек и певцах, но ни одного слова о хөөмие» [324, с. 40—45].

Более определенная информация встречается у Пегг в разделе «Монгольские взгляды». Она пишет, что хөөмий был популярен среди урянхайцев, баитских погонщиков верблюдов и тувинских погонщиков яков из аймака Баян-Ульгий. Например, Манчилап, 48-летний погонщик верблюдов из баитов — прекрасный хөөмий-жи, который исполнял хөөмий, будучи пастушонком. Он учился у Сетсена, своего дяди со стороны отца, и вспоминает, как дядин хөөмий был слышен на большом расстоянии. Эта его способность ценилась особенно высоко. Чамыян из аймака Баит, например, вспоминает людей, хөөмий которых было слышно на 3 км: «Тувинцы в аймаке Баян-Ульгий пользовались хөөмием, чтобы подзывать яков». Пегг ссылается на респондента Диидея, который вспоминает, как в детстве в сомон Тес приезжали урянхайские погонщики верблюдов из Тувы для сбора облепихи (они пользовались ею в медицинских целях, а росла она только в сомоне Тес). С большим багажом и множеством верблюдов тувинцы оставались в этом сомоне по четыре-пять дней в юрте отца и часто исполняли хөөмий. Диидей заметил, что до исполнения хөөмия они всегда повторяли следующий куплет:

Снегами покрытый Алтай  
Под покровительством Амбана [324, с. 55].

В четвертом разделе книги «Монгольская классификация хөөмия» Пегг пишет о так называемом зубном хөөмие, горловом хөөмие. В основном, как утверждает монгольский музыковед Бадраа из Улан-Батора, для этого используются различные положения языка, губ, но их различия не приведены в систему. По наблюдениям Пегг, «некоторые исполнители думают, что стиль хархираа — это источник хөөмия и хөөмий основан на нем. Они утверждали, что если горло открыто, то производимый звук будет называться хархираа, а если оно плотно закрыто, то этот звук будет хөөмий, и заявляли, что соответствующие термины появились из слов: нос, ротовая полость и горло» [324, с. 104]. Классификация разновидностей монгольского горлового пения в книге Пегг выглядит следующим образом:

1. Uyangiin хөөмий (мелодический, или лирический, хөөмий).
2. Uruulun (губной хөөмий).
3. Eagnain (небный хөөмий).
4. Hamgun (носовой хөөмий).
5. Bagalzuugun, хooloin (гортанный, горловой хөөмий).
6. Tseejiin хондиин, хевлиин (хөөмий живота или желудочный хөөмий).

Автор отмечает, что, согласно Церендаваа, существуют всего четыре основных типа хөөмия, которые взаимосвязаны с эпиче-

ским повествованием [Там же, с. 116]. Пегг указывает, что все вышеназванные музыкальные формы подчиняются основным законам монгольской традиционной музыки, которая предполагает дифференциацию низкого баритонного тона и расположенной над ним высокой мелодической линией. При этом автор исходит из собственных субъективных соображений на основе соответствующего теоретического тезауруса. Самые характерные черты напевов отражены в работе весьма приблизительно и не могут служить сколько-нибудь полноценным материалом для сопоставления. И все же мы позволили себе привести столь обширные извлечения из исследования Пегг, так как иная информация о монгольском хөөмие отсутствует, а замеченные автором особенности его стилей всецело подтверждаются магнитофонными записями монгольских исполнителей хөөмия, хранящимися в архиве МНЦ «Хөөмей» Республики Тыва. Они позволяют анализировать не только мелодические напевы хөөмия монголов, но и тирадные формы макталов (восхвалений), не представленные до сих пор в публикациях. Рассмотрим один из примеров монгольского хөөмия.

### Пример 7

#### Монгольский хөөмий

Звукозапись (1987 г.) и нотировка (2002 г.) З.К. Кыргыз с голоса Гангола, Кобто аймак.

В приведенной форме монгольского хөөмия различие слышится в манере исполнения, и это влияет на многие другие стороны народной музыки. Данный мотив распространен на прилегающих к Монголии территориях Тувы. Он отражает раннее состояние народной культуры, существовавшей до того, как здесь сложилась система жанров монгольской песенности. В тембре и манере интонирования, наиболее специфичных элементах народного пения проявляются национальные черты характера. Важным компонентом выступает импровизационность, которая может быть рассмотрена как творческий метод или стиль исполнения.

Как видно из сказанного, хөрөктээр все основательнее входит в сферу исследовательских интересов ученых 80—90-х годов XX в. Стремление дать этномузикологическую интерпретацию названного феномена находим в работе Х.С. Ихтисамова [134, с. 197—216]. В научно-методологическом плане автор в известной степени исходит из положений, выдвинутых А.Н. Аксеновым, и с ним же солидаризуется. В плане практическом автор опирается на свою собирательскую деятельность и записи концертных выступлений традиционных мастеров, главным образом на собственные записи горлового пения башкир.

Однако можно ли ограничиться звукозаписями в этномузиковедческом исследовании? Думается, нет. Звукозаписями невозможно охватить все многообразие пения хөрөктээр, их очень трудно сопоставлять аналитически, они плохо поддаются сравнительному изучению; важным для последнего представляется и зрительное восприятие исполнения. Кроме того, если для определения *специфики исполнительства* можно ограничиться изучением манеры игры народного музыканта, характера его звукоизвлечения, его динамики и фразировки, то для более глубокого исследования этого недостаточно. Сравнивая искусство игры на курае с искусством двухголосного пения тувинцев, Х.С. Ихтисамов устанавливает сходные признаки, подчеркивая их генетическое родство. Вместе с тем, по нашим наблюдениям, невозможно только на этой основе моделировать механизм образования и тип функционирования двухголосного пения. Аналог башкирского курая — тувинский музыкальный инструмент шоор. Основа их звукообразования — вдувание воздуха в трубку инструмента, поэтому при исполнении того или иного музыкального произведения двухголосие на шооре звучит не так ярко, как при пении хөрөктээр. Игра на данном инструменте не требует от исполнителя-певца такого физиологического напряжения и расхода воздуха, как, например, при исполнении хөрөктээр. Кроме того, вводя новый термин «гортанное пе-

ние», Х.С. Ихтисамов, к сожалению, не подкрепляет его конкретными исследованиями протекающих физиологических процессов у певца. Его концепция строится на эмпирической основе. Название «гортанное» подразумевает совершенно иную технологию пения (типа якутского хабарга с прищелкиванием языком о небо) и не отражает содержательную сторону двухголосного пения.

По моим экспериментальным наблюдениям при помощи цифровой высокочувствительной видеокамеры, гортань изменяет только тембр голоса, являясь одним из вспомогательных органов для образования щели, и участвует лишь в управлении воздушным потоком (рис. 8). Для сравнения: в тувинском хөрөктээр важнейшим органом управления воздушным потоком является грудной резонатор. Этим объясняется тот факт, что между вокальным и инструментальным мелосом в музыкальном фольклоре тувинцев и башкир существует незначительное сходство мелодики и ритмов.

В области сравнительного изучения горлового пения у ряда народов Евразии высказан ряд мнений, нередко противоположных друг другу и не всегда применимых к хөрөктээр. Одно из таких предположений содержится в работе М. ван Тонгерена «Хөөмей в Туве» [327, s. 21—23], в которой автор пытается обобщить некоторые наблюдения, сделанные в ходе своих исследований в 1992—1993 гг. в Туве и других регионах. Ван Тонгерен стремился передать стилистические особенности тувинского пения хөрөктээр. Собирая материал, он опирался лишь на составленную Аксеновым жанровую классификацию музыкального фольклора тувинцев. Сравнивая основные стили хөрөктээр с описанием Аксенова, ван Тонгерен расширил и дополнил представления о музыкальной традиции тувинцев.

Но некоторые особенности указанных стилей транскрибированы им (в сравнении с Аксеновым) менее ясно. Автор выделяет также другую группу стилей, правда, не приводит для этого достаточной аргументации.

Так, характерные тувинские артикуляционные приемы *думчук-таар* (с использованием назализации) и хөрөктээр Тонгерен считает разными мелодическими стилями. В результате этой ошибки он выработал некорректный термин для обозначения хөрөктээр —

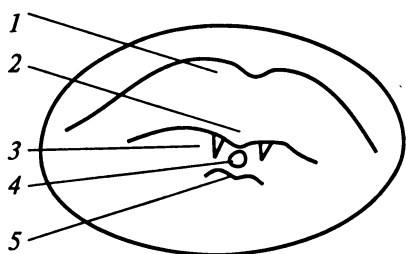


Рис. 8. Вид входа в гортань при пении (ларингоскопия) [307].

1 — лепесток надгортанника; 2 — бугорок; 3 — край вестибулярной складки; 4 — отверстие сопла; 5 — верхушка черпаловидных хрящей.

«обертоновое пение», объединяя тем самым различные формы аутоинструментализма лишь по голосу, производящему ясно слышимый обертоны, который несет мелодию. В силу напряженного характера звукоизвлечения как бы уже в самом процессе звукообразования голос «излучает» обертоновые звуки, подобно тому как в игре на духовых инструментах (лимби, шоор). Хотелось бы обратить внимание на то, что особенности пения тибетских, монгольских и тувинских лам невозможно логически связывать с хөрөктээр, поскольку мантры поются с текстом, не напряженным, а чуть сдавленным хриплым горлом (именно горлом) на протяжении трех-четырех часов, связаны с неглубоким дыханием, имеют ограниченную мелодическую структуру, свободную форму. Неосведомленный человек может отметить внешнее сходство пения мантр с хөрөктээр, однако это сходство кажущееся. В целом такой вид исполнения вряд ли можно отнести к архаичным музыкальным явлениям.

Что касается хая и кая, для которых характерны менее развитые мелодические стили, то у хакасов и алтайцев они исчезли не по причине запрета русскими властями этого вида искусства, как утверждает М. ван Тонгерен [241, с. 11], а в связи со специфической манерой интонирования эпоса, который исчезает вместе с носителями этого жанра. В целом же я считаю возможным исходить из того, что в основе различных традиций горлового пения когда-то лежал единый интонационный комплекс, который затем стал функционировать по-разному, соответственно возможностям тех или иных голосов.

Следовательно, при научной классификации хөрөктээр необходимо иметь в виду не только акустические данные и физиологические механизмы, применяемые певцом, но и характер исполнения, благодаря которому хөрөктээр приобретает новые качества, определяющие и одновременно дифференцирующие разные традиции сольного двухголосного пения. Этого не учитывали прежние исследователи данного вопроса.

Однако, хотя работа Тонгерена выполнена без необходимого учета имеющихся публикаций, в собранных им материалах имеются ценные данные о тувинских инструментальных наигрышах (в частности, необходимая для моего исследования фиксация их названий), содержится ряд тувинских текстов. К недостаткам данной работы можно отнести ошибочное описание самого механизма звукоизвлечения, несоответствие терминологии приемам звукообразования, неверную транскрипцию нотных текстов, а также то, что Тонгерен не использовал предшествующие публикации других ученых.

В 1998 г. во Франции была опубликована небольшая работа музыковеда Ф. Леотара [322] о тувинской народной музыке, содержащая раздел, посвященный горловому пению и его стилям. Собранные мной в ходе исследования в 1974—1998 гг. в Туве и на сопредельных территориях материалы о тувинском хөрөктээр, были использованы в культурологической работе Н.Т. Ултургашевой [290], однако этномузыкологические проблемы в ней не были раскрыты, автор лишь коснулась обрядов хакасов.

Я думаю, что хөрөктээр необходимо исследовать комплексно, на основе координированного анализа историко-этнографических, музыкально-стилевых, социально-психологических, функциональных, технических и акустических материалов, а также в связи с конкретным, исполняемым репертуаром. Основной целью такого исследования должно стать выяснение не только музыкально-структурной и содержательной сущности хөрөктээр, но и специфики его художественно-эстетической и общественной значимости, связей с традиционной культурой тувинцев, неотъемлемой и ценнейшей частью которой он является.

К числу нерешенных пока конкретных исследовательских проблем относится сравнительное изучение горлового пения у разных тюрко-монгольских народов. В области хөрөктээроведения (позволю себе предложить этот термин) таких основательных исследований еще не было, как не было и попыток фиксации всех типов исполнения хөрөктээр. До сих пор нет ни одной работы, посвященной изучению ареалов этого вида искусства. Исследование областей распространения горлового пения актуально для культуры всех тюрко-монгольских народов, где оно имеет место.

Другой важной задачей комплексного исследования хөрөктээр должно стать изучение вопросов его взаимосвязи с традиционным песенным искусством в целом. Весьма актуальны вопросы типологии и специфики хөрөктээр в контексте обрядового и песенного фольклора, художественной организации текста, своеобразия исполнения и т.д.

Необходимо также выявить роль хөрөктээр как важнейшего историко-этнографического источника, в особенности при изучении этнокультурных связей тюркских и монгольских народов, что существенно и для выяснения отдельных аспектов их культурогенеза. Анализ тувинского сольного двухголосия показывает, что оно содержит существенную историко-этнографическую информацию, характеризующую своеобразие духовной культуры тувинцев.

Совершенно очевидно, что для успешного комплексного изучения горлового пения тюркских и монгольских народов требуется



объединить усилия этнографов, этномузыковедов, фольклористов, языковедов, историков, акустиков и других специалистов.

В каждом из этнических регионов, где выявлено существование тех или иных форм горлового пения, желательна организация специальных научных центров по его изучению. В эти центры целесообразно привлекать не только музыковедов, но и этнологов, медиков-отоларингологов. Такие центры следует прежде всего объединить информационно. Это способствовало бы прояснению целого ряда конкретных функциональных и структурно-стилевых особенностей традиционного сольного двухголосного пения — важного компонента музыкальной культуры многих народов современного мира.

## ГЛАВА 2

# ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ СТАНОВЛЕНИЯ И ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ХӨРЕКТЭЭР

Вопрос о происхождении хөректээр довольно сложен. Исследователи в этом плане придерживаются весьма различных взглядов.

В 1980 г., в журнале «Советская этнография» С.И. Вайнштейн (рис. 9) опубликовал статью о тувинском горловом пении под названием «Феномен музыкального искусства, рожденный в степях», где впервые поставил вопрос о времени и месте формирования хөректээр. Автор статьи считает, что «...ареал возникновения и первоначального распространения горлового пения был очень узок и связан лишь с одной из этнических групп, населявших горно-степные районы Саяно-Алтая». По мнению ученого, эта традиция существует далеко не у всех тюрко-монгольских народов, ее нет даже у якутов и киргизов, этнически, по всей вероятности, связанных с населением Саяно-Алтая. «То обстоятельство, что горловое пение наиболее полно развито у тувинцев, позволяет с достаточным основанием предположить, что этот удивительный вид народного искусства возник первоначально в Саяно-Алтае у древних кочевников горно-степных районов бассейна Верхнего Енисея, то есть в том ареале, где уже в I тысячелетии жили древнетюркские племена — непосредственные предки тувинского народа, и относится ко времени не позже I тыс. н.э. ...» [62, с. 155—156].



Рис. 9. С.И. Вайнштейн и Алдын-оол.

М. ван Тонгерен связывает корни хөрөктээр с буддийскими ритуалами, а технику его артикуляции у тибетских монахов — с зарождением ламаизма [327]. Элементом, относящимся к сугубо исполнительским средствам выразительности в зависимости от функционального назначения сутры, является артикуляция. Ее главное правило состоит в тождественности тексту, читаемому нареспев. Заметим, однако, что тибетский янг, подобно сутрам исполняемый в течение двух-трех часов с элементами сольного двухголосия, существенно отличается от хөрөктээр и вряд ли имеет какую-либо связь с традицией горлового пения тувинцев. В хөрөктээр в одних случаях преобладает просто пение без слов, в других — ярко выраженные тексты с хөрөктээр в качестве вставок.

Французская исследовательница А. Давид-Неэль [95] нигде не говорит о горловом пении тибетских монахов. А ведь она, пройдя пешком через горы под видом нищей тибетской паломницы, 40 лет пробыла среди ламаистов и колдунов всевозможных категорий и была хорошо знакома с буддийской культурой.

Согласно представлениям К.А. Бичелдея и М. ван Тонгерена, к числу наиболее древних жанров хөрөктээр относятся каргыраа и хөөмей. К.А. Бичелдей считает, что эти два стиля появились, быть может, «на заре становления членораздельной речи, тогда как сыгыт... мог родиться лишь на почве фарингализации гласных

звуков, процесса, который датируется предположительно IX—XI вв., стало быть, сыгыт не мог опередить его» [42, с. 14—15].

Никак не аргументировано и положение о некоей единой древней форме горлового пения, от которой отпочковались разные стили хөрөктээр. Разделяющие это мнение не приводят в его обоснование каких-либо веских доказательств. Возникновение разнообразных стилей горлового пения — это сложный процесс развития музыкальной культуры. Я считаю, что правильнее ставить вопрос не о происхождении хөрөктээр вообще, а о генезисе отдельных его стилей. Есть основания считать, что на ранних этапах истории Тувы у древних кочевников-скотоводов горловое пение начало формироваться в связи с определенными формами трудовой деятельности.

Можно полагать, что хөрөктээр и его стили развивались в течение очень длительного времени. Вероятно, на отдельных территориях Тувы у кочевников, населявших эти регионы, у местных исполнителей постепенно складывались свои стили хөрөктээр, традиции которых сохранились до наших дней. О том, что формирование отдельных стилей хөрөктээр (см. гл. 3) происходило вплоть до недавнего времени, свидетельствует сохранение и поныне *территориальных различий* в этих стилях. Так, в 1970-е годы во время полевых экспедиционных работ я установила в Бай-Тайгинском кожууне Тувы существенное преобладание стиля каргыраа, сыгыт явно доминировал в Сут-Хольском кожууне, а у тувинцев-оленоводо-водов Тоджи хөрөктээр вообще не исполнялся.

С проблемой происхождения хөрөктээр связан и вопрос возникновения стиля сыгыт и фарингализации гласных в тувинском языке, впрочем, последнее — тема специального исследования.

Сила голоса человека, как известно, обусловлена не только громкостью гласных звуков, но также высотой основного тона, что, в свою очередь, связано с частотой колебаний голосовых связок. В пении хөрөктээр все используемые в нем гласные звуки играют исключительно важную роль, так как являются не только средством художественной выразительности, определяя глубину различных оттенков голоса, но и важным показателем совершенства вокальной техники во всех стилях горлового пения. Установлено, что акустическая энергия гласных различна. Наиболее сильными в вокальном плане гласными являются фарингализованные (глочные гласные) звуки, формирующие особую гортанную мелодику. В горловом пении используется вся система гласных, причем определенные гласные связаны с соответствующими мелодическими звуками.

М.Б. Кенин-Лопсан связывает стиль сыгыт с шаманизмом, считая его наиболее древним, «первичным», а остальные стили — «вторичными» [142]. К сожалению, версия М.Б. Кенин-Лопсана ничем не аргументирована. Свист — специфический звук, с помощью которого шаманка или шаман перед началом камлания вызывает своих духов, а также усиливает психическое воздействие на слушателей — производится сильным выдыханием воздуха сквозь сжатые губы или зубы. Однако этого положения все же недостаточно для подтверждения данной теории происхождения горлового пения.

Свист сквозь зубы — давний звуковой элемент в реквизите пастушеской культуры почти по всей Азии и Европе. Так же обстояло дело и в Туве. Свист выполнял функцию сигнального инструмента для управления стадом или для его собирания.

В определенном смысле свист сквозь зубы не родствен стилю сыгыт. Все это следует рассматривать, скорее, как предмузыкальное проявление, имеющее единственную форму, смысл ее лишь в звуковом эффекте, который в очень небольшой степени поддается нюансировке и в музыкальном отношении не имеет каких-либо определенных очертаний в отличие от форм стиля сыгыт. Свистеть для других не было их основной целью.

Как пишет фольклорист Д.С. Куулар, «ныне в Туве десятки замечательных хөөмейистов, но никто из них не входит в клан шаманов. Да, некоторые шаманы в экспозиции своего ритуала используют свист, притом чистый губно-зубной свист, как предупредительный строгий знак начала мистерий. Но в дальнейшем шаман не извлекает “из глубины внутренностей таинственных звуков” каргыраа, сыгыт, хөөмей. По воспоминаниям крупнейших тувинских писателей В.Ш. Көк-оола, С.А. Сарыг-оола, С. Бюрбю, в их родных долинах не было хөөмейистов-шаманов... они четко знали назначение каждого искусства» [155].

Считалось неприличным и недопустимым свистеть в юрте. Юго-восточные тувинцы называли это грехом. Шаманисты объясняли данный запрет тем, что свист может привлечь в юрту злых духов. Вообще запрещалось свистеть и петь даже вне юрты, чтобы не навлечь какой-либо беды на сыновей. Петь могли только на свадьбах [229, с. 121].

Стиль сыгыт — эпизод, фрагмент иного жанра, его тембр довольно резок и не несет врачевательной, успокаивающей функции; да и по силе звучания он скорее соответствует исполнению на сцене с инструментальным сопровождением. Использование же стиля каргыраа или наигрышей на хомусе действительно, как

считают в народе, усиливало воздействие на духов. Тувинцы, любящие каргыраа или хөөмей, разумеется, охотно слушали шамана, славившегося вокальным мастерством. Но я не считаю правомерным искать связь шаманского свиста с пением сыгыт, так как интонационная роль звука в этих стилях кардинально различна. Поэтому вряд ли стоит считать, что именно шаманы явились создателями стилей пения хөрөктээр [167, с. 7].

Большое значение для рассмотрения данной проблемы имеет концепция Б.И. Татаринцева [279]. Автор полагает, что в настоящее время едва ли реально решить проблему происхождения горлового пения, в частности в Туве. Вместе с тем он высказывает предположение, что зарождение горлового пения относится к XV—XVI столетиям [Там же, с. 41]. С его точки зрения, это пение в основе своей является народным бытовым светским искусством, не обнаруживающим глубинных связей с традиционными верованиями и обрядами. При этом, обращаясь к началу эпохи окончательного формирования тюркских языков и диалектов, включая тувинские, датируемой XV столетием [32, с. 58—59], ученый говорит о том, что если первое проникновение монголизмов в тувинскую лексику имело место в XIII—XV вв., то наименования стилей хөөмей и каргыраа появились в тувинском языке, скорее всего, со следующей «волной» монгольских слов (XVI—XVII вв.) [279, с. 41], ибо отсутствуют признаки, позволяющие отнести их к более раннему времени. Раскрывая, и довольно последовательно, значения терминов, связанных с горловым пением тувинцев (перевод и элементы толкования), Б.И. Татаринцев восполняет большой пробел, связанный с терминологией; вносит ясность в вопрос развития корневых слов, обозначающих основные стили пения хөрөктээр в тюрко-монгольских языках. Рассмотрены три стиля: сыгыт, хөөмей, каргыраа. Согласно его исследованиям, «...анализ языковых данных, имевших отношение к названиям тувинского горлового пения в плане их этимологии, способен пролить свет на происхождение самого изучаемого явления» [279, с. 23].

Итак, слово «хөөмей», как пишет исследователь, своим происхождением и первоначальным значением в тюркских языках было связано с именной или образной основой, характеризующей форму, внешний вид обозначаемого объекта (в частности, наличие выпуклостей, утолщений).

Что касается «анатомического» содержания названия «хөөмей», то Б.И. Татаринцев отметил в монгольских языках такие варианты: «...в письменном монгольском языке термины “*көөгемей*”, “*хөмей*” и монгол. “*хөөмий*”, калмыкский “*хөөмэ*” “горло у пушных

зверей; горло, зев, носоглотка; основание твердого неба” (ср. бур. *хөөмөгшээ* — “ярмо”, т.е. то, что надевается на шею вола). По форме “*көгемей*” напоминает мягкорядный вариант форм типа “*комакай*”. В ряде тюрк. языков (башкир., ногайск., казах., кирг.) имеются слова типа *көмекей* “кадык, язычок; твердое небо; гортань”. При этом в большинстве указанных языков существует и своего рода двухсложный вариант типа *хөөмей*, по значению одинаковый или близкий к *көмекей*: ср. казах. *көмей* и *көмекей* “язычок”, башкир. *хүмей* — “язычок” и *күмегей* — “твердое небо”. Эти слова, особенно их трехсложные варианты, могли представлять собой вторичный результат контактов» [Там же].

Наблюдения и выводы Б.И. Татаринцева о термине «хөөмей», на наш взгляд, очень существенны. Однако, говоря о причинах появления большого количества вариантов слова «хөөмей», на наш взгляд, следует изучить вопрос о звуковой семантике. Решающее значение может иметь не степень распространенности в разных языках, а первоисточник звука при данном виде пения. Б.И. Татаринцев отметил широкое использование разнообразных смысловых оттенков термина «хөөмей» в целом ряде случаев, близких по значению. Как бы у разных народов хөөмей ни назывался, у тувинцев он существует и развивается как выражение формы пения.

Тем не менее, наверно, можно предположить, что звуковая вариантность слова «хөөмей» в известной мере могла быть связана со способом звукоизвлечения (своеобразной «внутренней флексией», которая играет существенную роль в названии стиля хөөмей). Бывают случаи, когда каждый из вариантов многовариантного слова ассоциируется с различными предметами и понятиями. В данном случае слова и фонетические варианты не имеют принципиальных отличий друг от друга.

При этом различные социальные группы в зависимости от привычек и навыков употребляют различные звуковые варианты заимствованных слов (см. ниже описание обряда во время переплывания рек). Безусловно, самой распространенной интерпретацией термина «хөөмей» по отношению к музыке у тувинцев является версия *хөөмейлээр* — *хөөледир ырлаар* (дословно «петь, изображая гудение»). Исторические источники не содержат информации о хөрөктээр ранее XIX в., однако представляет значительный интерес «свидетельство китайской летописи “Вей-шу” в VI в. о том, что древние *уйгуры* (Хойгу — предки тувинцев) любят продолжительное пение или воют подобно волкам» [43, с. 215].

В XIII в. в период господства Монгольской империи переселение тюрко-монгольских племен в Центральную и Среднюю Азию

обусловило усиление взаимных контактов между монголами и местным населением, что привело не только к их антропологическому смешению, но и культурному симбиозу, отразившемуся, в частности, на формировании самого феномена хөрөктээр. Вместе с тем учеными-филологами отмечено обратное влияние: монгольские языки имеют в своем лексическом составе немало слов тюркского происхождения. Об этом писал известный монголовед академик Б.Я. Владимирцов: «...языковой мир тюрков влиял на языковой мир монголов» и «большинство... монголов, ушедших на запад с Чингиз-ханом и его преемниками, быстро отуречивалось» [72, с. 126].

К рассмотренным языкам В.И. Рассадин [242] относит также якутский, где имеется слова *күөмөй* «1) горло, гортань, передняя часть шеи; 2) голос», первое его значение возводится к монгольскому *көгөмөй*, а второе — к *көмөй*. Последнее вызывает интерес тем, что обозначает функцию речевых органов (голос, пение). Это сближает якутское понятие «күөмөй» с тувинским «хөөмөй». Судя по книге «Хөөмөйжиниң бодалдары» («Размышления хөөмөйиста») [298], исполнители стиля хөөмөй связывают этот термин с понятием *хөөлээр*, *хөөлөй аарак ырлаар* — дословно «производить звук, похожий на гудение, акустически связанный с тяжелым, низким, жужжащим звуком крайне низких или средних частот». Здесь необходимо считаться с тем, что именно язык тувинского песенного фольклора сыграл и продолжает играть историческую роль в развитии этой музыкальной формы.

До недавнего времени в жизни тувинцев сохранялось множество проявлений глубокой старины, анимистические представления и верования, всевозможные заклинания. В их архаическом наследии фигурируют духи предков — земли, воды, добрые духи-хозяева тех или иных мест и т.д. Связанный с этими представлениями обрядовый фольклор, характеризующийся специфической манерой исполнения, сопровождается речитациями, которые складывались в эпоху средневековья. Существовали и родственные им по музыкальным средствам архаичные обрядовые песни, возникшие на почве скотоводческого быта. Очень древние корни, вероятно восходящие к рассматриваемому периоду, имеет и сама манера интонирования этих стилей. Хөрөктээр изначально был необходимым атрибутом героических сказаний, обрядов и т.д., без него все эти явления культуры потеряли бы свою самобытность, его отсутствие лишало бы исполнителей и слушателей возможности полноценного восприятия и сопереживания [132, с. 144].

Так, в сказании «Старик Боралдай, имеющий коня Бора-Шокара» говорится: «Когда Боралдай заглянул вовнутрь юрты, он

увидел золотую царевну... Шестеро девушек вплетали во все косы серебристо-золотые нити, позади три девушки привязывали бусы-украшения, а шестеро парней исполняли каргыраа, хөөмей, сыгыт» [289, с. 144]. В сказке «Бокту-Кириш и Бора-Шээлей» красавицу-царевну, излучающую свет луны и солнца, развлекают 30 хомусистов, стоящих по одну сторону, и 30 исполнителей хөөмея — по другую сторону [286, с. 49—53].

В эпосе «Кангывай-Мерген» богатырь по имени Кара-Тюру на пути домой запел «так мощно, что голубое небо заколыхалось, так запел каргыраа, что черная земля задрожала» [Там же, с. 148].

Охотнику Өскус-оолу, который прославился своим пением, посвящается волшебная сказка «Тос шилги аьтыг Өскус-оол»: «...Өскус-оол запел. Из его горла вырывались голоса всех птиц Каргыраа-Карангыты-тайги. Казалось, таежный ветер запутался в вершинах древних кедров. Притихли сороки и вороны, которые кружились над стойбищем. Женщины плакали, а мужчины боялись шелохнуться. Хан и ханша были как во сне. Тридцать дней — один месяц, шестьдесят дней — два месяца, девяносто дней — три месяца звенел голос Өскус-оола над зеленой тайгой. На звуки гудящего хөөмея собралось все ханство. И хан сказал: Я отдаю за Өскус-оола свою прекрасную младшую дочь» [286, с. 49—53]. Фольклорные источники свидетельствуют о популярности и самобытности этих стилей. Хөрөктээр не просто служил для развлечения, а выполнял определенные функции в культурной и религиозной жизни тувинцев. Им пользовались шаманы во время камлания на обереги, врачевания. Он сопровождал рассказ эпических произведений, повествующих об историческом прошлом тувинского народа. Хөрөктээр способствовал успеху в походах, в выполнении трудных задач.

Народная терминология отразила тембровую сторону этих стилей, причем как самостоятельных тембровых комплексов, так и в сравнении с другими средствами звукоизвлечения. О ярком по силе звуке в гудящей по тембру средней тесситуре в сказках говорится: *хөөледир хөөмейлээрге чер сиргейни берген* («при гудении хөөмея земля дрожала»). Для обозначения пронзительного тембра в высоком регистре существовал термин «сыгыт»: *сыыладыр сыгыр-тырга көк дээр аязып турган* («при пронзительном пении сыгыт голубое небо прояснялось»). Нижний звук в народе обозначается как «каргыраа»: *каргырадыр каргыраалаарга хая даш кааңайндыр буступ бадып турган* («при пении каргыраа скалы ущелья гудели, гремели и разрушались»).



Все это еще раз доказывает то, что в становлении терминов, обозначающих каждый стиль, главную роль играло их звуковое содержание. Хөрөктээр — народное искусство в полном смысле этого слова и феномен, близкий духу тувинского народа.

Этнограф Л.В. Гребнев [92] высказал предположение о том, что зарождение тувинского героического эпоса относится к периоду возникновения ранних феодальных отношений в Туве, т.е. к VI—VIII вв., когда соответствующие племена как этносы в полном смысле слова еще не сложились. Существуют версии и о еще более ранних корнях формирования тувинского героического эпоса [60, с. 107—122]. Время же возникновения горлового пения тувинцев в Саяно-Алтайском регионе М.Х. Маннай-оол относит к IX—XII вв. [183, с. 16].

Показателем успешного применения сравнительно-исторического метода является стабильность рассматриваемых фактов культуры, при которой возможна их проекция в то далекое прошлое, когда этнокультурная картина радикально отличалась от современной, т.е. предки современных этносов Саяно-Алтая жили в других местах и представляли определенную культурную общность (отсюда параллели в культуре у их потомков). Это значит, что при исторических реконструкциях мы должны обращаться лишь к таким признакам, которые обладают достоверностью при попытках этнической идентификации.

Будучи жизненным знаковым явлением, хөрөктээр, скорее всего, использовался во всех видах деятельности: бытовой, трудовой, культурно-религиозной, отсюда его различные функции и стили.

Выделение стилей и осознание их различий закреплялись в подсознании легендами, позволявшими сразу емко улавливать образно-ситуативную сферу каждого стиля. Поэтому каждый стиль хөрөктээр для исполнителя и слушателей прочно связан с определенной стороной бытия и имеет достаточно определенные жизненно-функциональные критерии оценки. Детальное музыкальное воплощение в разных стилях часто получают различные явления природы. Народная легенда гласит, что юноша-сирота жил в течение трех лет в одиночестве у подножия скалы, от которой шло многоголосное эхо по всей окрестной долине. В результате движения струй воздуха под большим напором получалось гудение между скалами как от дуновения ветра, так и от человеческого голоса. Сама природа как бы способствовала открытию нового способа самовыражения, создав этот удивительный голос. Однажды юноша сидел и издавал звуки, подражая гудению скалы. Ветер донес этот звук до людей, и они назвали это пение «хөөмей» [330, с. 18].

Традиционно считают, что стиль борбагнадыр возник из стиля *өпөй хөөмейи* — хөөмей при убаюкивании ребенка. Он получил распространение, по-видимому, потому, что в нем хөөмейжи чередует монотонные гудящие звуки пения то на непрерывном, то на прерывистом дыхании. *Борбагнадыр* — производное слово от образно-подражательного глагола *борбагна* (дословно «петь с перекастом»).

Термин «сыгыт», по всей вероятности, произошел от глагола *сыгыр* — «исполнять *сыгыт*» (*сыгыртыр* — причастная форма от *сыгырт* — «петь двухзвучную мелодию», один из тонов которой горловой, выдержанный, а другой, за счет губ, свистящий, напоминающий звук флейты).

Есть предание, которое повествует о том, что стиль сыгыт возник от подражания звуку тетивы лука. Давным-давно, в самое раннее из ранних времен жил храбрый человек. Однажды он увидел в безлюдной местности большую белую юрту. И каждое утро из нее доносились звуки. Однажды он вошел в юрту и увидел там золотую царевну. На следующее утро он забрался на высокую гору справа от ее юрты и стал наблюдать за юртой. При этом он увидел, как царевна выскочила из юрты, побежала прямо к куче пепла, который она обычно высыпала, и превратилась в обыкновенную лучницу. Когда наступило время больших состязаний лучников, от восхищения, вызванного красивым звуком-свистом тетивы, все забыли про свои дела. И боровшийся с лучницей храбрец схватил тетиву ее лука и разорвал, чтоб победить ее. А ветер небесный узнал обо всем, ворвался с силой, скрутил черную шерсть в черное облако, белую шерсть в белое облако и закружил их вихрем. Борец застыл в смятении, стоя на одном месте, и превратился в каменное изваяние. Лучники засвистели сыгыт, а эхо скалы понесло его все дальше и дальше. С тех пор эта местность называется *Ырлаар-туруг* (Певучая Скала) [331, с. 22].

Содержание легенд и преданий должно учитываться при решении вопроса о происхождении хөрөктээр, поскольку им в значительной мере определяются исполнительские намерения хөөмейжи. Исполнители сами помогают определить характер каждого стиля, понять его технический аспект. Еще раз необходимо отметить, что хөрөктээр слишком глубоко укоренилось в сознании тувинцев, включая самых простых степных пастухов, табунщиков, верблюдоводов.

Термин «эзеңгилээр» (производное слово от *эзеңги* — дословно «стремена»), пожалуй, наиболее точно передает основной смысл и характер этого стиля — пения во время верховой езды. При езде на лошади серебряная уздечка, чепрак и седло, соприкасаясь со

стременими, издавали характерный ритмический звук. Добиваясь их воспроизведения, всадник должен был занимать определенное положение в седле, держа голову поднятой вверх, а лошадь — скакать иноходью (*челер аьт*). По сообщению Ондара Маржымала, «стиль эзеңгилээр основан на слиянии нескольких звукоподражаний: звукам езды, стремени, чепрака и сопротивлению ветра по направлению езды всадника» [330, с. 8]. Возможно, по этой причине стиль и назван «эзеңгилээр»; звучание сопровождается характерными движениями певца, где пению сопутствует покачивание корпуса на пульсирующие восьмые длительности влево-вправо. Своеобразие звукоизвлечения в каждом стиле имеет экспериментальное подтверждение (Зоя Кыргыз, Энтони Джон, Анат Кейдор (Нью-Йорк, 1995)).

Что касается термина «каргыраа», как нам представляется, его этимология связана со звукоподражанием хрипу или звукам, похожим на хрипение. Например, в современном тувинском языке существует звукоподражательный глагол *каргыраар* (*каргыра*), имеющий значение: 1) хрипеть, издавать хриплые звуки, 2) бурлить (при кипении, например, каши). Сравним также *карк* — подражание звуку, издаваемому вороной. Как гласит легенда, в незапамятные времена стиль каргыраа бытовал среди погонщиков верблюдов. Каргыраа возник как подражание голосу верблюдицы. Тувинцы говорят: когда мать теряет сына, плачет семь лет, когда верблюдица теряет верблюжонка, плачет семь дней, прибегая на место, где умер верблюжонок, издавая звуки, схожие с каргыраа.

Для традиционных исполнителей ценность и красота звука определяются близостью к естественной природе, умением передать ее жизнь путем не только подражания, но и проникновения в ее сущность. Поэтому вокальные и инструментальные звукоподражания голосам животных и птиц, так же как и мастерство вокального имитирования звуков окружающей природы, высоко ценятся тувинцами прежде всего с эстетических позиций как один из любимых видов *музыкального искусства*. Именно на основе эстетического восприятия народом традиционных звукоподражаний развлекательного характера, в которых ярко сказалось свойственное тувинцам обостренное, чуткое слуховое восприятие искусно имитируемых голосов зверей и птиц, рева быка (*буга бустадыры*), плача верблюдицы, очевидно, и возникло распространенное в Туве горловое пение хөректээр [165, с. 56—58].

Возможно, вначале хөректээр не был ориентирован на самостоятельное художественное проявление, а рассматривался скорее как *предмузыкальный* феномен. Для исполнителей тувинского гор-

лового пения основой является сам прием хөректээр, где наиболее важно использование грудного регистра и умение управлять продолжительным дыханием, при котором голосовые связки и резонаторы ротовой полости играют только вспомогательную роль для создания дополнительной тембровой окраски. Если бы исполнители хөректээр не умели управлять объемом грудных резонаторов для изменения высоты звука, то их звукоряд ограничивался бы только возможностями передувания, подобно натуральным трубам, фанfare или пионерскому горну. Кстати, существует особый стиль *хос каргыраа*, при котором звукоизвлечение происходит именно за счет грудных резонаторов, без использования голосовых связок и резонаторов полости рта.

В чем же дело? Почему можно получить подлинное эстетическое наслаждение и от музыки, звучащей в степи? В чем ее смысл? Чтобы ответить на эти вопросы, нужно вспомнить, какая роль отводилась музыке в давние времена. Древние тувинцы, например, с помощью музыки демонстрировали космическую гармонию. Они возлагали на музыку функцию раскрытия смысла человеческого существования, культуры, так как в ней можно расслышать подлинную оформленность бытия. Красота, выраженная в звуке, из которого складывается язык музыки, язык особенный, помогающий человеку увидеть и услышать истинную гармонию. Однако, к сожалению, далеко не у каждого человека есть потребность и возможность изучить этот «иностранный» для большинства людей язык. Говорят, чтобы овладеть любым языком, надо оказаться в среде его носителей. Интересное мнение высказывал хөөмейжи Сорукту Кыргыз: «...во время пастьбы скота мой музыкальный слух позволял мне подражать любому звуку в природе. Захотелось мне подражать пению птиц, гулу ветра, я стремился внести в мелодию что-то свое, неповторимое, от одного протяжного музыкального звука как любования необыкновенным, неречевым звуком до виртуозных сольных импровизаций» [330, с. 24]. Именно подобное музыкальное явление стало первопричиной происхождения и становления пения хөректээр. Между хөректээр и традиционной инструментальной музыкой не было абсолютных границ, они и до сих пор в большой степени влияют друг на друга. Кроме того, согласно современным научным воззрениям, двухголосное горловое пение с его флейтовым подголоском, равно как и ряд других явлений музицирования человеком в пределах возможностей собственного тела (хлопанье в ладоши, губной и зубной свист, шелканье пальцами и т.п.), относится к явлениям тувинской на-

родной *аутоинструментальной*, или *корпоромузыки* (от лат. *corpus*, *согрого* — тело), прямо соотносимой с культурой инструментализма [128, с. 101]. Духовный настрой во время исполнения хөректээр можно уподобить состоянию импрессионистов, которые стремились наиболее естественно запечатлеть реальный мир в его подвижности, передать свои мимолетные впечатления.

Пастушеские инструментальные мелодии небольшого объема с весьма неприхотливой метроритмикой часто имеют программный характер. Песенные наигрыши почти не отличаются от их вокальных версий, но сама специфика этих звуковых орудий придает им инструментальный характер. На звукоизвлечении сказываются характер и способ изготовления инструментов, осуществляющегося в соответствии с бытующими традициями субэтнических групп Бай-Тайги, Монгун-Тайги и других кожуунов. Можно отчетливо дифференцировать с функциональной точки зрения эти инструменты, которые пастухи изготавливали для развлечений. Отметим лишь, что совпадение традиции вокального музицирования с духовыми инструментами имеют общую, очень важную психофизиологическую основу — процесс дыхания.

Пример тому — тувинские духовые инструменты для развлечения. Их делали из стеблей трав, когда они достигали необходимой плотности. Использовали разово, когда хотели выразить нахлынувшие чувства. Для разового использования изготавливали дудку (*терезин эдиски*) из стебля ячменя с боковым надрезом с закрытого конца с вибрирующим при звукоизвлечении язычком. Также делалась дудка *мургу* с наружной щелью, без боковых и с боковыми отверстиями, материалом для которой служил ствол растения *балдырган* (дягиль) [268, с. 69]. Дуньте в срезанный дягиль, и вы откроете источник того музыкального звука, который воспроизведут впоследствии многие духовые инструменты. Рассматриваемые здесь звуковые приспособления, будучи инструментами пастухов и охотников, относятся к классу аэрофонов (источник звука — воздушная струя)\*. Их применение органически связано с повседневным бытом пастухов, стремлением выразить свое душевное состояние во время отдыха. Наигрыши, исполняемые на тувинских аэрофонах, были приспособлены к местным представлениям и традициям.

\* Классифицируя музыкальные инструменты, мы опирались на общепринятую систематику Э. Хорнбостеля и К. Закса. Аэрофоны, как известно, — это все духовые инструменты, в том числе охотничьи манки, скотоводческие сигнальные орудия.

В хөрөктээр наиболее показательны протяженные звуки, стилевое разнообразие которых заслуживает особого внимания. Исполнитель, сидя на войлочном ковре в юрте, скрестив ноги, держит игил\* вертикально, заложив ножку игила за голенище левого сапога. Кончиками пальцев правой руки музыкант держит смычок за ручку снизу и водит им по струнам, ногтями левой руки прикасаясь к струнам. После исполнения инструментальной мелодии он начинает петь обычным голосом первую строку песни со словами, при этом его лицо свободно и не напряжено, естественны артикуляция и дыхание. Затем следует вокализ без слов, заканчивающийся традиционной каденционной формулой «ой!». После этого начинается двухголосное горловое пение. В течение двух секунд музыкант делает полный вдох, заполняя воздухом нижнюю часть легких и мягко надавливает на всю грудную клетку. Затем певец извлекает протяжный грудной звук с уверенной опорой на переднюю стенку грудной клетки. Медленно выдыхая при сохранении ощущения *спрессованности* находящегося в груди воздуха, исполнитель издает этот специфический грудной звук и сохраняет грудную клетку напряженной, пока весь воздух не будет выдохнут. Поэтому у певцов, у которых «озвучивается дыхание» (В.И. Юшманов), голосовые складки не утомляются даже при продолжительном пении, а появление неприятных ощущений в области гортани оценивается ими как признак несовершенства вокальной техники (тувинцы обычно говорят *бөөстааң кыспа, албатава, хоректевит* — дословно «не зажимай гортань, не заставляй себя, пой с опорой на грудь»). В этом, собственно, и заключается древний тувинский прием хөрөктээр. Поэтому мастера-хөөмейжи учат молодых исполнителей концентрироваться именно на грудном резонаторе при овладении секретом этого вида корпоромузыки. От способности и умения певца создавать насыщенную энергетическую среду внутри грудной клетки зависит, в какой мере им могут быть использованы звукообразующие, резонаторные, усиливающие мощность голосового потока возможности этой части инструмента-голоса.

Способ передувания применяют, чтобы расширить диапазон голоса. Суть его состоит в том, что воздух вдувают в гортань с большей силой, чем обычно, и таким путем извлекают двухголосие. Если силу вдувания еще более увеличить, то можно получить звуки второй и третьей октавы. Прием передувания очень удобен и

---

\* Игил — двухструнный смычковый музыкальный инструмент. Струны делаются из волос конского хвоста. Две струны настраиваются в квинту или в кварту. При исполнении горлового пения певцы играют в основном в квинтовом, реже в квартовом строе.

позволяет тувинским певцам получать виртуозные звуки. Феномен хөрөктээр представляет интерес не только для этномузыковедов, но и психологов, изучающих связь между музыковедением и этнологией бытовой деятельности человека. На его примере отчетливо прослеживается связь с трудовым процессом.

Тема «труд и музыка» уже давно привлекает внимание ученых самых различных областей. После выхода в свет в 1924 г. книги К. Бюхера [54] во многих исследованиях доминировала точка зрения о том, что музыка — это средство, сопровождающее, регулирующее и поддерживающее физический труд, а значимость, использование и функции народной музыки в трудовой жизни человека, ее связь с работой принципиально зависят от способа производства.

Вместе с тем кроме непосредственного сосуществования музыки и труда, между ними имеется еще ряд тонких отношений, познать которые можно лишь тогда, когда наряду с рассмотрением песен, сопровождавших трудовые процессы, мы будем изучать также формы взаимодействия работы и пения.

Условия труда тувинцев-скотоводов достаточно специфичны. В своей работе люди на протяжении веков использовали не только орудия труда, но и определенные ритмические формы. Они звучали во время пастбы скота, езды верхом, при обработке войлока, кожи, наполняли структуру инструментальных наигрышей, шаманских ритуалов.

Например, известный скотоводческий обряд приучения приплода овец, коров, коз, кобылиц, верблюдиц к чужой матке, когда у родной не хватало молока или когда она отказывалась кормить своего детеныша. Извлекаемый пастухом во время приучения монотонный и унылый звук способствовал успокоению животных и облегчал выполнение работы. Между характером пения пастухов и психическим состоянием животных существуют объективные связи. Разумеется, в подобных скотоводческих ритуалах пение выполняет коммуникативную функцию, где сообщающий и воспринимающий контактируют в одной коммуникативной цепи. То, что определенные музыкальные звуки успокаивают животных, известно пастухам с древнейших времен. Они различным образом использовали эти звуки для облегчения своей работы. Пастухи часто утверждают, что благодаря их пению увеличиваются удои и приплод у скота.

Различные стили пения хөрөктээр и сигналы используются частично и тогда, когда на близких друг к другу, расположенных между гор пастбищах находится несколько пастухов со своими

стадами. Пастух, услышав пение, получает звуковую информацию о том, чем занят его сосед. Следовательно, в пределах существующих традиций для фантазии народного музыканта остается относительно широкое поле творчества.

Аналогичного осмысления требуют и другие факты традиционного быта тувинцев-скотоводов. Чтобы прояснить отдельные явления, мне пришлось провести повторные экспедиции «по собственным следам» через определенные промежутки времени. Цель экспедиций — проследить за процессами трудовых и бытовых ритуалов весной во время окота скота, за приучением маток домашних животных. Специфику трудовых песен мы пытались выявить не только на основании собственных наблюдений, но и с учетом соображений местных жителей. Это же относится к происхождению и этимологии терминов.

Как я заметила, в народной среде наряду с хөрөктээр местного происхождения всегда бытовали и бытуют обрядовые песни. Музыкальное мышление народа никогда не развивалось в изоляции от каких-либо внешних влияний.

Хөрөктээр проявляется по-разному в зависимости от функции пения и местных традиций. Например, у стиля каргыраа звучание можно сравнить с мелодическими кругами, которые плотно насыщены бурдонными звуками. Пространственно-временные характеристики, выполняющие функцию успокоения, усиливают внушение, например при магических обрядах камлания шамана или при родах.

Стиль сыгыт — это, как правило, музыкальная система, цельный, завершенный мелодический эпизод, в котором раскрывается определенное любовно-лирическое образное содержание, где использован традиционный прием хөрөктээр, отличающийся от мелодического свиста. Не похож он и на алтайское пение сыгыт при погребальном обряде, имея более резкий тембр. У стиля хөөмей тембр нейтральный. Хөөмей по функции — путевая песня (Б.И. Татариных), равно как стили борбацнадыр и зээнгилээр. Тувинский слушатель без труда узнает родной напев в его стабильном варианте при любых обрядах и способах исполнения.

Все это свидетельствует о том, что хөрөктээр изначально возник в виде звукоподражания (водопаду, шуму ветра, голосам животных) и имел сакральное значение как способ общения с духами природы еще до возникновения культовых обрядов. Вместе с тем умиротворяющее действие, которое оказывали «звуки водопада» на людей, не могло остаться незамеченным. Древние тувинцы



нашли практическое применение этих звуков в быту и трудовой практике. Будучи всеохватывающим знаковым явлением, он, скорее всего, изначально использовался во всех видах деятельности: бытовой, трудовой, культурно-религиозной. В связи с этим особенно ценными представляются сведения историко-этнографического характера о функционировании горлового пения в основных традиционных обрядах. На них я и сосредоточу свое внимание.

Остановимся на месте хөрөктээр в колыбельных песнях. Традиционные напевы тувинских колыбельных песен представлены в публикации А.Н. Аксенова двумя образцами, записанными им в Кызыле с голосов писателя С. Сарыг-оола и драматурга В. Кок-оола. Эти напевы, по наблюдению собирателя, родственны речитациям, приуроченным к традиционному тувинскому скотоводческому обряду *хой алзыр* — приучению приплода овец, коров, коз, лошадей и верблюдов к чужой матке. «Напевы таких мелодических речитаций, сходные между собой, поразительно близки тувинским колыбельным *уруг өпейлээр*, имеющим мелодии аналогичного речитационного стиля. При убаюкивании детей на такие мелодии речитируются два слова: *өпей, өпей* — «баю-бай», *удуй бер, оглум* — «усни, мой сын...» [3, с. 20]. Убаюкивание ребенка в этом плане практически неотличимо от приучения теленка, ягненка или козленка к чужой матке.

Колыбельные песни не поются ни при каких других обстоятельствах. Роды принимала повивальная бабка, которую так и называли *кырган-авай* — «бабушка» или *хиннин кескен авазы* — «мать, перерезавшая пуповину» (по своему положению она напоминает крестную мать у православных). После рождения ребенка она трижды окунала его в крепко заваренный чай с добавлением можжевельника (считается, что чай укрепляет организм и хорошо действует на кожу). Обращаясь к тому или иному небожителю и к духу-хозяину природы, *кырган-авай* благословляла ребенка, брызгая молоком и чаем в огонь и приговаривая благопожелание. Затем окропляла молоком из берестяной жертвенной ложки новорожденного, а также траву и деревья, окуливая колыбель можжевельником. Также свято почитали и колыбель, называя ее «семейной». Любовь эта передавалась от матери к дочери и воспевалась в многочисленных лирических песнях.

Кроме обычных колыбельных песен повсеместно были распространены колыбельные, сочетавшиеся с хөрөктээр. Раньше, когда доминирующее положение в общине занимали женщины, забота о скоте лежала в основном на плечах пастухов-мужчин. Женщины

отвечали за удои молока и занимались молочным хозяйством. Они вставали с восходом солнца, чтобы успеть подоить коров и коз, прежде чем выпускать их из загона; мужья в это время нянчились с детьми и использовали хөөмей для их усыпления.

Следует отличать так называемый өпей хөөмей (колыбельный хөөмей) от хөөмея — стиля горлового пения как произведения искусства. Для усыпления ребенка исполнялся өпей хөөмей, который, видимо, и стал источником всех других стилей (хөөмей, сыгыт, каргыраа, эзеңгилээр, борбаңнадыр). Позже эта бытовая речитация в силу своего прикладного характера могла приспособиться к новой функции и применяться при приручении домашних животных. Я делаю вывод о первичности өпей хөөмея и о развитии на его основе техники приручения приплода скота к чужой матке исходя из общего принципа интонирования в обоих случаях. Характерная черта мелодической структуры хөөмея, используемого в колыбельных, обрядах приручения маток домашних животных, шаманских камланиях, интонационных речитациях секундентов во время скачек и борьбы *хуреш*, — наличие ядра, свойственного всей традиционной вокальной музыке: большая и малая терции и большая и малая секунды. Такие напевы довольно однообразны, состоят из нескольких речитационных звуков, которые постепенно сформировались в мелодию хөөмея.

В результате возникало гармоническое созвучие, украшенное причудливыми унисонами. Речь идет не о европейской функциональной гармонии, а о совершенно самостоятельной терцовой ладовой структуре, в которой вместо классических трезвучий решающую роль играют (за некоторыми исключениями) соотношения больших секунд и малых терций. Пение в стиле өпей хөөмей требует небольшого расхода воздуха и используется для укачивания, усыпления ребенка.

Колыбельные хөрөктээр и напевы, используемые при приручении скота к приплоду, распространены во всей Туве. Это еще одно свидетельство глубокой древности хөрөктээр и его происхождения из трудовых обрядов.

Рассмотрим мелодически речитируемые заговоры приручения самок домашних животных к их приплоду. Отдельные самки домашних животных — овцы, кобылицы, коровы и верблюдицы — ранней весной в период массового расплода отказываются кормить своего детеныша. Чаше всего это случается, когда в холода новорожденных ягнят, козлят переносят в загончик, отгороженный для них внутри юрты (чтобы они не замерзли). К самкам их приносят только на время кормления. Детеныши, на одну-две

недели оторванные от матерей, теряют свой прирожденный запах. Для того чтобы заставить корову или овцу кормить детеныша, ее начинают к нему приучать. Для этого хвостик ягненка, теленка или козленка смазывают соленой водой или молоком матери, чтобы она начала их слизывать, а параллельно поют в стиле мелодической речитации особый заговор *аян тудар*, многократно повторяя слова традиционных понуканий домашних животных: овец — словами *тфо-тфо* (см. Прил., № 9, 10), коз — *чу-чу*. При обряде приучения приплода коров (*инек алзыры*) использовалось слово *хөөг-хөөг* или *хөө-көө*, *хөөглээр* — гудеть, петь со звучанием подобным, например, реву быка.

### Пример 8

#### Өшкү алзыры

#### Приучение козы к козленку

Чу чуу. чу - чуу. чу чуу. чу чуу. чу - чуу!

Чу чуу. чу - чуу. чу чуу. чу чуу. чу чуу.

Звукозапись и нотировка З.К. Кыргыз (1976 г.)  
в с. Кара-Чыраа Дзун-Хемчикского района с голоса  
Ооржак Сендин-маа Намзырайовны (1908 г. р.),  
РФ ТНИИЯЛИ, пп. 119.

Искусством мелодического речитирования заговоров, воздействующих на самок домашних животных при их приучении к своим и чужим детенышам, владел не каждый. Для этого хозяева скота даже приглашали особых умельцев-исполнителей. Нередко за ними посылали в соседние аалы\* всадника с двумя конями. Особенно часто приглашали женщин, имеющих навыки заговора коров, приучаемых труднее всего (*инек хөөгжүкчүлери*). Эти певцы и певицы (*хөөглен уярадынтар*) были способны длительно задерживать дыхание и воспроизводить особый вид возгласов в самом высоком регистре, целью которых было заклинательное воздействие на корову, чтобы та не отвергала теленка.

\* Стойбища, состоящие из нескольких юрт.

## Пример 9

## Инек алзыры

## Приучение коровы к теленку

1. Хог, хог, хог, хо - г(ы), хо - г(ы), хо - г(ы)!

Хог, хог, хо - г(ы), хо - г(ы), хо - г(ы), хо - г(ы)!

2. Хог, хог, хог, хог, хо - г(ы), хо - г(ы), хо - г(ы)!

Хог, хог, хо - г(ы), хо - г(ы), хо - г(ы), хог, хог, хог!

Звукозапись и нотировка З.К. Кыргыз (1976 г.)  
 в с. Кара-Чыраа Дзун-Хемчикского района с голоса  
 Ооржак Сендин-маа Намзырайовны (1908 г. р.),  
 РФ ТНИИЯЛИ, пл. № 119.

При приучении коровы к теленку одна из женщин подводила теленка к корове, другая, смазывая вымя коровы молоком и обращаясь к обоим животным, пела со словами традиционных понуканий коровы *хөө-хөө* или *хөөг-хөөг*.

Повторение слов *хөөг-хөөг* интонируется на особый обрядовый напев, а завершающие его кличи — на сильный опорный звук каждого мелодического периода.

Слово *хөөг-хөөг* интонируется на эту мелодию несколько раз, причем каждый раз на особую мелодическую фразу. Каждая из пар завершается внутрислоговой мелодией на второй слог слова *хөөг*, за которым следует клич *хөөг-хөөг*, *хөөг-хөөг* на короткий заключительный опорный тон первой ступени лада.

Искусство такого пения было забыто в середине XX столетия, однако ныне возрождается.

Раньше, как мне кажется, музыкальной стороне традиционных трудовых песен не придавалось большое значение. Так, из простых пастушеских переключек, возгласов при приучении разных животных, криков, которые обычно сочетались с речевой интонацией — общей нисходящей мелодической линией соответствующей фразы с небольшими подъемами, ступенчатыми спус-

ками, из монотонных декламаций на одном звуке, очевидно, вырос самостоятельный жанр трудовых песен. Помимо восклицательной интонации они содержат интонационные обороты пастушеских наигрышей, которые представляют собой на самом деле состоящую из коротких звукорядов наиболее распевную мелодическую форму тувинской традиционной музыки. Несмотря на это, их называют не песнями, а традиционным выражением *мал алзыры* (приучение маток домашних животных). Когда приучают два человека, их голоса звучат в унисон, особенно в кадансовых созвучиях, схожих с хөректээр. Доминирование секунды и малой терции — одна из самых характерных черт этого пения, несущего в себе архаичные черты музыкального мышления. Такое пение возникло из криков, из потребности человека выражать чувство радости и горя в звуках, короткими звукорядами из двух — пяти тонов, подобно мелодии хөректээр.

Большой интерес в рамках рассматриваемого вопроса представляет использование хөректээр в обрядах моления горам. Одним из самых значительных праздников годового цикла тувинцев считался праздник *Оваа*. Происходит он в начале лета, когда растут травы и расцветают цветы. Истоки праздника Оваа связаны, с одной стороны, с окончанием посевного периода в сельскохозяйственном цикле, с другой — с переломным моментом в природе — летним солнцестоянием, о чем свидетельствует древнее название праздника — *Оваа дагыры* (освящение Оваа). Отличительной особенностью праздника Оваа являлось совершение обряда жертвоприношений домашним божествам — духам-покровителям аала и членов семьи.

Традиция праздника Оваа уходит своими корнями в глубокую древность. Отмечали праздник жертвоприношениями духам и массовыми гуляниями. В праздник Оваа вывешивали в аале лоскутки (*кадаки*), готовилась специальная еда, надевалась праздничная одежда.

Как сообщил мой респондент хөөмейжи Михаил Дупчун (1899 г. р.) из урочища Ак-Эрик Тес-Хемского кожууна, на празднике *нойоны* устраивали состязания искусных певцов-хөөмейжи, продолжавшиеся день и ночь на протяжении всего праздника Оваа. Многие хөөмейжи великолепно умели владеть дыханием, сохраняя при этом внутренние композиционные пропорции. Другие варьировали свое пение в зависимости от собственного состояния, исполнительской формы, от вкуса слушателя, ситуации исполнения (молодым или старым, в разгар состязания во время праздника или в поле, когда устали). В некоторых случаях особенно искусный хөөмейжи мог даже находиться на службе у нойонов (*аяк хаачызы*) специально для развлечения.

Исполнитель-хөөмейжи, выбранный хозяином этой стоянки, должен был выдержать большую конкуренцию, чтобы получить право участвовать в ритуале моления. Нужно ведь суметь вызвать духов своим пением в стилях так называемых степного или сопочного каргыраа. Исполнители стиля каргыраа придают значение тому, в какой местности происходит обряд Оваа — на склонах гор, в степи или на сопках. Считалось, что пением *кожагар каргыраазы* (сопочное каргыраа) или *хову каргыразы* (степное каргыраа) можно расположить к себе хозяина-духа местности [330, с. 28].

При таких состязаниях учитывали не только силу дыхания певца, но и его музыкально-исполнительские, художественные возможности. У побежденных пение оказывалось нередко более однообразным, менее ярко выявлялась этническая и локальная специфика; часто просто, зажимая гортань, свистели, затем переходили к мелодической речитации сказки. Такое пение в конкурсе не учитывалось. Сами исполнители хөрөктээр свои различия видели именно в исполнительстве. На нем сосредоточиваются все критические высказывания в адрес противника. Важно установить, чем вызвана такая роль исполнения. Получить приз во время моления считалось весьма почетным. Учитывался и весь репертуар, и какой из стилей каргыраа лучше исполнялся: лучший певец и завоевывал право исполнять его во время обряда. Состязание хөөмейжи, согласно поверьям, свидетельствовало о начинающемся преобладании в природе мужской силы (свет, солнце) над женской (луна, ночь), поэтому певцы после обряда Оваа для улады слуха небесных божественных сил и хозяев тайги, местности устраивали состязания (скачки на лошадях, борьба) с целью получения наибольшего числа солнечных дней, хорошего урожая, обилия растений. Ежегодно к месту праздника Оваа прибывали лучшие борцы, всадники и певцы. Благодаря этим регулярным состязаниям горловое пение все более совершенствовалось, так как каждый исполнитель оттачивал свое мастерство, чтобы заслужить право участвовать в сопровождении борьбы и скачек. Подобные соревнования проходили в каждом роду.

Обратимся к вопросу исполнения хөрөктээр в шаманских камланиях. Как показывают историко-этнографические исследования С.И. Вайнштейна, Л.П. Потапова, В.П. Дьяконовой и М.Б. Кенин-Лопсана, шаманизм являлся органичной частью духовной и культурной жизни тувинского народа. Основа шаманизма — вера в то, что особо избранные и посвященные обладают способностью вступать в прямое общение с духами.

Шаман садился в передней части юрты, обычно занимаемой хозяином (*дөр*). Издалека слышались мягкие звуки бубна (*дунгура*). Через некоторое время после игры на бубне шаман тихо призывал духов, сопровождая это свистом, которому свойственны устойчивые композиционные приемы и ряд постоянных мотивов — *каргыраа*.

## Пример 10

## Хам алгыжы

## Шаманское камлание

♩. 152

Ой! Ок-тар-(а) гай-га хо-на-рым-ба, дээр-лер-ниң, ма-га дан-чын

кө-же - ге-леп көр-гу ле-йин [шил] дер өт - тур шин чи-ги-лэйн.

Д'не-ки-де чо - рук-туг-лар ду-мен а-за хаал - га-чым,

Ой.

Звукозапись и нотировка З.К. Кыргыз с голоса Норбу Соднамовича Монгуша (1900 г. р.).

Призывы духов, продолжавшиеся довольно долго, начинались с обращений к духу-покровителю, духам-помощникам, духам вод и земли в местности, где происходили камлания. Потом говорилось о жертвоприношениях, после мощного слоя песнопения излагалась сама просьба. За ней следовало в более высоком тоне вторичное зывание, которое изобиловало богатыми поэтически-ми эпитетами в адрес духов. Считалось, что после повторного призыва духи являются шаману, вселяются в его тело либо в его бубен и начинают говорить устами шамана, достигающего в это время состояния экстаза. Последняя часть шаманского призыва обычно посвящается проводам духов-хозяев природы, которые господствуют над горами, пустынями и животными. Во время камлания шаманы использовали горловое пение хөрөктээр, включая его в традиционную обрядовую и культовую музыку и сопровож-

дая ритмическими ударами в бубен. Мне известны случаи использования стиля каргыраа во время созыва духов и в процессе успокоения больного (в конце камлания).

Хөрөктээр использовали в песнях-кличах, сопровождавших традиционный обряд переплыwania рек. По сообщениям местных певцов из прибрежных сел верховьев Енисея (Центральная Тува), эти особые обрядовые песни-кличи бытовали еще в недавнее время. Образцы таких песен нам удалось записать. От хозяина реки (*хем ээзи*) зависело не только благополучие на стоянке, но и рыбный промысел. Его власть распространялась также на лесные угодья. Неуважение к духу реки (*суг ээзи*), а тем более оскорбление какими-либо действиями вели к несчастью для семьи и скота. Обряд почитания хозяина реки заключался в окроплении воды молоком, в соблюдении всякого рода запретов. Все, что связывалось с водой, приписывалось власти хозяина реки: считалось, что он посылает людям добро, после чего леса, луга становятся богатыми ягодами, травами, а река — рыбой. Поэтические тексты песен-кличей представляют собой многократное повторение одного только слова *хартыгай* (дословно «ястреб»)\* и завершаются пением *куувей*, или *ку*, или *эй*.

### Пример 11

#### Суг кежерде йөрээл

#### Обряд переплыwania рек

Ку - в(о) - ой хар - ты - гай ку!

Ку - в(о) - ой хар - ты - гай ку!

Ку - в(о) - ой хар - ты - гай ку!

Звукозапись и нотировка З.К. Кыргыс (1974 г.), с голоса С.С. Шулуу, Центральная Тува, Тандинский кожуун, с. Межегей, IV слет сказителей-певцов.

\* *Хартыга* в тувинском фольклоре — символ быстроты, дальновзоркости, свободолюбия. К слову «хартыга» прибавляется уменьшительно-ласкательный аффикс «й».



Повторяемое слово «хартыгай» интонируется на особый обрядовый напев *күүлээр* (дословно «гудеть, подражая звуку ветра»). Сходство звучания хөөмей с гудением ветра усиливали завершающие его возгласы — либо на фальцетном звуке скачком и на октаву вверх, либо на заключительном опорном звуке каждого мелодического периода. Местные старожилы сохранили в памяти несколько таких напевов. Первый из них, завершаемый кличем на фальцетном звуке на октаву вверх, представляет собой повтор слова «хартыгай» на лаконичный мелодический оборот на восходящей кварте и большой секунде.

Второй напев в отличие от первого представляет собой двукратный повтор развитой двухчастной ангемитонной мелодии в амбигусе малой септимы с отклонениями в субсекунду от заключительного опорного звука.

Слово «хартыгай» интонируется на эту мелодию восемь раз, причем каждый раз на свою особую мелодическую фразу. Эти мелодические обороты сгруппированы попарно. В первой, второй и четвертой парах чередуются мелодические фразы вопросительного и ответного характера. Каждая из пар завершается внутрислоговой мелодией на второй слог слова «хартыгай», за которой следует заклинательное пение *күүвей*, или возглас *күү*, или *эй*.

На долгом заключительном опорном звуке первой ступени лада возникала внутрислоговая мелодия, завершающая четвертую мелодическую фразу. Последняя намного длиннее аналогичных внутрислоговых мелодий первой и второй мелодических фраз.

Третья же пара мелодических фраз отличается от первой, второй и четвертой пар тем, что ее вторая мелодическая фраза — уже не в форме вопроса, а ответа. В результате второй напев заклинательного слова «хартыгай» отличается от первого тем, что представляет собой развитую и довольно сложную мелодическую композицию из нескольких разнохарактерных мелодических фраз. Обе записанные нами обрядовые песни, сопровождающие переплывание рек, не сходны между собой ни по форме, ни по характеру чередующихся в них мелодических фраз. Их объединяет поэтический текст, состоящий из многократных повторов одного слова «хартыгай» и заклинательного пения *күүвей* или *күү*. Повторяемое слово при этом звучит как обращение к ястребу в стиле *күүвей* (хөөмей): «Да, ты переплываешь реку подобно парящему в небе ястребу — так же уверенно, плавно». По сообщению Серена Сарбаевича Шулуу (жителя с. Межегей Тандинского кожууна, участника VI слета сказителей и певцов в ТНИИЯЛИ), пение *күүвей* предполагало издавание специфических звуков, которые выкрики-

вались (или выпевались) стоящими на берегу реки либо плывущими на плоту или лодке в тех случаях, когда они замечали, что кто-нибудь переплывает реку. Переплывали чаще всего традиционным способом: держась правой или левой рукой за гриву коня, а иногда и сами по себе. Поскольку күүвей, сопровождавший переплытие рек, пели только в определенных обстоятельствах, форма напевов определялась их общественной функцией и не имела аналогий в других жанрах тувинской вокальной музыки.

Надо сказать, полноценная реализация такого рода обрядов — далеко не частое явление. Нервы неискушенных пловцов часто сдавали. Переплыть реку во время сильного течения на маленьких плотках было непросто, многие, не выдерживая, прыгали в воду. Словесные возгласы имели, согласно суеверным представлениям, магическую силу и служили для достижения определенных целей: 1) снятия страха (пение как бы отвлекало от явлений, вызывающих страх); 2) заклинания силы за счет монотонного характера речитаций.

Это доказывает анализ хөөмея, произведенный самими исполнителями (по материалам анкеты, проведенной сотрудниками МНЦ «Хөөмей», а также на основании данных предыдущих исследований).

Тот, кому предстояло совершить обряд переплытия реки, должен был прежде всего на берегу, как подобало всякому участнику обряда, потренироваться в определенной мелодико-ритмической форме движения. По сообщению С.С. Шулуу, стоящие на берегу реки пловцы вырисовывали ногами на земле геометрические фигуры, пытались научиться вертеться на одной ноге в обе стороны и, постукивая по железному предмету, в такт подпрыгивать. Шаман должен был уметь манипулировать особым способом различными предметами культа, идолами, колокольчиками, колотушкой, играть на бубне (*дунгуре*). Как говорит С.С. Шулуу, это было не так-то просто. Ему самому в детстве приходилось испытать во время переплытия через Енисей полное изнеможение\* [332].

Обряд переплытия преследует возвышенные цели. Здесь не только избавление от страха, но и воспитание способности отрешиться от своего «Я» и в конце концов прийти к духовному озарению. Эффективность обряда зависела не только от чувств, пробуждаемых в душе человека шаманом нередко довольно мрачными словами или звукоизвлечением типа күүвей, которые сопровождали плавание. Нужно было прежде всего расшевелить та-

---

\* Записано З.К. Кыргыз на магнитную пленку в 1982 г.

инстинктивные силы, которые должны способствовать благополучной переправе, и сконцентрировать мысли участников обряда на движении плота.

Обряды, связанные с верой в способность человека воздействовать на людей и явления природы, возникли в древнем обществе как один из элементов шаманской мистерии. В этом контексте, как мне думается, и образовался один из стилей пения хөрөктээр күүвей (хөөмей), зафиксированный в центральной, западной и восточной частях Тувы. Такого рода речитации и песни хартыгай и күүвей правомерно также рассматривать и в качестве особого традиционного жанра тувинского песенного фольклора.

По словам нашего респондента Андрея Монгуша, когда он поднимался на вершины гор, на теневой стороне было видно, как текут по ущелью ручьи или реки: «...чем ближе к ним подходишь, тем сильнее становится их гудение и хочется петь, чтобы мой голос был более громким». Интересно отметить: нередко исполнители хөрөктээр, сидя на противоположных берегах реки, устраивали состязания. Каждый старался победить соперника в более точном подражании гудению реки. Это позволяет полагать, что в формировании хөрөктээр сыграли роль и другие виды подражания: мычанию быка, крику птиц, свисту ветра. Думается, что и пастухи, находясь в одиночестве, исполняли хөрөктээр для себя, стараясь развлечь себя звукоподражанием. Его мелодии передавались из поколения в поколение. Это были, вероятно, старинные религиозные народные песни, связанные с язычеством. Разучивание их, естественно, происходило в условиях вариативного исполнения: в самом процессе передачи фигурировали зачастую основные стили (хөөмей, каргыраа, сыгыт, эзенгилээр, борбаңнадыр). Возможно, в результате вариативного обучения могли возникнуть самостоятельные стили (*чыландык, деспен, кумзаттаар*).

От мелодики, связанной с движением, открывался путь к осознанию речевой интонации и направляющей ее энергии, к особому типу дыхания, способам звукоизвлечения и приемам: «...слова не столько поются, сколько музыкально проговариваются» [11, с. 145].

В тувинском фольклоре существуют факты музыкального интонирования без слов, исключают речевую артикуляцию. Речевая интонация, возгласы, кличи, другие звукоподражания — не единственная музыкальная основа. По утверждению А.Г. Гомон, «...чистое интонирование должно быть древнее языкового. Вполне возможно, что речевая интонация использовала опыт доречевого интонирования. Во всяком случае, исследователи утверждают, что

исторический процесс (передвижение речевых работ у древних людей) происходил из гортани в полость рта... Механизм глоточной регулировки дыхания (система “Органы дыхания — мозг — глотка”) является, безусловно, рефлекторным, он самонастраивается задолго до того, как человек начинает говорить. Сначала образовались связь и координация между глоткой и органами дыхания и лишь потом — координация между глоткой и органами артикуляции. Иными словами, механизм интонирования был «готов» раньше, чем органы артикуляции, воспроизводящие речевые звуки» [87, с. 10]. Это нельзя не учитывать при решении вопроса о происхождении музыкального интонирования в горловом пении хөрөктээр.

Вполне возможно, что формирование хөрөктээр пережило два этапа: первый, более ранний, для которого характерен примитивный сигнально-возгласный вид, и второй, более поздний, — мелодично-стилевой вид [103]. На ранних этапах развития общества функции хөрөктээр были поистине всеохватывающими. Это доказывают вышеназванные обряды, где элементы хөрөктээр играли заметную и существенную роль. Хөрөктээр сопровождал человека с первых шагов, память о нем лучше всего сохранилась в колыбельных песнях. Хөрөктээр, по моему глубокому убеждению, ведет свою родословную от колыбельных, которыми отец усыплял ребенка, и от непринудительной мелодичной игры тембров при передувании воздуха на традиционных состязаниях во время обряда моления горам. Широкое использование хөрөктээр в быту способствовало дальнейшему формированию его как искусства.

Между исполнителями хөрөктээр широко распространена игра *узун-тыныш* (дословно «долгая протяженность дыхания»). Эту игру-упражнение тувинские исполнители считают одним из факторов формирования специфического дыхания при исполнении хөрөктээр. Также скороговорки (*дурген чугаа*), смысл которых в том, чтобы быстро, четко выговаривая каждое слово, произнести как можно более длинную фразу за один выдох, — это своего рода соревнование в мелодической выдумке, где создается игра слов. Исполнители соревнуются в протяженности поэтической фразы, произносимой напевной скороговоркой на одном поразительно долгом дыхании. Мастерство народных исполнителей в том и заключалось, что они умели достичь предельной выразительности и рельефности музыкального образа, не выходя за пределы ограниченных звукорядов. Здесь приведу один пример, заслуживающий, на мой взгляд, особого внимания, в котором выговаривается как можно больше слов на одном дыхании — *узун-тыныш*. Исполняет-

ся узун-тыныш двумя или несколькими людьми в виде состязания, при котором победителем становится тот, кто на протяжении одного дыхания выговорит больше слов, называя один предмет в возрастающем количестве. Например:

*Бир бала, ийи бала, үш бала...*

(Одна колотушка, две колотушки, три колотушки...).

Несколько иначе исполняются скороговорки (*дурген чугаа*); при их исполнении акцент делается не столько на дыхании, сколько на быстром выговаривании слов:

<i>Билдим, билдим бичии шынаа</i>	Знаю, знаю, [есть] маленькая речная долина,
<i>Шынаала-за шыргай арга</i>	За речной долиной — дремучий лес,
<i>Аргалаза арай кадыр</i>	За дремучим лесом — крутая гора,
<i>Кадырлаза касак — озан</i>	За крутой горой — обвал,
<i>Озанназа орук кокпа</i>	За обвалом — звериная тропа,
<i>Кокпалаза хорум көшке</i>	За звериной тропой — груды камней,
<i>Көшкелезе көк туман</i>	За грудой камней — синий туман,
<i>Туманназа тудуш меңги</i>	За синим туманом — ледник,
<i>Менгилезе бедик чалым</i>	За ледником — высокая скала,
<i>Чалымназа дааш шимээн</i>	За высокой скалой — громкий гул,
<i>Шимээннезе шиг — шаг</i>	За громким гулом — грохот-шуршание,
<i>Шаагназа чарык кооргал</i>	За грохотом-шуршанием — впадина-овраг,
<i>Кооргалдаза кончуг-идегет</i>	За впадиной-оврагом — кичливое страшилище,
<i>Идегеттезе дедир бат</i>	Если встретишь его, спустись обратно,
<i>Батса батса баалдыг оорга</i>	Когда спустишься, будет холмистое место,
<i>Ооргалаза озан шыргай</i>	За холмистой местностью — хребет с седловиной,
<i>Шыргайлаза шырыш хадың</i>	За хребтом — лес с буреломом,
<i>Хадыңназа кадыр — ий</i>	За этим лесом — развесистая береза,
<i>Ийледирге иргек адыг</i>	За развесистой березой — медведь-самец,
<i>Адыглаза ала карак</i>	За медведем-самцом — волки,
<i>Карактаза хараалдыг боо.</i>	За этими волками — ружье с прицелом,
<i>Боолаза борбак чурек.</i>	За ружьем с прицелом — горный козел,
<i>Чүрөктөзе чүлдүү ужа-төш!</i>	За горным козлом — курдюк-грудинка!*

Это трансформированные «остатки» хөрөктээр, перешедшие в народное творчество, обладают чрезвычайно интересной речитативной мелодикой. Как бы там ни было, наличие подобных жанров свидетельствует об органическом единстве тувинского традиционного фольклора. Игра с дыханием, бесспорно, развилась на основе хөрөктээр. Ведь всякому, кто интересуется историей жан-

\* Записано от информатора Бориса Чолдак-Хунаевича Монгуша, артиста государственного ансамбля «Саяны».

ров, хорошо известно, что скороговорки родились в единстве с мелодией, т.е. в их основе — прежде всего звучащее, интонируемое слово. Оставшись по-прежнему устными, скороговорки всегда хранят память о своем происхождении. Воспринимает же традиционный слушатель скороговорки не только ушами, но и губами, непроизвольно проделывая артикуляционную работу. Без такого соучастия слушателей, «озвучивания» вслух или про себя нет и подлинного наслаждения при восприятии скороговорки.

По словам Карыма Дамбаевича Монгуша (1945 г. р., г. Кызыл), инженера-оператора телекомпании Республики Тыва, хөрөктээр становилось своего рода знаком, символизирующим светлое начало в любовных семейных отношениях. В горловом пении преобладали светлые тона и интонации, подчеркивающие душевность, ласковость. Любовная лирика внесла свой вклад в становление хөрөктээр, унаследовавшего от предыдущих столетий желание молодого человека свободно выразить свои интимные переживания, мысли о любимой наедине. Музыкант как бы исполнял для возлюбленной концерт, идеализирующий жизнь на лоне природы в верховьях тайги. Это пение впитало в себя голоса птиц, крики журавлей, стрекотание кузнечиков, рев маралов, шум степного ветра. Архаичность его заключается в тембро-артикуляционной манере исполнения, определяемой звуковым строем языка, а также структурой поэтического текста, возникшей в результате развития бестекстовой вокализации. Стили хөрөктээр, связанные со скотоводческой жизнью народа, соотносились с самим процессом труда, если можно так выразиться, лишь наполовину, поскольку содержание их отражало не столько характер труда, сколько настроение тех, кто участвовал в нем, в контексте образа мыслей и мироощущения.

Большинство исполнителей хөрөктээр живут на территории современных Дзун-Хемчикского, Сут-Хольского, Улуг-Хемского, Овюрского кожуунов, в основном в долине р. Алаш и в окрестностях Кара-Холь, Инек-Даша, Усть-Хемчика, в селах Бажын-Алак, Левый и Правый Чыргакы, Ийме, Верхний и Нижний Ишкин, Алаш, Монгулек, Чыраа-Бажы, Эжим, в Центральной и Южной Туве — Эрзин, Тес-Хем. Кстати, в этих регионах дольше сохранились и архаические формы фольклора (пословицы, поговорки, скороговорки, сказки, легенды), шаманские гимны (*алгыши*), древние предметы быта, камнерезное искусство, образцы старинной национальной одежды, утварь, пережитки родовых отношений, трудовые и бытовые обряды. Соответственно само пение оказалось связанным с наиболее древней формой ладовой

организации напевов, их речитативности, близости к речевой интонации.

Наличие нескольких мелодических вариантов стилей сыгыт, каргыраа, хөөмей, эзеңгилээр, борбацнадыр также свидетельствует о древности зарождения и длительности процесса формирования хөрөктээр.

Можно полагать, что если бы горловое пение возникло сравнительно недавно, оно бы не привело к расчленению музыкальных форм и многообразию столь различных между собой стилей хөрөктээр. В свою очередь, отсутствие стилевого многообразия в формах горлового пения у других тюрко-монгольских народов Южной Сибири и Центральной Азии свидетельствует о более позднем времени возникновения там подобных форм музыкальной культуры. Возможно, это произошло в эпоху средневековья в условиях наиболее тесных контактов между отдельными тюрко-монгольскими народами Центральной Азии.

### ГЛАВА 3

## ОСНОВА ЗВУКООБРАЗОВАНИЯ ХӨРЕКТЭЭР

Необычность звукообразования при использовании приема хөрөктээр на заре становления музыкальной этнографии побуждала исследователей к поиску генезиса этих, наиболее резко отличающихся от европейских, форм интонирования. Тем не менее, находясь в поле зрения собирателей, они все же остаются малоизученными. Основой приема хөрөктээр является использование грудной клетки как главного источника звука. Есть основание предположить, что *хөрөктээр* физиологически отличается от академического и бытового пения тем, что при нем происходит достаточно плотное смыкание ненатянутых голосовых складок. Их края упруго прижимаются друг к другу мышцами гортани, сами же голосовые связки остаются при этом не напряженными. Основным возбудителем колебаний «звукового тела» в трахее становится ее задняя перепонка. Вероятно, в качестве вибратора работает и диафрагма, но в значительно меньшей степени.

Этого эффекта можно достичь только при достаточно плотном энергетическом насыщении внутреннего пространства грудной клетки (исполнитель хөрөктээр как бы выдавливает грудными

мышцами упругую энергетическую субстанцию, которая резонирует в грудной полости). Поэтому речь должна идти об упругом сопротивлении энергетическому наполнению грудной клетки, дающем отчетливое ощущение энергетической плотности и резонирования массы инструмента-голоса.

Отмеченные мною ранее особенности различных стилей хөрөктээр обусловлены многофункциональностью использования этого феномена и его местом в народной культуре тувинцев. Я говорю о приемах исполнения, связанных с самыми древними стилями (каргыраа, сыгыт, хөөмей, борбаңнадыр, эзеңгилээр), глубинными пластами традиционного певческого фольклора, его национальной вокальной спецификой. При этом необходимо обратить внимание на роль пятиступенной ангемитоники со скачком в тон фа, соль, ля, до, ре — строй, основанный на естественном натуральном тоне, существующий в природе и состоящий из малообъемных звукорядов.

Обратимся теперь к основным для хөрөктээр мелодическим типам интонирования, представляющим собой сложный конгломерат приемов, способов и техник, накопленных народным музыкальным искусством в течение многих столетий. От степени их сохранности, на мой взгляд, зависит продолжение существования тувинского сольного двухголосия, поэтому в данной работе особое внимание обращено на актуальные вопросы происхождения, звукообразования и терминологии пения хөрөктээр.

По отношению к тувинской традиции песней обычно считали любое произведение, содержащее поэтический текст и мелодию с определенной структурой [3, с. 11]. Краткие трудовые напевы, пение в процессе приучения маток домашних животных к своим детенышам, заговоры, благопожелания, сказки, героические сказания, обрядовые ликования не называют пением, потому что их исполняли без опоры на стабильную и жестко определенную мелодику, в свободной речитативной манере. Вряд ли можно сегодня с этим согласиться.

Хөрөктээр представляет большой интерес для науки как феномен «пения без слов», всегда связанного с набором определенных мелодий. Этот тип исполнения является исконным, связанным с традиционными формами музыкального искусства.

Прием хөрөктээр — основа всех архаических стилей, и потому каждый вид мелодического пения немыслим прежде всего без зачина, основанного на этом приеме. Как мне удалось экспериментально установить в процессе длительного (продолжительностью в 20—30 с) выдоха, музыканты артикулируют большое число мелодических звуков. При этом исполнитель выстраивает логичес-



кие связи внутри звукообразовательной структуры, вполне свободно владея техникой перехода от одного обертона к другому.

Широкая распространенность и известная универсальность хөрөктээр наводят на мысль о его особой значимости в традиционном тувинском вокальном искусстве, которое, по имеющимся данным, не имеет аналогов в практике других народов. До сих пор необъясненными остаются факты поразительно высокой эффективности распределения певческого дыхания традиционных тувинских исполнителей.

Впрочем, нельзя не указать, что терминология, выработанная предыдущими исследователями применительно к тувинскому сольному двухголосию, не всегда может успешно использоваться при анализе данного музыкального феномена. Термины «горловое» или «гортанное» пение, допускающие весьма различные толкования, оказываются не всегда уместны, так как не раскрывают сущности самого феномена.

Тувинские исполнители придают большое значение широко известному им, дошедшему с древнейших времен приему выдыхания воздуха без зажатия гортани или горла. Ведь даже самое обычное пение, как известно, тоже осуществляется через гортань или горло. При колебании голосовых связок и сужении голосовой щели образуются звуки, составляющие основу любого певческого интонирования.

Секрет тувинского двухголосия не в этом. Для характеристики этого традиционного искусства, в целях выявления его особенностей, в частности по сравнению с академическим или обычным пением, мною проведен ряд музыкально-этнографических экспедиций в тувинские кожууны, где сохранились и функционируют традиционные школы обучения разным сторонам изучаемого явления.

Исполнители хөрөктээр отмечают четкие субъективные ощущения колебания «звукового тела» в грудной полости, употребляя понятия *хөрөктээр*, *хөрөк-биле ырлаар* — «петь с опорой на грудь». Этим они подчеркивают значение резонаторов грудного регистра и настройки по ним головных и носовых резонаторов, о чем свидетельствуют не только высказывания моих респондентов-хөөмейжи, но и результаты проведенных при моем участии специальных исследований в 1995 г. (США). Последние позволили установить, что звукоизвлечение, применяемое хөөмейжи, может быть выработано лишь путем длительных тренировок.

Если допустить расширенную интерпретацию этого приема звукоизвлечения, можно применить его для обозначения особого типа интонирования. У каждого исполнителя горловое пение отличается своим диапазоном, регистром, довольно высокой свободой

звукоизвлечения, стройностью, продуманностью композиций, но все они начинают аутомуцирование с одного и того же приема — хөрөктээр. Умение при напряженном положении грудных мышц достигнуть виртуозного свободного звучания — такова цель исполнителя хөрөктээр, не имевшего ранее, как и вся тувинская народная музыка, письменной традиции.

Напомним, что еще в конце XIX в. Е.К. Яковлев по поводу приема, названного нами хөрөктээр, заметил, что «певец вбирает в себя столько воздуха, сколько могут вместить его легкие, и затем начинает извлекать какие-то странные урчащие хрипы из глубины внутренностей» [316, с. 114], о чем шла речь выше. Наблюдения ученого, сделанные 150 лет тому назад, не только не были оценены его современниками, но и по сегодняшний день еще недостаточно учтены этнографами и музыковедами, изучающими хөрөктээр. Этот ценнейший фактический материал, поныне сохраняющий свое научное значение, представляет интерес и для современных экспериментальных исследований. Мною, в частности, установлено, что тувинское горловое пение любого стиля извлекается только при помощи особого приема хөрөктээр, выступающего в качестве зачина и заключающегося в обеспечении регулирования подсвязочного давления и расхода воздуха. Это достигается за счет сугубо индивидуального приспособления каждого исполнителя к специфике пения ради получения оптимального для него высокого качества звучания.

Обычно целью хороших хөөмейжи является не только достижение особого колорита в звучании, но и игра тембровыми изменениями, формирование обертоновой мелодии. Существуют в традиции и другие приемы, которые требуют специальных профессиональных навыков, достигаемых за счет тренировок. Среди них: *уяңгылаар* — заунывное, жалостливое пение, *дамырактаар* — подражание ручейку, *сирлеңнедир* — дребезжащее пение, *бырлаңнадыр* — пение, используемое для украшения сольного двухголосия. Их своеобразие в том, что они бытуют наряду с развитыми стилями как субстили и отличаются тонкими техническими нюансами исполнения. Не вытесняя основные стили, они включаются в звукообразование, обогащая их структуру.

То, как поют тувинские певцы, никем пока не проанализировано, тем более что такое сложное явление исполнительской культуры, как планомерное распределение дыхания, вообще редко встречается в повседневном массовом пении. К тому же необходимо подчеркнуть, что традиция активного использования грудных резонаторов для пения у тувинцев оказалась весьма устойчивой,

сохранившись как древняя и не утраченная поныне традиционная певческая культура.

Во всех традиционных исполнениях тувинского сольного двухголосного пения, как уже отмечалось выше, различают пять основных стилей. Понятие «стиль» объясняется многообразием вкладываемых в него смыслов. Под ним понимаются и индивидуальные особенности исполнителей (например, стиль певца Хунаштар-оола Ооржака, Максима Дакпая, Геннадия Тумата), в этом значении оно приближается к понятию творческой манеры, и метод, который связывается с особенностями приемов сольного двухголосия. Каждый из этих приемов обусловлен определенной функцией, звукоизвлечением, присущим именно данному стилю, имеет традиционное наименование, связанные с ним характерные субстили, где так или иначе варьируется звуковая ткань. Это пять стилей хөөмей, сыгыт, каргыраа, эзенгилээр, борбаңнадыр со многими субстилями, являющимися производными от них разновидностями (рис. 10). В одном только стиле каргыраа можно насчитать семь общеупотребительных мелодий, кочующих из одного субстиля в другой: *хову каргыраазы* (степное каргыраа), *кашпал каргыраазы* (каргыраа ущелья), *даг каргыраазы* (горное каргыраа), *кожагар каргыраазы* (сопочное каргыраа), *ойдунаа каргыраазы* (каргыраа певца Ойдунаа), *буга каргыраазы* (каргыраа подражания голосу быка), *думчук каргыраазы* (носовое каргыраа). Столь же многолик и стиль хөөмей, который включает следующие субстили: *эрги хөөмей* (древний хөөмей); *өпөй хөөмей* (колыбельный хөөмей); *деспен хөөмей* — подражание звуку, производимому снаряжением коня во время верховой езды; *борбаң хөөмей* (хөөмей-перекат); *буга хөөмей* (подражание реву быка), а также субстили позднего происхождения: *кумзаттаар (каңзып)* — плач-причитание; *чыландык* — подражание пению птиц; *бырлаңнадыр* — подражание ручейку.

Основные критерии разделения звукообразования этих стилей и субстилей описывались А.Н. Аксеновым исходя из способа звукоизвлечения, тембра, особенностей дыхания, отражающих звуковое своеобразие тувинского языка. Таковы, например, четыре мелодических стиля в описании Аксенова:

1. Борбаңнадыр — «опорный остигатный звук, более мягкий и тихий, чем в стиле каргыраа, сходен по тембру с низким регистром бас-кларнета. Он извлекается тем же положением голосовых связок, что и в стиле каргыраа, но при ином положении губ, сомкнутых почти вплотную (как при произношении губной фрикативной звонкой согласной в)» [3, с. 57];

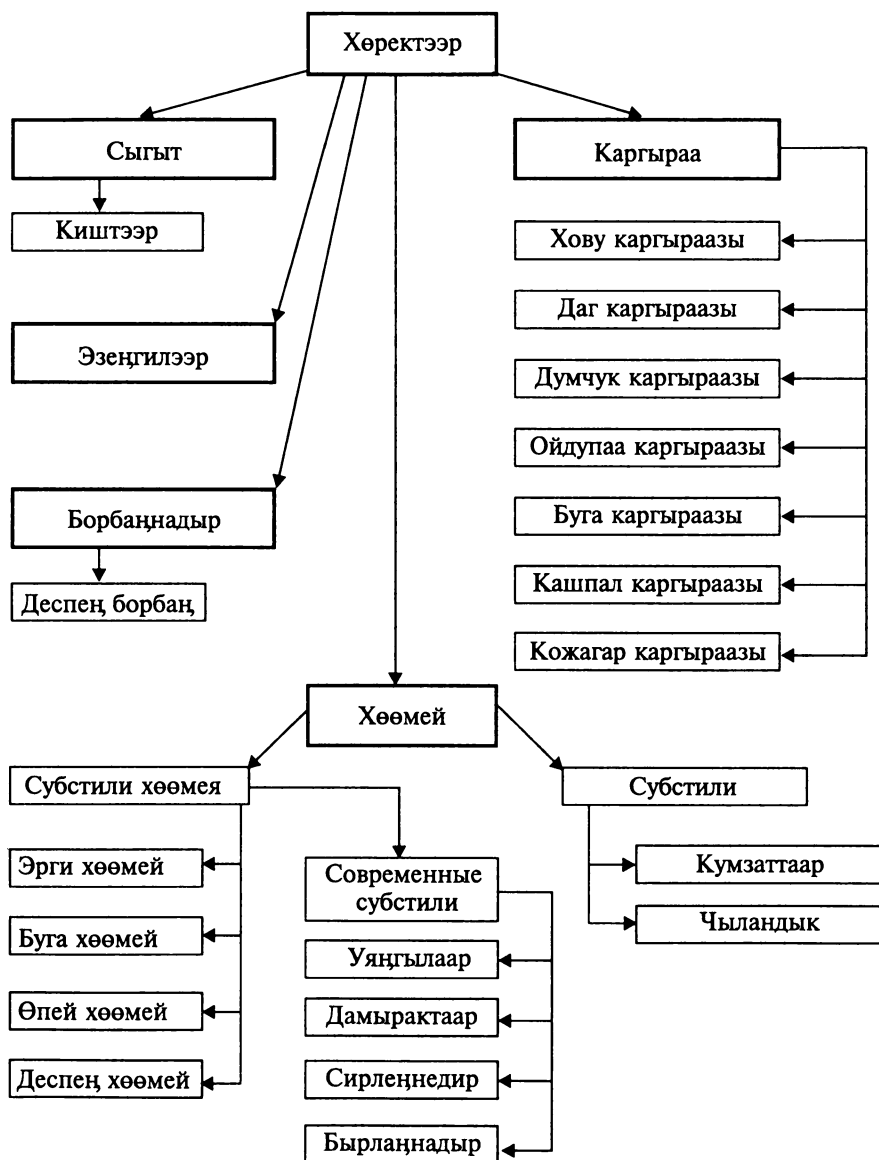


Рис. 10. Стили и субстили хөрөктээр.

2. Сыгыт — «опорный остигатный звук, более напряженный и более высокий, чем в стилях каргыраа и борбаңнадыр (его высота колеблется у отдельных исполнителей в пределах средних звуков малой октавы), сходен по тембру отчасти с засурдиненной валторной, отчасти с ponticello виолончели. Он извлекается особым сдавленным положением голосовых связок при полуоткрытом положении рта (по силе звучания значительно слабее, чем в стиле каргыраа); на протяжении одной пьесы он не остается неизменным, а движется, но по иному принципу, чем в стиле каргыраа» [Там же, с. 59];
3. Эзеңгилээр — «по технике звукоизвлечения и по тембру звучания родствен стилю сыгыт; он специфичен только в мелодическом отношении. Опорный остигатный звук стиля эзеңгилээр расположен в том же регистре средних звуков малой октавы, как и у стиля сыгыт, но в отличие от последнего в стиле эзеңгилээр этот звук неподвижен на протяжении всей пьесы» [Там же, с. 61];
4. Каргыраа — «опорный остигатный звук, сходный по тембру с низким регистром валторны, извлекается певцом при полуоткрытом положении рта... его высота колеблется в пределах четырех начальных звуков большой октавы; во время исполнения она иногда сохраняется неизменной, но иногда кратковременно сдвигается на малую терцию вниз» [3, с. 55].

Как пишет С.И. Вайнштейн [62, с. 151], стиль борбаңнадыр требует от певца более мягкого и «бархатистого» исполнения. Для него характерно чередование исполнения на прерывистом и непрерывном дыхании, что и обусловило такое название стиля, означющее «петь с перекатом», *борбаңна (борбаңнаар)* — «перекатываться».

Стиль сыгыт можно считать, пожалуй, самым радостным, светлым и ярким в системе хөрөктээр. При сыгыте обычная песенная мелодия, звучащая в низком регистре, чередуется с двухголосным горловым пением. При этом на фоне низкого гортанного звука исполняется прерывистая звонкая свистящая в самом высоком регистре трель, напоминающая игру флейты. Отсюда и название стиля, вероятно, от *сыгы-* «свист». Иными словами, для этого стиля характерно чередование одноголосного пения в низком регистре с двухголосным в низком и высоком регистрах одновременно, причем одноголосная мелодия поется со словами любой песни [Там же, с. 152].

В стиле эзеңгилээр, название которого можно перевести как «стременной» (*эзеңги* — «стремя»), поют обычно во время верховой езды [Там же].

Стиль каргыраа считается сумрачным, суровым. Певец старается петь в самом низком регистре, на который он способен. Для каргыраа характерно преобладание низких остинатных звуков, временами напоминающих хрип, что и отразилось на названии стиля (*каргыраа* — «хрипеть»). Звук этот действительно сходен по тембру с низким регистром валторны. Звук извлекается при полуоткрытом положении рта на одном дыхании, причем у разных исполнителей в зависимости от их субъективной природы высота звука колеблется в пределах четырех начальных звуков большой октавы. Обертоны, образующие мелодию верхнего голоса, по характерному для них флейтовому тембру действительно «напоминают звучание свирели» [62, с. 151].

Иные стили тувинского горлового пения (хөөмей, деспец борбаң, чыландык, канзып) Аксеновым и Вайнштейном не описаны.

Рассмотрим теперь последовательно, с учетом новых научных данных, основные стили и субстили тувинского хөрөктээр.

### Стиль хөөмей

По моим наблюдениям, пятый (если следовать за описанием четырех у Аксенова) стиль хөөмей можно рассматривать как исходный, или *базовый*, в бытовании хөрөктээр. Хөөмейжи старшего и младшего поколения часто повторяют при встречах общеизвестное тувинское выражение о том, что хөөмей — *отец* или *праотец* всех других стилей. Большинство музыкантов отдает предпочтение именно этому стилю из-за относительно удобного звукоизвлечения в среднем регистре. Глубокие звуки хөөмея, особенно в нижнем регистре, похожи на унисон гобоя и кларнета. В *эрги* хөөмей (старом хөөмее) опорно-остинатный звук более глубокий, чем в стиле борбаңнадыр, имеет более выраженную обертоновую мелодию.

#### Пример 12

#### Өпей хөөмей

#### Колыбельный хөөмей

У - воң у - вой ой у - ва у - ваң у - ваң

\*Lab

у - дуй у - руум у - дуй ог - лум у - дуп чы - дып а - лам ог - лум

у - воң у - вой у - вой у - вой у - вой у - вай ой

о - пей о - пей о - пей ог - лум о - пей ог - лум

у - воң у - воң у - воң у - воң у - воң у - воң.

\* Lab — лабиализованные призывки свистящего характера.

*Звукозапись и нотировка З.К. Кыргыз с голоса Маржымала Ондара (1989 г.).*

Звук при хөөмее извлекается в положении губ, сомкнутых как при произношении согласного звука «в». По окраске он как бы занимает промежуточное положение между тембрами шалмеев и труб, характеризуясь мощью и певучестью.

В героических сказаниях хөөмей предстает как обычное, прочное вошедшее в жизнь музыкальное явление. Например, «богатырь певец исполняет хөөмей, подобно тысяче человек, от его пения содрожаются земля и небо, рушатся вершины гор» — образ хоть и максимально гиперболизированный, но тем не менее сказителем сила звукоизвлечения передана весьма выразительно. В связи с этим уместно привести тонкое замечание Б.И. Татаринцева, ис-

следовавшего место и роль горлового пения в тувинском эпосе: «Дорожное богатырское горловое пение характеризуется однотипными устойчивыми эпитетами *ындынныг, ыянгылыг, сырынныг* “жалобный, заунывный, протяжный”, что, по-видимому, характеризует нелегкое душевное состояние героя-богатыря». Исследователь приводит один из вариантов лирического сказания о Хан-Хулюке. У героя сказания после подобного пения «тоскующая грудь расширяется, стесненная мысль удлиняется» [276, с. 33]. Так ученый впервые указал на основную функцию этого стиля, направленную на коротание времени в пути и достижение психологического комфорта всадника.

На первый взгляд стиль хөөмей как будто не дает основания говорить о его более раннем происхождении по сравнению с другими стилями, поскольку я отмечаю у всех у них наличие единого артикуляционного принципа в пределах конкретной этнической культуры. Однако если глубже взглянуть на природу хөөмея с учетом способов интонирования, то предположение об его исходности оказывается вполне правомочным. Стиль хөөмей, приближаясь, по существу, к собственно пению, выполняет своего рода переходную функцию от специфического произведения искусства к утилитарной форме — колыбельная песня в особом стиле *өней хөөмейи* (колыбельный хөөмей). Исполнитель сопровождает интонирование равномерным покачиванием своего тела из стороны в сторону. Его пение опирается на ключичное дыхание, словообразование легкое — на губах; это нечто среднее между речью и пением. Когда исполнитель утомлен, например укачиванием ребенка, он только баюкает через нос. Обертоновые мелодии почти отсутствуют. Пение при людях громкое, с упором на диафрагму и заметным нажимом на грудные резонаторы, когда исполнитель один над колыбелью — тихое.

## Стиль борбаңнадыр

Борбаңнадыр интонационно родственен стилю хөөмей. Мелодический зачин с приемом хөрөктээр извлекается при том же положении губ, сомкнутых почти вплотную. Эти два стиля объединяет и тембральная норма, интонирование с фальцетным оттенком, узкий объем лада с устойчивой и короткой ладовой формулой, остигатный строфический ритм с орнаментацией.

Для борбаңнадыр более важным стилеотличительным моментом является механизм звукоизвлечения, своеобразные манипуляции в звуковом ряду, чем устойчивые мелодические обороты,



характерные для хөөмөя. Равноправное сосуществование борбацнадыр и хөөмөя можно расценивать как проявление особенностей ранней традиции, которой свойственна органическая связь мелодического выражения. В момент пения темп значительно ускоряется, становится больше мелодических обертонов, начиная с 12-го, с опусканием скачками чаще к 7-му, реже к 8-му обертонам. Остинатный звук остается неизменным, по высоте иногда колеблется в пределах трех средних звуков большой октавы.

В отличие от стиля хөөмей, мелодическая фраза которого исполняется в пределах одного дыхания, звучание борбацнадыр всегда прерывисто, причем здесь значительно меньшую роль для артикуляции играет сам процесс дыхания. Обычно борбацнадыр начинается псалмодийным речитированием слов песни, принадлежащей только к этому стилю, например:

*Болур-даа бол, болбас-даа бол,  
Борбацнадыр берейн шунма.*

Получится или не получится,  
А борбан тебе я спою.

### Пример 13

#### Борбацнадыр берейн бе

Борбан я тебе спою

Болур - даа бол, болбас - даа бол, борбац - надыр бе - рейин бе ы у - вай

о - - - й

и т. д.

В ритмическом отношении напев здесь более схематичен. Именно тенденция схематизации напева в стиле борбацнадыр повлекла за собой внешнюю остинатную повторность музыкального оборота. Технологическое родство стилей хөөмей и борбацнадыр допускает резкие переходы из одного стиля в другой. Если в хөөмее нижний голос останавливается на тянущемся (остинатном) звуке и на его фоне певец может выделять из него обертоны, образующие вторую верхнюю мелодию, мелодическую речитацию с песенными слова-

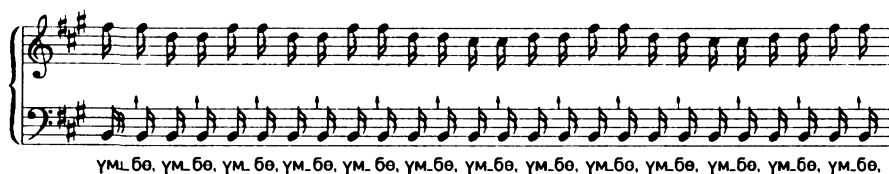
ми, то в стиле борбагнадыр мелодия периодически как бы выбирает перекачывающиеся звуки без слов. Напев основан на интонировании, приближающемся к звукоподражательному, но это скорее не конкретная, а несколько обобщенная звуковая имитация.

**Пример 14**

**Хоомей**



Бөм үмбө, үмбө, үмбө, үмбө, үмбө, үмбө, үмбө, үмбө, үмбө, үмбө, үмбө, үмбө, үмбө, үмбө, үмбө.



үм.бө, үм.бө, үм.бө, үм.бө, үм.бө, үм.бө, үм.бө, үм.бө, үм.бө, үм.бө, үм.бө, үм.бө, үм.бө, үм.бө, үм.бө.



үм.бө, үм.бө, үм.бө, үм.бө, үм.бө, үм.бө, үм.бө, үм.бө, үм.бө, үм.бө, үм.бө, үм.бө, үм.бө, үм.бө, үм.бө.

*Звукозапись М.М. Бадырғы, нотировка З.К. Кыргыс с голоса Федора Менгертиевича Тау (1929 г. р.), уроженца с. Самагалтай Тес-Хемского кожууна.*

Иными словами, мелодии стиля хөөмей по своей природе принципиально отличаются от исполняемых в стиле борбагнадыр. Более того, сопоставив особенности тембров названных стилей, можно получить некоторое дополнительное представление и о конкретном стиле.

При ансамблевом исполнении в стилях хөөмей, каргыраа, сыгыт (кроме звукоподражательных — ээңгилээр, борбагнадыр) певцы как бы стремятся соблюсти форму в ее первоизданном виде, допуская лишь незначительные, возникающие преимущественно импровизационно, орнаментальные отклонения от унисона. Стиль борбагнадыр традиционно исполняется одиночно, поскольку певцы вносят свои индивидуальные штрихи в ритмически свободное интонирование. Так как этот стиль имеет свои специфические

механизмы звукоизвлечения, характерные тембровую окраску и музыкальные структуры, он входит в число основных самостоятельных стилей. При его исполнении не требуется обязательного присутствия приемов и структур другого стиля. По своей тесситуре, регистровке, ритмике, механизму звукоизвлечения, структуре мелодий борбацнадыр представляет собой достаточно автономный художественный феномен, который можно синтезировать при желании певца для украшения мелодий с другими стилями. Например, существуют такие синтезированные стили, как борбацнадыр сыгыта, борбацнадыр каргыраа, борбацнадыр хөөмөя.

### Стиль сыгыт

Высокие обертоны в стиле сыгыт звучат резким свистящим тембром, напоминающим флейту пикколо в том же регистре. Опорный остигатный тон из числа срединных ступеней малой октавы передвигается на протяжении одной пьесы от ля первой октавы до ля третьей октавы. При стиле сыгыт гласные не артикулируются и звуки в отличие от других стилей извлекаются при предельном напряжении дыхательных путей (см. Прил., № 2). Особенность сыгыт, отличающая его от всех других стилей, состоит в особой технике звукоизвлечения: корень языка продвинут вперед, опорный тон в основном извлекается за счет вибрации язычка и его приближения к мягкому небу. В стиле сыгыт язычок для певца является главным органом, управляющим воздушной струей. Двухголосие обычно реализуется в низком и высоком регистрах одновременно. Когда звучит одноголосие в низком регистре, обертоновые призвуки отсутствуют. Для стиля сыгыт характерны мелодии восходящего направления. Последнее особенно ярко проявляется в исполнении Г. Туматом *киштээр* на 10-м и 12-м обертонах от 2-го опорного остигатного звука и глиссандирующего восхождения на октаву вверх в конце распева. Обертоновые призвуки превращаются в тремолирование на двух звуках, что также отличает сыгыт от других стилей.

### Стиль эзенгилээр

Эзенгилээр также обладает своими характерными ритмическими, тембровыми, интонационными особенностями, представляя собой самостоятельный стиль хөрөктээр. В памяти знатоков старины и современной практике стиль эзенгилээр полностью сохраняет свое значение и продолжает широко бытовать.

Сам стиль, как предполагают некоторые исследователи, вероятно, возник во вполне обозримые времена. Появление его было

возможно не ранее конца 1-го тыс. н.э., когда ошутимое воздействие на музыкальную структуру могло оказать появление в сбруе коня стремени [62, с. 124].

Пример 15 [3, с. 187]

Стиль эзенгилээр  
(второй образец)

Умеренно  $\text{♩} = 0.04$

а) Мелодия:  
(обертони)

Опорный звук:

8.....

II

Умеренно  $\text{♩} = 0.05$

б)

8.....

Запись не окончена

Примечание. Звук си (4) в третьей октаве — 11-й обертоном от опорного;  
звук ре (b) в четвертой октаве — 13-й обертоном от опорного.

Можно полагать, что стиль эзеңгилээр формировался позже стиля сыгыт, бесспорно, развивался на его основе в постоянном с ним взаимодействии.

Если сравнить эзеңгилээр с сыгыт, нетрудно заметить, что манера исполнения эзеңгилээр отличается неторопливым распеванием и отчетливым скандированием. Дифференцирующая особенность стиля заключается также в периодическом выпуске воздуха через нос на резком двойном вдохе. Звукообразование в тех или иных стилях обусловлено как эстетическими предпосылками музицирования, так и акустическими особенностями звукоизвлечения и тембром образования. Зачинная мелодическая речитация здесь отсутствует. Стиль эзеңгилээр представляется особым, самостоятельным явлением и с функциональной стороны: его исполнение связано с верховой ездой. Тембр звучания в этом стиле более мягкий, чем в сыгыте. Обертоновые мелодии образуются из призвуков, в основном построенных на 8, 9, 11, 12, 13-м обертонах от нижнего остинатного звука.

### Стиль каргыраа

Этот стиль сами народные исполнители выделяют и подразделяют на подвиды исходя из тембра и высоты. Более высокие, светлые, мягкие по звучанию, исполняемые в умеренном движении мелодии носят название *хову каргыраазы* (степное каргыраа), более низкие, густые — *кожагар каргыраазы* (горное, пещерное каргыраа). Основной формой стиля каргыраа является пение с четкой логическо-смысловой связью звуков, строящееся на орнаментированных мелодиях широкого дыхания. Отдельные субстили выделяются также по признаку тембровых и регистровых отличий. Среди этих субстилей прежде всего назову *хову каргыраазы* (степное каргыраа) — одна из самых популярных разновидностей каргыраа.

#### Пример 16 [3, с. 179]

Скоро ♩.122  
Мелодия обертоны:

Совлазная: В  
Оторный звук:

Скорее ♩.26

Примечание. Звук ре (b) в третьей октаве — 13-й обертоном от опорного звук ми (b) во второй октаве — 7-й обертоном от опорного.

Для *хову каргыраазы* характерно протяжное, мягкое звучание широкого охвата. Исполнитель как бы рисует просторы ровных степей и гор. Периодически пропеваются текстовой зачин. Опорный остинатный звук извлекается в полуоткрытом положении рта. Обертоны и гласные чередуются в напеве параллельно. Каждому обертону соответствует одна из гласных: *а, э, ө, ү*.

Часто исполняется также *даг каргыраазы* (горное каргыраа). Музыка в этом субстиле более сурова. В ней ощутимы мощь и величие гор, имеет место более плотный, носовой, тускловатый тембр.

Третий субстиль — *думчук каргыраазы* (носовое каргыраа, назализация\*). Его отличительная особенность заключается в периодическом выпускании воздуха на резком двойном вдохе и выдохе через нос и рот. Мощная вибрация положительно действует на легкие и все тело. Пение, как считают информанты, позволяет расслабиться физически и сконцентрироваться духовно. При таком пении не возникает дисгармонии, частотный диапазон извлекаемых звуков достаточно широк. При помощи носового резонатора получается более бархатистый, мягкий звук. Этот прием характерен для мастеров хөректээр в Монгун-Тайге.

### Стиль каңзып (кумзатгаар)

Этот сентиментальный плач-причитание (внешне напоминающий вой волка) трагического характера в основном исполняют мужчины. Он представляет собой медленное повторение одного звука, иногда чередование двух звуков без обертонов, находящихся друг от друга на расстоянии не менее терции. Звукоизвлечение — как бы между бычьим хөөмеем и каргыраа. Мелодия импровизируется на основе традиционных попевок небольшого диапазона. Однако сами исполнители связывают *каңзып* с интонациями возбужденной речи. Некоторые мастера устанавливают генетическую связь музыки со своеобразной школой жизни охотников (заклинание, обряд), с их бытом. По сообщению знаменитого хөөмейжи Сундукая Монгуша, каңзып — один из самых старых стилей, который наряду с другими составлял основу тувинского

\* Назализация звуков (франц. nasal — носовой, от лат. nasus — нос), 1) приобретение звуком носовой окраски в результате дополнительной артикуляции, заключающейся в опускании небной занавески. 2) переход ротового гласного в носовой (франц. [a] > [ã]) (см.: Советский энциклопедический словарь. — М., 1986. — С. 856.

горлового пения хөрөктээр. Канзыпом исполняли различные заунывные мелодии и плачи, передавали переживания человека, душевную, раздирающую печаль. Пение сопровождалось разного рода усилениями, своеобразными переливами голоса. Изложить, уложить пение в какую-либо определенную ритмическую форму, на мой взгляд, невозможно. По мнению Сундукая Монгуша, в качестве определяющих факторов возникновения этого пения выступали тяжелые социально-экономические условия жизни простых людей во времена феодализма. Вою волка подражали еще в древние времена и искали в нем истоки музыки.

### Стиль чыландык

По поводу причин возникновения стиля *чыландык* высказываются различные точки зрения. Одна из них — подражание пению птиц. Звук имеет гнусавый оттенок и действительно напоминает пение птицы своими короткими и частыми трелями. Ритм мелодии постоянно нарушается синкопами и изменяющимися длительностями, как это принято в других стилях. Обычно номинальная протяженность звука  $1/8$ .

\*  
\* \* \*

Из всего вышесказанного можно сделать следующий вывод. Наличие мелодических стилей и субстилей с конкретным технологическим, функциональным и музыкально-структурным наполнением (табл. 1) подтверждает, что сольное двухголосие в тувинском музыкальном творчестве обладает многовековой традицией. Можно утверждать, что главная причина разнообразия стилей в том, что тувинское сольное двухголосие прошло очень длительный путь развития. Процессы стилеобразования актуальны поныне и продолжают активно развиваться. В Туве на основе взаимодействия музыкально-поэтических и формульных напевов сложилась единая система хөрөктээр, последовательно выраженная структурой вставок. В Западной и Центральной Туве разнообразные стили становятся основными формами тувинского горлового пения хөрөктээр, имеющего специфические виды также в зависимости от *локализации ареалов* (см. гл. 5). Музыкально-стилевой комплекс хөрөктээр, который в пределах тувинской музыкальной традиции можно определить как исконный, за ее пределами перестает существовать как устойчивое, целостное явление.



## Основные характеристики стилей хөрөктээр\*

Стиль	Резонансная зона, основной тон	Характер дыхания (спирация)	Артикуляция (фонемы)	Мелодика, музыкально-выразительная специфика
Хөөмей	От среднего фа, фа#, соль регистра можно петь со словами и без слов. Резонатор грудной или полости рта	Базовый (хөрөктээр), ровное дыхание	ө, ү	Обертоновая мелодика (8–12-й обертоны)
Борбаннадыр	Низкий или средний регистр голоса, резонаторы полости рта и частично носа	Хөрөктээр, ритм скачкообразный, перекаты, напряжение среднее	ө, ү	Без мелодизаций и с мелодией
Сыгыт	Высокий напряженный	Дыхание зажатое, очень сильно напряженное	йо, й, йа может чередоваться с текстом	Мелодия обертоновая (8–12-й обертоны), песенная мелодика с вибрато
Каргыраа	Низкий гортанный звук, резонирует открытый рот	Хөрөктээр, ровное дыхание, открытый рот, может петься с текстом	а, ө, ү, э открытые	Бурдон с терцовыми ходами, обертоновая мелодия (6–12-й обертоны), песенная мелодика
Степное каргыраа	Низкий, открытый, грудной, мягкий, бархатный тембр, внешний резонанс	Очень долгое дыхание	а, ө, ү, э открытые	Обертоновая или песенная мелодика (6–12-й обертоны)
Ээцгилээр	Средний регистр, вибрация губами	Ровное дыхание, ритмическая пульсация в ритме иноходи коня	а, ө, и, ү, э, ю, у с вибрацией	Тихая обертоновая мелодия, высокий свистящий тембр
Чыландык	фа#, соль, средний регистр, пение без слов, резонатор полости рта	Среднее по продолжительности дыхание	ө, ү	Гнусавый продолжительный звук

\* Во всех стилях в основном используется прием хөрөктээр, иногда думчуктаар и резонаторы полости рта.

## ГЛАВА 4

**СТРУКТУРНО-ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ  
АНАЛИЗ ПЕСЕННЫХ ФОРМ  
СО ВСТАВКАМИ ГОРЛОВОГО ПЕНИЯ**

Задача данной главы — анализ музыкально-поэтических текстов, функционирующих в традициях тувинского горлового пения, в композиции которых обычное песенное интонирование (*ырлар*) чередуется с интонированием в стилях хөрөктээр.

В практике фольклористов-филологов принято устанавливать характерные песенные типы по сюжетам песен. Исследуя традицию пения хөрөктээр, мы называем изучаемую в главе песенную форму «структурный тип пения хөрөктээр», различая при этом конкретные напевы с текстами. Выбор данного корпуса музыкально-поэтических текстов в качестве объекта изучения объясняется прежде всего его ролью в песенной культуре изучаемого региона. В качестве ведущих выделяются песни с наиболее общими закономерностями ладово-мелодического и ритмического развития в системе песенного типа хөрөктээр, отражающие характерные этнические признаки и местные особенности исполнения этой музыкальной формы.

Целесообразность изучения данного песенного типа обусловлена также его особым положением в тувинской музыкальной традиции как одного из самых характерных ее проявлений. Решая задачу, поставленную в главе, мы тем самым хотим предложить определенную методику исследования музыкальной формы хөрөктээр.

Характерной музыкальной особенностью тувинского пения хөрөктээр является своеобразная «несливаемость», «несмешиваемость» самостоятельных по происхождению стилей, каждый из которых продолжает жить своей жизнью в меняющихся условиях.

Песни с использованием хөрөктээр подразделяются на определенные мелодические типы, связанные с *формой исполнения*. На мелодию в том или ином темпе, с низким или высоким звучанием голоса хөөмейжи исполняет текст любой лирической песни в стиле сыгыт или хөөмей в сопровождении струнного инструмента тошпулуур или игил. Нами выделены пять форм вставок хөрөктээр:

1. *Чугаалан күүседир* (дословно «исполнять в форме мелодического речитирования»). Переходя к характеристике собственно мелодического движения в этой музыке, прежде всего укажем на наличие двух его форм. Первая — речитативная, представленная своего рода музыкальным периодом, охватывающим одну строфу поэтиче-

ского текста. Вторая — орнаментальная, представленная чистыми вокализмами на гласной. В процессе пения они оказываются тесно взаимосвязаны, обнаруживая способность переходить одна в другую. Обертоновая мелодия образуется за счет мелких длительностей — в большинстве своем шестнадцатых [♪ ♪], а также тридцать вторых [♪♪ ♪♪]. Движение вокализов расширяет узкий диапазон мелодий.

### Пример 17 [3, с. 175]

Умеренно *а-и*

Мелодия (обертоны):

Слова текста и гласные:  
1. Дош. пу. луу. румхо лумай. да. ону ка. гар холуң бар бе? - бм ба а а ө

Оторный звук:

а ө ө ө ой у о а а ө а ө о ө ой

2. *Шуудуп күүседир* (дословно «петь, убаюкивая») (см. пример 5, колыбельный хөөмей). Напев представляет собой цепь кратких музыкальных фраз, чаще речитативного, иногда песенного склада с амбитусом от секунды до сексты. Мелодическое движение развертывается либо как раскачивание на соседних звуках, секундовое скольжение, либо как вращение. Корни возникновение повторности различны. Каждую речитацию пения достаточно четко отделяет от последующей традиционный ритмический каданс. И лишь в конце мелострофы он появляется в качестве главного опорного звука. Иными словами, одна из характерных черт традиционных мелодических структур этого вида — «пения-убаюкивания» — его медленное интонирование и грудная звукоподача.

Формы координации поэтической структуры строфы и мелострофы многообразны. Каждая форма пения обладает своим индивидуальным напевом.

3. *Сөс чокка күүседир* (дословно «пение без слов»). Это песни без слов на одну из протяжных мелодий сольного двухголосия. Звукоряд образуется исключительно с помощью передувания флейтового типа. Но при этом голос выступает как очень сложный

жук - сан - чыг - ол бир хей - ге кан - чап ду - жа бер ге - ним ол.

жук - сан - чыг - ол бир хей - ге кан - чап ду - жа бер ге - ним ол.

Ил. [Да - да - йым! даа да]

5. *Ырлап кууседир* (дословно «напевное исполнение»). Протяженность напева соответствует стиху. Число слогов колеблется от семи до восьми, равно как число музыкальных времен; фразы начинаются и заканчиваются на нижней опоре.

Почти каждому значащему слову соответствует своя ритмическая ячейка, состоящая обычно из двух или трех звуков в соответствии с количеством слогов в слове. Певец поет в форме импровизируемой мелодической речитации, заканчивающейся вставкой хөөмея определенного типа.

### Пример 20

Хөөмейим салып берейн

Хөөмей мой тебе спою

Голос

Чалгы

Ой, хө-рек чу-рээм-ку-йум-налдыр хөө - мей - леп бе-рейн шу-ма-ой.

Обертон

У. вай ой, ой, у - вай ой, ой, у - вай ой, ой, у - вай

Основной  
голос

У. вай дем. бил

Чинык

Ой, сы. ры - нал - дыр а. ян ту. дар сы. гы - дым. ны са. лып бе. рейн ой,

1

ой, ой, ой.

Звукозапись и нотировка З.К. Кыргыз с голоса  
Маржымала Ондара (1989 г.).

Анализ указанных напевов на уровне слоговой музыкально-ритмической формы показывает, что большинство их основано на ритмических формулах, связанных с декламацией. Затем напев продолжает вставка в стиле сыгыт или хөөмей, которая становится своего рода точкой опоры для направления мысли. Использование этих вставок (пения без слов) в известной мере объясняет особую стойкость традиции хөрөктээр в музыкальном быту тувинцев. Стили хөрөктээр — сыгыт и хөөмей — независимо от различий между ними могут исполняться как в более архаичной форме мелодического речитирования, так и в напевном исполнении. Выбор одной из пяти форм вставок хөрөктээр определяется отчасти индивидуальной склонностью того или иного хөөмейжи. Каждый хөөмейжи пел песни со вставками в стилях сыгыт или хөөмей в своей особой манере, в случае псалмодийной речитации — на свой особый напев, не сходный с напевами других певцов-хөөмейжи. Пение было акапельным либо сопровождалось игрой на игиле, дошпулууре.

Напомню, что метод исследования хөрөктээр был предложен еще в 1972—1974 гг. проф. Е.В. Гиппиусом, который считал, что,

пока не выявлены и не описаны локальные типы хөрөктээр, не установлены их ареалы, не найдены связи этих ареалов с историческими данными, неправомерно высказывать обобщающие суждения о хөрөктээр как феномене. На настоящий момент после неоднократных этнографических экспедиций сотрудниками МНЦ «Хөөмей» и ТИГИ обследованы и выявлены ареалы, а также типы хөрөктээр.

Данные, полученные в результате анализа этих экспедиционных материалов, подтверждают гипотезу Е.В. Гиппиуса о том, что происхождение традиционного песенного искусства у тувинцев связано с горловым пением. Е.В. Гиппиус считал, что вставки хөрөктээр в традиционных песнях по функции подобны рефренам, имеющим коренное, базовое положение в традиционной тувинской музыке, и высказал гипотезу о том, что из пения хөрөктээр без слов постепенно стали развиваться колыбельные, лирические и трудовые песни (со словами), в которых хөрөктээр осталось в виде вставок. Во всех исследуемых нами ареалах в тувинских песнях со вставками хөрөктээр из всех стилей наиболее распространены хөөмей и сыгыт. Они представлены в местной традиции в большом разнообразии жанровых разновидностей в виде вставок. Эти стили интонируются с короткими или протяжными песнями и припевками. До сих пор в исследуемом регионе сохранилась традиция одиночного пения. Песни со вставками хөөмея и сыгыта распространены повсеместно. В Западной, Центральной и Южной Туве они распределены таким образом, что наибольшее количество образцов стилей хөөмея и сыгыта в виде вставок приходится на центральную и западную части, наименьшее — на южную, «эрзинскую», часть. Во всем ареале хөрөктээр, связанного с песнями и припевками, этот феномен типологически един. Охарактеризуем музыкально-стилистические закономерности и некоторые типы исполнения вставок хөрөктээр. Ниже представлены основные комбинации ритмических стоп типовых напевов вставок хөрөктээр.

Схема 1\*

(Хөөмей)	О	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
		Доң	-	гел	-	чик	-	тиң	ба - жы - най - да
		♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
		Ча	-	ган	хар	-	ның	э - ри - ве - зин	
		♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
		Чаш	-	ла	ка	-	ра	э - жи - мей - ниң	
		♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
		Ча	-	ны	-	май	-	дан	ы - ра - ва - зын.

\* Длительность вставок в разных образцах варьируется (в зависимости от возможностей дыхания исполнителя) от d до o.

## Схема 2

(Хөөмэй) О

♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
У	-	луг	-	Хем	-	ни	сак - ты - рым - га
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
У	-	рук	дур	-	ту	чыг	- кан ыш - каш
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
У	;	руг	эш	-	ти	сак	- ты - рым - га
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
У	-	дуп	от	-	туп	чыг	- кан ыш- каш. (Хөөмэй)

## Схема 3

♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
Ү	-	нер	-	бол	-	за	үн - даан, у - руг
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
Ү	-	нээр	-	гет	-	пейн	үн даан у - руг,
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
У	-	зун	-	чел	-	диг	ша - вы дар - ныц
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
Үт	-	түг	-	чар	-	ны	шы лай бер - ди. (Хөөмэй)

## Схема 4

♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
Хөө	-	мей	-	ниц	хо	-	юг ү - нү О (Хөөмэй)
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
Хө	-	рээ	мей	-	ден	ы	- ра - ва - зын О (Хөөмэй)
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
Эр	-	ге	лен	-	ген	а	- ва - йым - на О (Хөөмэй)
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
Эн	-	де	ве	-	йин	ту	- ру - ла боор. О (Хөөмэй)

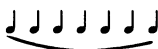
Схемами продемонстрированы более или менее устойчивые шесть типов традиционных песенных композиций. Эта типология связана в первую очередь с особой ролью вставок хөрөктээр. Интонационное строение их основано на формульности: мелодии вставок складываются из повторений коротких мелодических ячеек. Подобные вставки в стиле сыгыт или хөөмей могут звучать либо в зачине (схемы 1, 2), либо в каденциях мелодий (схемы 4, 5), либо в их кульминациях (схема 6). Формульность вставок в тувинской традиции настолько принципиально важна, что их сходство

## Схема 5

♪	♪	♪	♪	О (Хөөмей)	♪	♪	♪	♪	О (Хөөмей)
Сэ	- эн	би	- ле		ме	- ни	кан	- чаар	
♪	♪	♪	♪	О (Хөөмей)	♪	♪	♪	♪	О (Хөөмей)
Се	- лиир	э	- вес,		сеп	- тээр	э	- вес	
♪	♪	♪	♪	О (Хөөмей)	♪	♪	♪	♪	О (Хөөмей)
Сер	- ге	ке	- жи		чоор	- ган	бол	- за	
♪	♪	♪	♪	О (Хөөмей)	♪	♪	♪	♪	О (Хөөмей)
Се	- лээй	эр	- тик		сеп	- тээй	эр	- тик.	

## Схема 6

## Пение без слов



можно обнаружить в самых различных песенных образцах в разных регионах Западной и Центральной Тувы. Для исполнителей хөрөктээр любой местности данного ареала формульный напев вставок неотрывен от конкретного контекста и глубоко понятен каждому в эмоциональном плане. Это, если можно так выразиться, родная речь носителей традиций в наиболее концентрированном, цельном, «своем» ее выражении.

Изучаемая автором типология песенных форм со вставками хөрөктээр в тувинской культуре отражает не только музыку, но весь синкретический комплекс песенного искусства, одним из элементов которого являются стили хөөмей и сыгыт.

Как известно, понятие интонационной формулы впервые в музыкознании было выдвинуто в конце 1920-х годов Е.В. Гиппиусом и З.В. Эвальд при изучении обрядового мелоса Русского Севера [85, с. 229—236]. Теоретическое обоснование понятия формульного напева этими авторами было дано в работах, посвященных белорусскому народному творчеству. Нельзя в этой связи не указать и на значение выполненных под руководством Е.В. Гиппиуса таких трудов по тувинскому фольклору, как монографии А.Н. Аксенова «Тувинская народная музыка» и автора этих строк «Традиционная вокальная музыка тувинцев». В этих трудах была заложена основа комплексного изучения тувинского народного мелоса, благодаря чему все его элементы — содержательность, общественная функция и художественная форма — изучались в неразрывном единстве. Исследовалась взаимообусловленность средств художест-



венного выражения и различных типов и проявлений содержания, функционирование песенных жанров; анализировались интонационные связи между напевами различных жанров, выявлялись черты генетической преемственности в формировании их структур.

Интонационные формулы в стилях хөрөктээр, на которые мое внимание обратил Е.В. Гиппиус, в первую очередь объединяют широко бытующие в данном регионе протяжные и короткие песни, а также полуимпровизационные напевы речитативного склада. Е.В. Гиппиус придавал особое значение прочности связей каждого типа напевов как одной традиционной песенной функции с целой группой лирических тем и музыкально-поэтических образов. Именно поэтому формульные напевы вставок хөрөктээр он оценивал как «обобщенное интонационно-семантическое выражение» содержания, характерного для тувинских народных песен.

Что же представляют собой напевы с формульными вставками хөрөктээр с точки зрения форм их бытования в Туве? В историческом плане формульные напевы явно выделяются среди всех других бытующих народных мелодий наличием стилевых признаков, свидетельствующих о древности происхождения, исконности их положения в местной традиции. Мелодии пришлые, занесенные не образуют в музыкальном быту тувинцев подобной группы близкородственных напевов, которая характерна лишь для напевов со специфическими для Тувы «интонационными формулами».

Такие напевы, как правило, локальны и в пределах местной традиции выдерживаются неизменными последовательно и строго. Степень их распространения на территории Тувы далеко не одинакова. Все они достаточно ясно классифицируются в функциональном плане. В музыкальном быту каждой местности чаще всего мы находим несколько функционально определенных групп таких напевов, как бы концентрирующих в себе основное содержание тех древнейших по происхождению жанров, где по традиции разные поэтические тексты исполняются на одну и ту же мелодию.

По воле исполнителя стили хөөмей и сыгыт каждый раз переинтонируются в зависимости от структуры присоединяемого к напеву поэтического текста. На протяжении звучания вставки хөөмей сам хөөмей может переходить в борбагнадыр или сыгыт — в борбагнадыр. Момент известной импровизационной, структурной и ритмической подвижности вставки может быть оценен как один из важнейших признаков проявления ее формульности. Вставки хөрөктээр встречаются в основном в *лирических* песнях. Вставки в стилях хөөмей и сыгыт в песнях с прикрепленными поэтическими текстами в известной мере влияют на песенную мелодику, но не

изменяют ее принципиально, так как в пределах структуры сами вставки основываются на ритмике напева и в силу жесткой структурной оформленности этих напевов не могут быть произвольно удлинены или укорочены. Напевы как бы стабилизируются в своем движении, приобретая черты известной устойчивости как в отношении ритмической структуры, так и в ладово-мелодическом плане.

Народные певцы не делают принципиальных различий между формульными напевами обоих стилей (сыгыт и хөөмей). Я здесь имею в виду не структурно-ритмическую типологию, объединяющую напевы различных форм, а прежде всего мелодическое и строфовое решение напева. В качестве примера приведу результаты собственного исследования, которое касается отдельных особенностей строфовой формы стиха и напева так, как это предполагает системный подход к анализу фольклорных явлений.

Напевы всех традиционных жанровых видов тувинских народных песен (*узун ырлар* — протяжных песен, *кыска ырлар* — коротких песен и *кожамык* — припевок) имеют двухчастную форму, образуемую из разделенных цезурами двух или четырех мелодических периодов со стабильным числом счетных музыкальных времен, соответствующих полустиху и стиху. Устойчивые цезуры, разделяющие мелодические и музыкально-ритмические периоды традиционных тувинских песен строфового строя, являются нерушимыми границами каждого полустиха и стиха. При этом число слогов в каждом полустихе и стихе не всегда постоянно, оно может ограниченно меняться в результате дроблений и стяжений музыкально-ритмических единиц, общее количество которых, однако, не выходит за пределы стабильных музыкальных времен в каждом мелодическом периоде. Организация их поэтического текста — восьмисложный силлабический стих 4 + 4.

Поэтические тексты тувинских народных песен строфового строя имеют обычно форму дву- или четверостишия. В большинстве случаев поэтический текст состоит из двух двустиший или четверостишия однородной композиции. Иногда такая пара дву- или четверостиший разрастается в цепочку из большего числа однородных поэтических компонентов, которые могут быть по содержанию взаимосвязанными либо относительно автономными. Доказательством автономности данных мелодических единиц формы — построений, отвечающих полустихам, — являются не только их повторения, различные комбинации в песенной структуре, но и появляющиеся порой на их гранях мелодические вставки хөөмея и сыгыта, которые могут возникать даже в середине стиха и отвечающего ему

мелодического периода. Все разнообразие строфовых форм традиционных тувинских песенных напевов вырастает из разного рода комбинаций мелодических ячеек, отвечающих полустихам. Эти комбинации песен образуют определенную структуру.

Первый уровень песенной структуры — парное соединение мелодических ячеек (соответствующих полустихам) в мелодический период (отвечающий стиху). Второй уровень песенной структуры — та или иная комбинация мелодических периодов (и соответственно стихов), создающая строфовую песенную форму — мелострофу, охватывающую поэтическую строфу. Третий уровень песенной структуры включает наличие вставок, которые в традиционных тувинских песнях могут возникать на гранях структуры, завершая ее единицы, полустихи и соответствующие им мелодические ячейки, стихи и мелодические периоды, поэтические и музыкальные строфы.

Я позволила себе это обширное извлечение из моих предыдущих исследований тувинского музыкального фольклора [166] потому, что замеченные особенности строфового строя тувинских народных песен всецело подтверждаются звукозаписями пения хөрөктээр от исполнителей западных регионов\*. Дальнейшее изучение хөрөктээр в комплексе исследований традиционной тувинской вокальной и инструментальной музыки значительно расширило знание о структуре тувинских народных песен. В частности, удалось установить, что общие признаки в строении стилей хөөмэй и сыгыт в ряде типичных случаев обнаруживают стойкую связь с местной певческой традицией, являясь неотъемлемой частью целостной структуры песен в качестве соответствующих вставок. С мелодической же стороны эти вставки вполне самостоятельны, автономны по отношению к основным напевам песен и составляют мелодические ячейки, отвечающие стиху или полустиху поэтического текста песен.

При систематизации строфовых форм тувинских традиционных песен со вставками хөрөктээр по отличительному признаку комбинации мелодических ячеек можно выделить шесть типов композиций:

Форма строфы	Форма мелодико-ритмического перехода, отвечающего стиху
ABCD	AxbX
ABCD	abX, cdX

\* Записи из материалов разных экспедиций хранятся в архиве МНЦ «Хөөмэй».

AC	abX, abX
AC	abcXdX
ABCD	XaAbBCD
ABCD	aXb

При рассмотрении традиционных типов вставок тувинских народных песен следует принять во внимание тот факт, что мелодические вставки в стилях хөөмей и сыгыт всегда соответствуют мелодическому построению как своего рода дополнительное музыкальное время либо в форме мелодии, соответствующей добавленному слову, либо в виде долгого одиночного звука на относительно продолжительном дыхании. Эти способы использования вставок относятся, однако, только к одному традиционному типу поэтических вставок: в стиле хөөмей.

С этой точки зрения мы выделяем три вида вставок, условно обозначая их буквами «а», «b», «с»:

- вставки «а» имеют собственное музыкальное время в композиции целого и звучат как музыкальное дополнение к основному времени пропевания стиха или полустиха в строфе;
- вставки «b» расположены всегда в середине мелодико-ритмического периода (опирающегося на стих), увеличивают время звучания последнего слога полустиха, тем самым подчеркивая цезуру между полустихами, и могут быть расценены как аугментация последнего слогового музыкального времени, т.е. как своеобразная фермата;
- вставки «с» всегда звучат в начале строфы (но не каждого ее периода), выполняют функцию зачина, имеют собственное музыкальное время в форме целого, который по значению сравним с тирадными зачинами в тувинских героических сказаниях и сказках.

Результаты типологического анализа строфовых форм традиционных тувинских песен с хөрөктээр показаны в табл. 2.

Вставка типа «а», добавляемая к стиху или полустиху, чаще всего приходится на заключительный опорный звук мелодического построения, причем эти звуки не выходят за пределы стабильного числа музыкальных времен мелодического построения стиха или полустиха. В этом случае к нему не добавляется дополнительное музыкальное время.

В таких же мелодических вставках типа «а» при исполнении стилей хөөмей или сыгыт рефрен приходится иногда (хотя и значительно реже) на дополнительное музыкальное время, добавляемое к процессу пропевания стиха или полустиха. В этом случае хөөмей

Таблица 2

## Строфовые формы традиционных тувинских песен с хөрөктээр

Тип формы	Кол-во ячеек	Вид	Мелодическая композиция	Песня*	Вставка		
1	2	3	4	5	6		
I	2(1)	AAAA ABCD	ab ab ab ab	A, 59	C aX bX cX dX		
		(AA <sub>1</sub> AA <sub>1</sub> )	ab ab <sub>1</sub> ab ab <sub>1</sub>	M, 70 K, 61 A, 21, 32, 43, 61 A, 31 M, 24	A C A —		
		(AAA <sub>1</sub> A <sub>2</sub> ) (AA <sub>1</sub> A <sub>2</sub> A <sub>3</sub> )	ab a <sub>1</sub> b ab a <sub>1</sub> b ab ab <sup>t</sup> ab ab <sup>t</sup> ab ab a <sub>1</sub> b <sup>t</sup> a <sub>2</sub> b <sup>t</sup>	A, 28 A, 56 A, 54	a — a		
		(AA <sub>1</sub> A <sub>2</sub> A <sub>3</sub> )	ab ab a <sup>t</sup> b ab ab ab <sup>t</sup> ab <sub>1</sub> ab <sup>t</sup> ab ab <sub>1</sub> a <sup>t</sup> b <sup>t</sup> a <sub>1</sub> b ab a <sub>1</sub> b <sup>t</sup> ab <sub>1</sub> ab	K, 62 A, 52 M, 88 K, 31 (сб.)	a — a —		
		(AA <sub>1</sub> AA <sub>2</sub> )	aa <sup>t</sup> a <sub>1</sub> a <sub>2</sub> <sup>t</sup> aa <sup>t</sup> a <sub>1</sub> a <sup>t</sup> ab ab <sub>1</sub> <sup>t</sup> ab ab <sub>2</sub>	M, 71 K, 63	— —		
		II	2—4	AB ABAB ABCD	Aa ba <sub>1</sub> aa b <sub>1</sub> b ab b <sub>1</sub> b aa <sup>t</sup> <sub>1</sub> ba <sub>2</sub> aa <sup>t</sup> <sub>1</sub> ba <sub>2</sub>	A, 45 A, 63 M, 18	a, c a, c a abX cdX ab <sup>t</sup> X c <sup>t</sup> d <sup>t</sup> X
					ab ac ab ab	A, 29 M, 7	a c
					ab a <sub>1</sub> c ab a <sub>1</sub> c ab a <sub>1</sub> <sup>t</sup> c ab a <sub>1</sub> <sup>t</sup> c ab ca ab ca aa bc aa bc	A, 58, M, 69 M, 63 M, 18 M, 1	— — a a, b
					ab cb ab cb	M, 17	b
					ab cb <sub>1</sub> ab cb <sub>1</sub>	A, 14, K, 65, M, 19, 85	—
	ab cd ab cd			A, 30, M, 21 M, 32	a, c a		
				A, 36, 38 A, 8	— a		
(ABAB <sub>1</sub> )	aa <sub>1</sub> ba <sub>1</sub> aa <sub>1</sub> ba <sub>2</sub> aa <sup>t</sup> ba aa <sup>t</sup> ba <sup>t</sup> aa bc aa bc <sup>t</sup> aa bc aa bc <sub>1</sub>			M, 35, 65, 66 A, 37 A, 42 A, 9 A, 1 A, 2 A, 3	— — a b a, b a		
	ab ac ab ac <sub>1</sub>			A, 15 K, 64	c —		
	ab ac ab ac <sup>t</sup> ab cb ab cb <sub>1</sub>			M, 10 A, 27	— —		

Продолжение табл. 2

1	2	3	4	5	6
II	2—4	(ABAB <sub>1</sub> )	ab cb' ab cb <sub>1</sub>	M, 8	—
			ab cb <sub>1</sub> ab cb <sub>2</sub>	A, 7	—
	2—5		ab cb' ab cb	K, 65	—
			ab cd ab c <sub>1</sub> d	A, 19, M, 25	—
		(ABA <sub>1</sub> B)	ab cb a'b cb	K, 66	—
		(ABAB <sub>1</sub> )	ab bc ab' b' <sup>t</sup> c <sub>1</sub>	K, 41 (сб.)	—
		AAAB	ab ab <sub>1</sub> ab ac	A, 50	c
		(AA <sub>1</sub> AB)			
			ab ab' ab a <sub>1</sub> c	M, 75	—
		(AA <sub>1</sub> A <sub>2</sub> B)	ab ab' ab <sub>1</sub> c	M, 73	—
		AABA	ab a <sub>1</sub> b' b'b a <sub>1</sub> b	A, 40	—
		(AA <sub>1</sub> BA <sub>2</sub> )			
			ab ab' <sub>1</sub> cd ab <sub>2</sub>	A, 33	a
			ab ab <sub>1</sub> cd ab <sub>2</sub>	M, 28	a
		(AA <sub>1</sub> BA)	ab ab' b'b ab	M, 64	—
			ab a <sub>1</sub> b cd ab	A, 46	—
			ab ab' b'c ab	A, 49	a
				M, 90	a
		(AABA <sub>1</sub> )	ab ab ac a <sub>1</sub> 'b' <sup>t</sup>	A, 39	—
		AABB	aa <sub>1</sub> a <sub>1</sub> a <sub>2</sub> a'b a' <sup>t</sup> b <sub>1</sub>	M, 15	—
		(AA <sub>1</sub> BB <sub>1</sub> )	ab a' <sup>t</sup> b' <sup>t</sup> cb' <sub>1</sub> cb <sub>2</sub>	A, 34	—
			ab a' <sup>t</sup> b' <sup>t</sup> <sub>1</sub> cb c <sub>1</sub> b <sub>2</sub>	A, 24	—
		ABAA	ab a'c a'b' <sup>t</sup> ab	A, 60	—
		(ABA <sub>1</sub> A)			
		ab ac a'b' <sup>t</sup> ab	M, 19	—	
		ab ac ab <sub>1</sub> a <sub>1</sub> b <sub>2</sub>	K, 67	—	
	(ABA <sub>1</sub> A <sub>2</sub> )	ab ac ab <sub>1</sub> a <sub>1</sub> b <sub>2</sub>	K, 68	—	
	ABBA	ab ac a <sub>1</sub> c <sub>1</sub> ab	K, 69	—	
	(ABB <sub>1</sub> A)				
III	(2)3—6	ABAC	aa <sub>1</sub> ab aa <sub>1</sub> ac	M, 11	—
			aa <sub>1</sub> ba <sub>1</sub> aa <sub>1</sub> bc	M, 62	abX ab' <sup>t</sup> X
			ab ca ab cb	A, 51, 53, M, 74	—
			ab cb <sub>1</sub> ab c <sub>1</sub>	M, 72	—
			ab cb' <sub>1</sub> ab cd	M, 14	—
			ab cb' ab cd	M, 23, A, 16, K, 10	—
			ab ac ab ad	M, 27	—
		ABAC	ab ac ab a <sub>1</sub> d	A, 22, 23	—
			ab cd ab ca	A, 26, 35	—
			ab cd ab cb <sub>1</sub>	K, 70	—
		(ABA <sub>1</sub> C)	aa <sub>1</sub> a' <sup>t</sup> b a' <sup>t</sup> <sub>2</sub> a <sub>3</sub> ca	A, 48	—
			ab ac a'b' <sup>t</sup> db	A, 6	—
			ab ca' a <sub>1</sub> b cb	A, 25	—
			ab cb' a <sub>1</sub> b c	A, 10	—
			aa <sub>1</sub> a <sub>2</sub> b a <sub>3</sub> a <sub>1</sub> a <sub>3</sub> c	K, 71	—
			ab a <sub>1</sub> c a <sub>2</sub> b cb <sub>1</sub> ' <sup>t</sup>	K, 12 (сб.)	—
		ABCA	aa' ab ba' aa'	A, 20	—
			ab a <sub>1</sub> c c <sub>1</sub> b ab	A, 11	—
			ab ac c <sub>1</sub> d ab	A, 12	—
			ab a <sub>1</sub> c b <sub>1</sub> a <sub>1</sub> b	M, 16	a

Окончание табл. 2

1	2	3	4	5	6
III	(2)3—6	ABCA	ab ac a'd ab ab ac de ab	M, 2 A, 4 M, 3	a a —
III	3—6		ab cb' db' ab ab cd de ab ab cd ed ab ab cd ad ab ab ac' ad ab	A, 55 A, 47 A, 57, M, 80 K, 21 (сб.) K, 24 (сб.)	a a, c c —
		(ABCA <sub>1</sub> )	ab cd ce a <sub>1</sub> b <sub>1</sub> ab cd a'e ab <sub>1</sub> ab a <sub>1</sub> c de ab <sub>1</sub> ab cd ed a <sub>1</sub> b	K, 7 (сб.) K, 42 (сб.) K, 32 K, 20 (сб.)	— — — —
		ABCB	ab cb c <sub>1</sub> d cb	A, 17	—
		(ABCB)	ab cb <sub>1</sub> ' a <sub>1</sub> 'b cb	K, 51	—
		AABC	ab ab ac b' ab ab a <sub>1</sub> 'c de ab ab cd ed	M, 76 M, 5 A, 5	— — —
		(AA <sub>1</sub> BC)	ab a'b <sub>1</sub> cb eb <sub>2</sub> aa <sub>1</sub> aa <sub>2</sub> bb <sub>1</sub> bc ab A <sub>1</sub> b <sub>1</sub> cd ed	K, 2 (сб.) M, 26 M, 6	— — —
IV	4—8	ABCD BD D	ab b'b' bc db ab cb' a <sub>1</sub> 'c db ab ac c <sub>1</sub> d ab ab ac a'd a'e ab ac de a <sub>1</sub> d ab cd ed e <sub>1</sub> b ab a <sub>1</sub> c a <sub>2</sub> e a <sub>1</sub> d ab cd ed d <sub>1</sub> d aa bb b <sub>1</sub> b <sub>2</sub> b <sub>1</sub> a <sub>1</sub>	A, 62 K, 14 (сб.) K, 58 (сб.) A, 18 A, 64 K, 6 K, 7 A, 44 K, 51 (сб.)	— cdX c <sup>1</sup> d <sup>1</sup> X c <sup>1</sup> d <sup>1</sup> X — — — — — —

\* А — Аксенов [3], М — Мунзук [197], К — см. Прил. к настоящей работе, К (сб.) — Кыргыз [170], цифры указывают номер песни.

или сыгыт представляется либо в виде одиночного долгого звука, либо в виде соответствующего одному слогу внутрислогового мелодического оборота, обладающего полной внутренней слитностью.

Всем другим традиционным типам вставок всегда соответствует дополнительное музыкальное время, прибавленное к стабильному числу музыкальных времен мелодического построения, стиха или полустиха.

Вставки хөөмөя или сыгыта в припевках количественно строго регламентированы согласно слоговому составу. Они могут быть одно- и двухслоговые. К однослоговым относятся *ой*, к двух- или трехслоговым — *увай*, *дембил*. В музыкально-ритмической форме вставки хөөмөя и сыгыта выполняют различные функции. Одни являются обязательными в ритмическом звене, без них оно реаль-

но не существует, другие случайны, возникают в отдельных строфах песни и варьируют основную схему слогового ритма. Структурное значение обязательных вставок хөөмөя заключается в том, что они составляют строго организованные сегменты-формулы, так как имеют постоянную слоговую норму и местоположение. Переключение пения в хөөмөй и сыгыт происходит настолько плавно, что слух еще некоторое время по инерции воспринимает трель как вибрато.

Некоторые хөөмөйжи иногда сознательно подчеркивают момент переключения пения в хөрөктээр и этим четко отделяют хөөмөй или сыгыт от предшествующего пения. В таких случаях протяжный звук хөөмөя в целом воспринимается как контрастное сопоставление двух колористических начал. Некоторые исполнители придают хөөмөю своеобразную ритмическую форму, «отрывая» от его начала незначительную ритмическую единицу при помощи форшлага. Это же может происходить в конце исполнения сыгыта или хөөмөя. Иногда вследствие таких приемов «протяженный» звук хөөмөя укорачивается. Это бывает в том случае, когда части предыдущего построения проводятся в укороченном виде. Подобные вставки входят в определенные типы музыкальных форм. Иначе говоря, постепенно вырабатываются и закрепляются схемы расположения элементов. Многие из таких схем обнаруживают большую историческую стойкость.

В традиционной культуре тувинцев становление и развитие музыкальной формы в искусстве хөөмөя и сыгыта, видимо, явилось весьма необходимым в качестве опоры (модели музыкальной структуры) для направления мысли. Этим объясняется особая стойкость традиции хөрөктээр в музыкальном искусстве. Среди выразительных средств тувинских песен для образования музыкальных форм большое значение имеет мелодия (высотно-интервальный контур), т.е. линейное движение голоса в отвлечении от ритма, поскольку ритм рассматривается как отдельный элемент музыки (В.Н. Холопова). Песня без слов — выраженная двух-, трехголосная музыкальная форма — является важнейшим выразительным средством в тексте как куплет и рефрен.

Ввиду того, что наиболее древние стили — сыгыт, хөөмөй, каргыраа — непосредственно связаны с певческой культурой, можно предположить, что именно музыкальные формы хөрөктээр послужили непосредственным источником и поводом для формирования мелодики тувинских народных песен.

Подытоживая, замечу, что создание стилей хөөмөя и сыгыта в качестве вставок связано с задачами конкретизации специфиче-



ской особенности фольклорного пения. Они играют основополагающую роль в становлении песенных и инструментальных жанров со стабильной мелодико-ритмической структурой. Если хөөмей и сыгыт представляют собой своеобразные вставки в лирических песнях, то стили эзеңгилээр и борбаннадыр ввиду их ладовых отличий от традиционных песен и ритмической неупорядоченности в процессе пения в качестве рефрена не использовались, а существовали как индивидуальная инструментальная форма либо как песня без слов. Так как хөөмей и сыгыт как вставки в тувинских народных песнях не находились в поле зрения собирателей, они не представлены в научной литературе. Вот почему в настоящее время актуален вопрос об их типологии. И для решения проблемы мы должны искать опору не столько в отдельных фактах, сколько в связях, внутреннем движении фольклора. Основные жанры, типизированные напевы — все эти неотъемлемые, сущностные элементы певческого искусства находятся в постоянном движении и во взаимодействии с традиционной музыкой тувинского народа.

Представленная типология основывается на анализе тувинских народных песен, обладающих ярко выраженными структурно-жанровыми признаками. Установление типологического родства между традиционными песенными жанрами и хөрөктээр — одна из форм исследования традиционной музыки тувинского народа. Таким образом, тувинские народные песни с участием хөрөктээр делятся на пять форм и шесть типов. Для тувинской музыкальной этнографии такой аспект исследования представляется совершенно новым.

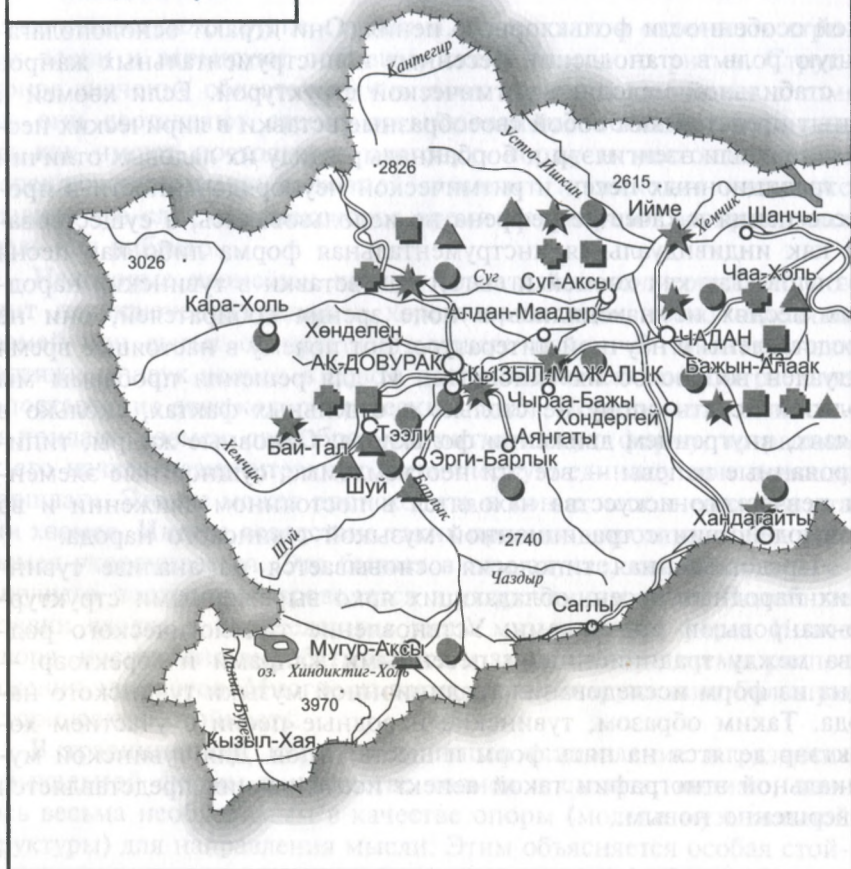
## *ГЛАВА 5*

# **ХӨРЕКТЭЭР И ЕГО АРЕАЛЫ. ШКОЛЫ ХӨРЕКТЭЭР**

Музыкальный фольклор тувинского народа отражает сложность этнокультурного развития предтувинских племен и других тюркских народов Южной Сибири и Центральной Азии, ассимилятивные процессы культурного взаимодействия предков тувинцев с соседними народами.

Хөрөктээр имеет свои особенности и в отдельных ареалах Республики Тыва (рис. 11). Результаты ранее никем не проводившихся выявления и исследования ареалов хөрөктээр представлены ниже.

### Западная Тува



### Центральная Тува



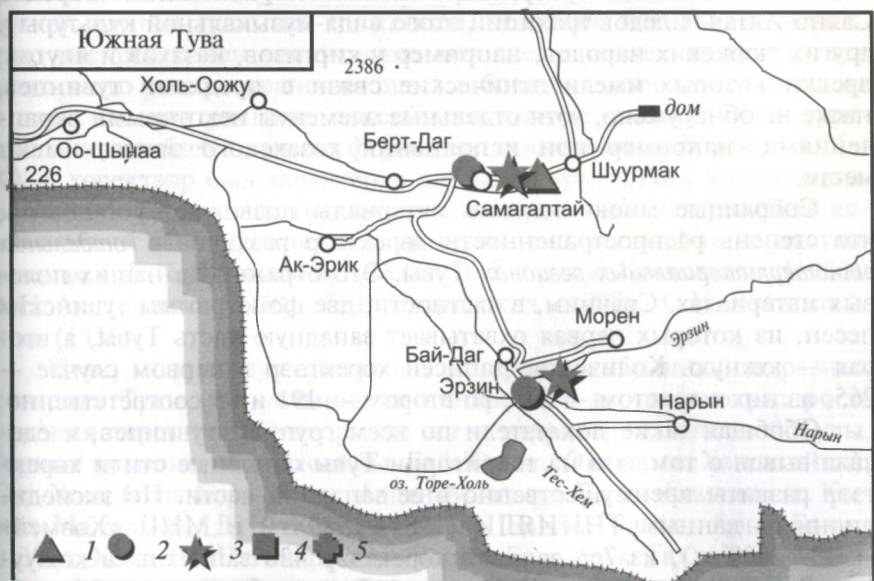
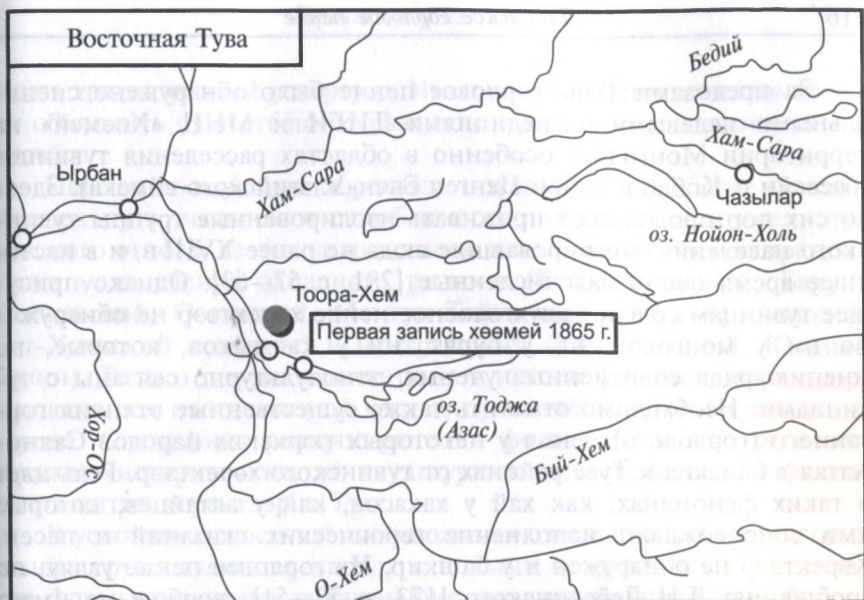


Рис. 11. Ареалы хөрөктээр.

1 — стиль каргыраа (Мугур-Аксы, Тээли, Чадаан, Кызыл, Улуг-Хем); 2 — стиль хөөмей (повсеместно); 3 — стиль сыгыт (Овюр, Суг-Холь, Дзун-Хемчик, Улуг-Хем, Кызыл, Танды); 4 — стиль борбаңнадыр (Алдан-Маадыр, Суг-Аксы, Бора-Тайга, Тээли, Хандагайты); 5 — стиль эзенгилээр (Алдан-Маадыр, Суг-Аксы, Бора-Тайга, Хандагайты).

За пределами Тувы горловое пение было обнаружено специальными целевыми экспедициями ТИГИ и МНЦ «Хөөмей» на территории Монголии, особенно в областях расселения тувинцев (бассейн р. Кобдо и сомон Ценгел Баян-Ульгийского аймака). Здесь до сих пор продолжают проживать изолированные группы тувинского населения, мигрировавшие сюда не ранее XVIII в. и в настоящее время очень малочисленные [281, с. 57—63]. Однако присущее тувинцам сольное двухголосное пение хөрөктээр не обнаружено ни у монголов, ни у бурят, ни у калмыков, которые, по мнению ряда современных ученых, этнокультурно связаны с тувинцами. Необходимо отметить также существенные отличия гортанного (горлового) пения у некоторых тюркских народов Саяно-Алтая в близких к Туве районах от тувинского хөрөктээр. Речь идет о таких феноменах, как хай у хакасов, кай у алтайцев, которые ими сопровождают исполнение героических сказаний и песен. Хөрөктээр не обнаружен и у башкир. Их горловое пение узляу, по сообщению Л.Н. Лебединского [173, с. 50—51], вообще не имеет генетических связей с горловым пением тюркоязычных народов Саяно-Алтая. Следов традиций этого вида музыкальной культуры у других тюркских народов, например у киргизов, казахов и якутов, предки которых имели этнические связи с предками тувинцев, также не обнаружено, хотя отдельные элементы некоторыми вкраплениями, например при исполнении казахского эпоса, имеют место.

Собранные мною полевые материалы позволяют установить, что степень распространенности хөрөктээр различна в *отдельных этнотерриториальных регионах* Тувы. Это отражено в наших полевых материалах. Сравним, в частности, две фонограммы тувинских песен, из которых первая охватывает западную часть Тувы, а вторая — южную. Количество записей хөрөктээр в первом случае — 265, из них с текстом — 223, во втором — 191 и 85 соответственно.

Обобщая такие показатели по всем группам тувинцев, я сделала вывод о том, что на территории Тувы основные стили хөрөктээр развиты преимущественно в ее западной части. По экспедиционным данным ТНИИЯЛИ (1987—1989 гг.) и МНЦ «Хөөмей» (1993—2000 гг.), из 766 записей хөрөктээр 430 записаны в кожуунах Бай-Тайги и Барун-Хемчика, 110 — в Овюрском, 26 — в Эрзинском кожууне, 200 — в западной части Сут-Хольского кожууна.

Одни и те же стили поются как в одних кожуунах, так и в других, но существенно различаются по степени бытования и количеству мастеров, умеющих хорошо и достаточно полно испол-

зовать традиционный репертуар. Именно этим обстоятельством можно объяснить существенное различие в количестве сделанных записей.

Наш опыт изучения хөрөктээр показал, что наиболее целесообразен путь выявления самобытности этой традиции среди тувинского этноса, ее локальных типов и степени их распространенности у населения западного региона (Бай-Тайгинский, Барун-Хемчикский, Овюрский, Монгун-Тайгинский, Дзун-Хемчикский, Сут-Хольский кожууны) и центрального (Улуг-Хемский, Южный Эрзин). Только так мы можем понять истоки феномена хөрөктээр, являющегося неотъемлемой частью духовной культуры тувинского народа. Специфика распространения фольклора в этих регионах отражает исторические, этнокультурные и географические факторы развития хөрөктээр в Туве.

В условиях относительной изоляции отдельных этнотерриториальных групп тувинцев наряду с новыми сохранялись и реликтовые формы хөрөктээр, отражающие пути его развития. То обстоятельство, что в Северо-Восточном регионе республики у субэтнической группы тувинцев-тоджинцев, особенно оленеводов, хөрөктээр распространен значительно меньше, свидетельствует прежде всего о его распространении здесь в более позднее время, а также о том, что центральные и особенно южные районы Тувы представляют наиболее ранние формы его становления. В конце XIX—XX в. хөрөктээр был характерен для всего тувинского музыкального фольклора, что подтверждается конкретными материалами исследований этого феномена и данными мелогографии, представленными Е.К. Яковлевым (1898), Г.Е. Грумм-Гржимайло (1903), А.Н. Аксеновым (1940), П.В. Островских (1897), С.И. Вайнштейном (1956).

Итак, анализируя песенный материал, собранный в разных регионах Тувы, мы установили конкретную географию распространения хөрөктээр. Это прежде всего территория Западной Тувы, горные регионы и котловины Бай-Тайги, Овюра (с. Хандагайты), Сут-Холя (села Бора-Тайга, Алдан-Маадыр), Барун-Хемчика (с. Кызыл-Мажалык), Дзун-Хемчика (села Бажын-Алаак, Арыг-Бажы) и Улуг-Хема (г. Шагонар, села Чыраа-Бажы, Ак-Тал). Что касается живущих в Восточной Туве оленеводов-тоджинцев, то у них хөрөктээр не получил распространения, как и некоторые другие формы народного искусства, развитые у западных тувинцев (резьба по камню, сложный растительный орнамент на сундуках, седлах и др.). Это связано с особенностями быта восточных тувинцев и традициями таежной культуры [61, с. 156].

В районе Каа-Хемского кожууна у истоков Енисея, в высокогорной зоне Саян, заселенной с конца XIX в. русскими, горловое пение среди тувинцев в окружении русского населения постепенно утрачивается в связи с распадом уклада жизни, традиций. К середине XX в. и в наше время оно встречается лишь спорадически как в исконной, так и в модифицированной форме.

Изложенное выше служит дополнительным указанием на то, что искусство хөрөктээр стало своего рода индикатором степени сохранности художественных традиций, родившихся в среде степных кочевников-тувинцев, особенно той их части, которая принадлежит к древним родоплеменным группам. В их составе: Ондар, Ооржак, Куулар, Кыргыз, Ховалыг, Донгак, Монгуш, Тумат, Сат, Хомушку, живущие в Западной и Центральной Туве. Именно здесь следует искать исторические корни хөрөктээр, где и поныне живут непревзойденные мастера этого пения. В данных регионах формировался древнейший хозяйственно-культурный тип кочевых скотоводов горно-степной зоны. В Восточной Туве развился хозяйственно-культурный тип таежных охотников, скотоводов и охотников-оленоводоов.

Свидетельством устойчивости традиций хөрөктээр в Западной и Центральной Туве служит и профессиональное мастерство его исполнителей: свободное владение основными формами звуковой реализации, особая песенная манера, развитая исполнительская техника, поэтический дар, подразумевающий импровизацию исполнителя.

Многопоколенно формировавшийся профессионализм исполнителей хөрөктээр привел к созданию своеобразных исполнительских школ, закрепленных наследственными методами обучения (в особенности от отца к сыну и внуку).

Как мне удалось установить в ходе полевых исследований, в Туве существовали девять школ хөрөктээр, из них шесть в Западной Туве: *Монгун-Тайгинская* (села Мугур-Аксы, Моген-Бурен), *Бай-Тайгинская* (села Тээли, Бай-Тал, Шуй), *Барун-Хемчикская* (села Кызыл-Мажалык, Ак-Довурак, Эрги-Барлык), *Овюрская* (села Хандагайты, Солчур, Саглы, Торгалыг), *Дзун-Хемчикская* (г. Чадан, села Хондергей, Бажын-Алаак, Левый и Правый Чыргакы, Баян-Тала, Хорум-Даг, Бора-Чыраа, Ийме, Шеми, Чыраа-Бажы), *Сут-Хольская* (села Бора-Тайга, Алдан-Маадыр, Суг-Аксы, Ак-Даш. Манчурек, Ишкин, Кара-Чыраа). Поэтому не случайно наиболее известными народными мастерами хөрөктээр были Манчакай Сат. Кызыл-оол Санчы, Комбу Ондар, Сундукай Монгуш, Идамчап Хомушку, Ак-оол Кара-Сал, Хунаштаар-оол Ооржак, Максим Дак-

пай, Маржымал Ондар, жившие в Западной Туве. Они отличались от других певцов своеобразным исполнением разных стилей, владением разными способами дыхания в процессе пения.

Так, исполнителям хөрөктээр Монгун-Тайгинской школы был присущ не только высокий профессионализм, но и особая манера исполнения. Они пели каргыраа сочным, бархатным, но относительно тихим голосом. Подобная манера свойственна прославленному исполнителю Севеку Алдын-оолу, использовавшему прием думчуктаар, отличительной чертой которого является пение без слов. Его последователи — Эрес Самдар-оол, Дугур-оол Чамбал, Валентина Чульдум, Ангыр-оол Хертек, Экер-оол Бадан, Самбыр-оол Доржу.

Особо надо остановиться на таком виде исполнения, как *кожамыктаар*, когда каргыраачы или хөөмейжи, спев отрезок мелодии в любом стиле, затем передает его же поюшимися стихами. В итоге получаются две нетождественные формы. В 1987—1988 гг. нами записано от разных хөөмейжи, каргыраачы около 200 песен со стилями хөөмей, борбагнадыр, сыгыт.

К Бай-Тайгинской школе принадлежали мастера, более всего любившие стиль каргыраа — Хомушку Идамчап, Монгун-оол Дамбаштай, Маар-оол Сат, Семен Докпак, Андрей Опей, Анатолий Донгак, Сылдыс-оол Иргит, Оюн-оол Кургек, Кара-Кат Соян. Самым прославленным каргыраачы, имевшим много учеников, был Хомушку Идамчап. Исполняемые им в особой речитативной манере произведения содержали традиционное восхваление природы, обращение к духам гор, благопожелания, культовые песни. Исполнители каргыраа пели протяжно и медленно, стремясь создать определенный музыкальный образ. Подобный вид исполнения отличает школу Монгун-Тайги, специфика которой — псалмодийно-декламационная форма преподнесения смысла ритуала. Различие между Бай-Тайгинской и Монгун-Тайгинской школами всегда существовало, приемы хөрөктээр и думчуктаар использовались всегда в традиционном виде.

Исполнители школ Бай-Тайги применяют грудное дыхание (его часто называют также реберным), которое включает в себя и элементы брюшного, диафрагмального. Внимание концентрируется на средней части грудной клетки. При таком виде дыхания вентилируются только срединные отделы легких (живот и ключицы при этом остаются неподвижными), используются резонаторы грудной полости; влияет на них и настройка вышележащих резонаторов. Певцы, применяющие думчуктаар в Монгун-Тайге, используют обычное ключичное дыхание. Воздух через нос проника-

ет только в верхние отделы легких. Во время выдоха плечи произвольно опускаются, а воздух выходит через нос. При ключичном дыхании живот и средняя часть тела остаются в состоянии покоя. В этом отличие приема исполнителей традиционного тувинского пения хөрөктээр, например, от оперных певцов и артистов духового оркестра [314, с. 21—27].

Аналогичное пение можно обнаружить в Овюрской школе, которую возглавили Кызыл-оол Санчы, братья Николай и Валерий Монгуши, Герман Куулар. Овюрская школа по своему характеру во многом занимает промежуточное положение между ранними исполнителями и более поздними, такими, как Манчакай Сат и Кызыл-оол Санчы. В настоящее время продолжателем традиции стал популярный исполнитель стиля хөөмей Геннадий Тумат, обладающий ярким, самобытным талантом. Он начинал свой творческий путь в ансамбле «Саяны», побывал во многих зарубежных странах. При исполнении хөөмея Г. Тумат использовал особый прием *киштээр* (ржание) — подражание ржанию коня, который невозможно применить в других стилях. Можно полагать, что прием *киштээр* более позднего происхождения. Для создания образа коня хөөмейжи впервые прибег к особым звукоизобразительным приемам, чтобы отразить в своем пении процесс приручения коня. Исполнительское мастерство Г. Тумата отвечает самым высоким требованиям, поскольку певец свободно владел традиционной певческой манерой, всеми формами хөрөктээр, думчуктаар и гармонично их сочетал.

В Овьуре в начале 1960-х годов, по моим наблюдениям, производились в основном записи стилей сыгыт и хөөмей, но не фиксировались другие стили, исполнителей которых было мало. Это может свидетельствовать о достаточно узком, локальном распространении хөрөктээр. Другие стили, возможно, появились в результате увеличивающейся степени коммуникации населения из разных кожуунов, проведения конкурсов, фестивалей и т.д.

Наши экспедиционные материалы показывают, что знаменитый хөөмейжи Санчы Кызыл-оол тоже пользовался только стилями сыгыт и хөөмей. Первое, что отличает искусство С. Кызылоола, — четкое, на очень широком, протяжном, длительно поддерживаемом дыхании экспонирование текста и быстрый переход в сыгыт. Теперь так стали петь исполнители Овюрской школы. По поводу этого можно напомнить приведенный выше сюжет из труда Г.Е. Грумм-Гржимайло [93, с. 110—115].

Барун-Хемчикскую школу сегодня представляет ряд современных исполнителей. В процессе передачи от одного поколения к



другому хөрөктээр кроме традиционных стилей приобретал и новые формы. Своеобразие хөрөктээр заключается в том, что буквально каждое исполнение того или иного стиля является в то же время и его новым воспроизведением. Именно этим качеством определяется творческая специфика этой школы.

Я считаю, что для развития и популяризации горлового пения больше всего подходит прием хөрөктээр, сохраненный в своем исконном виде и передаваемый из поколения в поколение мастерами-виртуозами западной Дзун-Хемчикской школы. Здесь все стили исполняются представителями молодого поколения. Старшие певцы (Доокай Хомушку, Тырышпан Монгуш, Александр Салчак) воспринимали хөрөктээр, по их сведениям, от Кызылоола Санчы, Хунаштаар-оола Ооржака, Ак-оола Кара-Сала. Народная память сохраняет имена лишь последних мастеров, от которых переняты хөөмей и сыгыт. Их предшественники остаются в забвении. Видимо, это связано с тем, что долгое время г. Ак-Довурак и близлежащие села были промышленной зоной по добыче асбеста и здесь давно не совершались обряды и другие культовые действия.

Певцы наряду с другими приемами применяют *аас-биле хөөмейлээр* — пение с использованием полости рта как резонатора. Наряду с движениями голосовых связок важную роль играет их смыкание. Особого внимания заслуживает аккомпанирующий инструмент дошпулуур. Играют на нем в основном мелодии народных песен либо сопровождающие ритмические обороты во время пения сыгыта, хөөмея.

Дзун-Хемчикскую школу представляли самые лучшие мастера игры на народном смычковом инструменте игиле — Ак-оол Кара-Сал (с. Чыргака) и Максим Дакпай (с. Ийме). Учениками Ак-оола Кара-Сала были Эрес-оол Куулар из с. Правый Чыргака, Геннадий Куулар, Анатолий Кара-Сал (сын Ак-оола), Мерген Монгуш, Олег Куулар, Монгун-оол Ондар, Кайгал-оол Ховалыг — все они жители с. Бажын-Алаак. Проведенные мною исследования показали, что Дзун-Хемчикская школа формировалась на базе народной инструментальной музыки. На современное состояние стиля хөөмей существенное влияние оказал выдающийся певец и игилист Ак-оол Дембирелович Кара-Сал. Родился он в с. Чыргака Дзун-Хемчикского района в семье скотовода. С 7 лет он уже владел стилями хөөмей, сыгыт. В 17—18 лет сложились основные черты его исполнительской манеры — характерное настраивание голоса и музыкального инструмента, сама форма выступления, особый контакт со слушателями. С возрастом по мере развития его

опыта и мастерства некоторые моменты исполнительского поведения Ак-оола менялись. Но основы, заложенные в юности, остались без изменения. А.Д. Кара-Сал — заслуженный работник культуры РТ, трижды лауреат международных фестивалей. Его имя часто упоминается как среди хөөмейистов, так и в связи с историей песни и инструментальной музыки.

Начиная с середины XX в. во время тувинских праздников всегда устраивали концерты с обязательным выступлением Кара-Кыс Мунзук и Ак-оола Кара-Сала. Они постоянно в 1950—1960 гг. участвовали в конкурсах, фестивалях, в том числе за рубежом, и, естественно, стремились к виртуозности исполнения. Наряду с хөөмеем их программы включали стили сыгыт, борбагнадыр, эзеңгилээр, каргыраа, бырлагнадыр. Заслуживает специального внимания мастерство сыгытчы Максима Дакпая (рис. 12) — дипломанта I Всероссийского смотра художественной самодеятельности, лауреата Всемирного фестиваля в Москве. М. Дакпай исполняет ритмизированные речитативы с сыгытом на одном дыхании. Средняя протяженность речитативных стихов, включающих иногда до 16 нот и более, колеблется от 15 до 30 с. Это связано с двумя основными факторами: величиной периода и естественными пределами возможностей дыхания М. Дакпая. Отличительной особен-

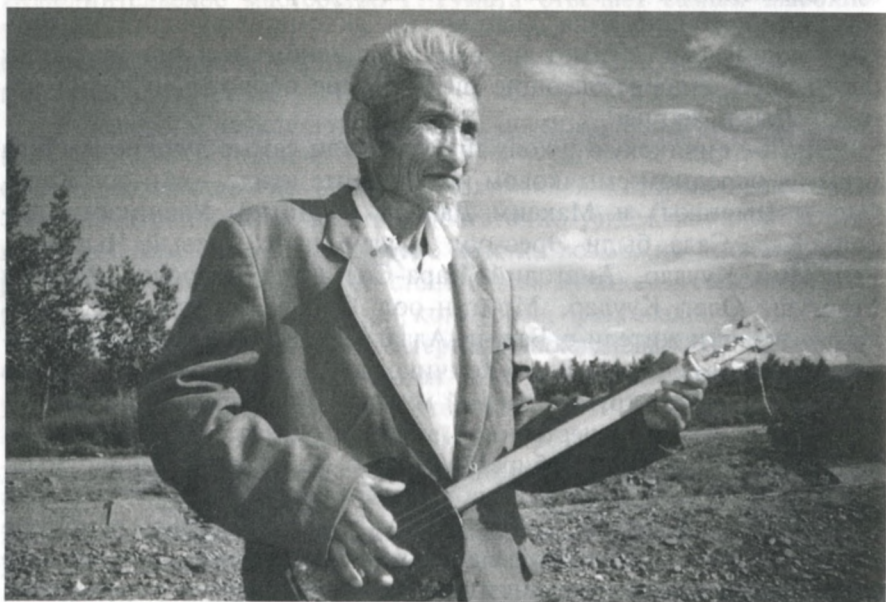


Рис. 12. М. Дакпай.

ностью его манеры (помимо широты дыхания и использования хөрөктээр) является весьма быстрый темп исполнения (см. Прил., № 3).

Обычно мастера этой школы поют без текста, сопровождают своему пению на игиле, исполняя на нем мелодии песен либо импровизируемые наигрыши песенного характера. Наигрыши на игиле в их представлении — это «самовыражение» инструментального «голоса», такого же индивидуального и неповторимого, как и голос каждого человека. Объясняется это тем, что тембровые показатели игила имеют более важное значение для исполнителя хөрөктээр, чем звуковысотные. Мастера игры на этом инструменте, например М. Дакпай, владели особым исполнительским приемом. Его интерпретация связана со звукоподражанием шуму реки. Особенность игры Ак-оола заключается в четкой кристаллизации аппликатурных позиций. Суть использования игила — в поиске мелодии, причем этот поиск выражен в наиболее динамичном виде. Игра на игиле подтверждает и тот факт, что наигрыши исполняются не только с целью демонстрации голоса, но и для раскрытия возможностей смычкового инструмента звучать в унисон с хөрөктээр (см. Прил., № 4).

Таким образом, игра на игиле помогает осваивать недоступные для голоса исполнителя тембры и интонации; традиции импровизации напоминают речевое интонирование, исполнение с сочетанием текста и напева.

Своя особая школа сложилась в Сут-Хольском кожууне. Традицию знаменитого хөөмейжи из с. Алдан-Маадыр Хунаштаар-оола Ооржака подхватили такие мастера, как Виктор Ооржак, Байыр-оол Ооржак, Леонид Ооржак, Кертик Ооржак, Николай Ооржак, Уян-оол Ооржак. Среди них и женщина — ученица Байыр-оола Ооржака — Шончалай Ооржак.

Мне теперь известна уже вся реально обозримая династия мастеров из рода Ооржаков. Так, от Хунаштаар-оола Ооржака с 1987 по 1992 г. нами было записано 32 образца исполнения хөрөктээр. Приемы горлового пения в их интерпретации в целом близки и даже идентичны. Это, несомненно, свидетельствует об устойчивости традиций хөрөктээр у рода Ооржаков.

Наиболее распространенным инструментом у Ооржаков был щипковый хордофон дошпулуур. При игре на нем звук извлекается щипком большого и указательного пальцев правой руки на двух струнах попеременно. Особо широкую популярность дошпулуур приобрел как сопровождающий инструмент при исполнении хөрөктээр. Это способствовало формированию монодической мелодиче-

ской культуры и развитию мелодической орнаментики. В стилистике хөөмея на уровне попевок много общего с виртуозными наигрышами на дошпулуура. Игра на дошпулуура и игиле отличается большой свободой, богатством приемов: с текстом исполняются всевозможные попевки, они не только различаются по ритмике, но и по художественной функции. У мастеров других школ, наоборот, наблюдается сужение приемов исполнения и владение иногда лишь каким-либо одним из них. Певцы этой школы соединяют глубинную содержательность целого и живую выразительность каждого фрагмента или интонационную напевность и виртуозность вокальной техники, что относительно редко столь удачно воплощается как в народной, так и в академической музыке. Кроме древних приемов *эрги хөөмей*, *буга хөөмейи*, связанных со звукоподражанием, мастер Хунаштаар-оол Ооржак стремился создать новые стили исполнения. В 1991 г. Хунаштаар-оол Ооржак был приглашен в Училище искусств в качестве преподавателя горлового пения, доселе он только хранил в своей памяти многие секреты хөөмея. Прожив полтора года в Кызыле, где ему были созданы необходимые условия для творческой работы, он передал ученикам свою манеру исполнения. Стали созда-

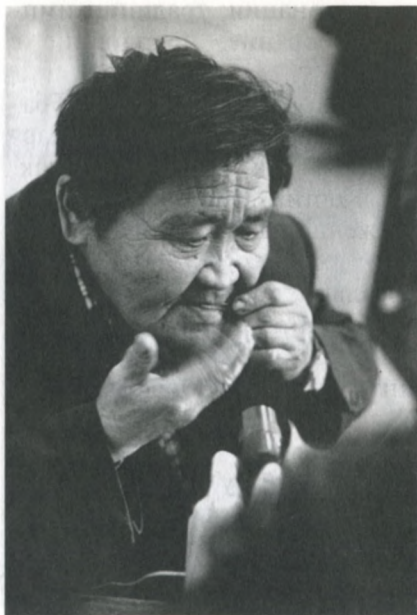


Рис. 13. М. Ондар.

ваться даже ансамбли, где участники коллектива обучаются традициям его школы.

По словам сказителя Борбак-оола Дуктуг-ооловича Ондара, самым прославленным исполнителем хөрөктээр, имевшим многих учеников, был Маржымал Очурович Ондар (рис. 13) из с. Бора-Тайга. В настоящее время продолжателями традиций хөрөктээр рода Ондар являются Конгар-оол Ондар, Сергей Ондар, Монгун-оол Ондар, Оолак Ондар, Эрес Камзаров и ряд других музыкантов. Учениками Конгар-оола Ондара стали Игорь Кошкендей, Шолбан Шактаржап, Андрей Монгуш, Бады-Доржу Ондар и ученики класса пения хөрөктээр Республиканской школы искусств.

В 1985 г. в ТНИИЯЛИ на VII Всетуvinском слете сказителей и певцов М. Ондар рассказывал, что с незапамятных времен урочище Бора-Тайга считалось одним из основных очагов музыкальной традиции рода Ондар. По его сообщению, в этой местности жило много сказителей, певцов, носителей культов, обрядов и ритуалов, которые сохранились вплоть до 1950-х годов. Позднее традиционный уклад жизни тувинцев стали считать пережитком прошлого и вытеснять его. Хөрөктээрү обучил Маржымала его дядя Дагба Ондар, который также делал музыкальные инструменты и играл на них. Согласно рассказу музыканта, его мать, которую в народе прозвали Кызыл-Тоннуг (Красношубая), была великой шаманкой, знала около 1000 куплетов текстов шаманской поэзии, являлась отличной сказительницей. Именно от нее М. Ондар воспринял знание культовых обрядов, которые часто совершались в семейном кругу.

Собранные нами материалы показывают, что уже с середины 1960-х годов вместе с угасанием шаманской практики начала исчезать привычная традиционная среда для исполнения хөрөктээр. Исполнителей хөрөктээр и традиционных народных песен начали привлекать к художественной самодеятельности, где стили хөрөктээр исполнялись лишь в виде эпизодических концертных номеров. Самодеятельными коллективами на клубных сценах ставились инсценировки с использованием внешних приемов шаманского камлания.

М. Ондар также активно принимал участие в художественной самодеятельности, выступал на тувинских фольклорных фестивалях. В полной мере талант М. Ондара раскрылся в годы записи его репертуара сотрудниками ТНИИЯЛИ. Село Бора-Тайга Сут-Хольского Района, где он жил, считалось своеобразной лабораторией музыкантов-инструменталистов. Не случайно почти во всех населенных пунктах Дзун-Хемчикского и Сут-Хольского кожуунов исполнители на игиле, дошпулууре были родом именно из этой деревни. От ее жителей была записана большая часть песенного репертуара этих мест, а также получены первые сведения о местных исполнителях хөрөктээр, шаманах, инструменталистах.

До недавнего времени, если какой-то кожуун хотел услышать исполнителя на дошпулууре, то непременно приглашали именно М. Ондара из Бора-Тайги — единственного мастера, сохраняющего традиционную форму инструмента. К сожалению, в последнее время в связи с кончиной народного мастера эта инструментальная традиция угасает. М. Ондар скончался скоропостижно в 1995 г. в самом расцвете сил. Он был одним из тех исполнителей хөрөк-



Рис. 14. А. Б. Чульдум-оол  
(фото М. ван Тонгерена).

тээр, которые продолжали древнюю инструментальную музыкальную традицию и в наши дни. В настоящее время таких мастеров осталось, к сожалению, очень мало.

Другой наиболее известный очаг хөрөктээр в Центральной Туве — урочище Чыраа-Бажы Улуг-Хемского кожууна, где и поныне живут прославленные хөөмейисты Тумат Кара-оол, Андрей Чульдум-оол (рис. 14). Их творчество высоко ценили ведущие отечественные этномузыковеды Е. В. Гиппиус, Э. Е. Алексеев, В. М. Шуров.

Как отметил американский этномузыковед Т. Левин во время организованной ТНИИЯЛИ советско-американской экспедиции (1989 г.), «широкий открытый жест исполнителей хөрөктээр составляет основу тувинской песенной культуры.

Сравнивая пение монголов, хакасов, могу отметить, что я не обнаружил влияния других песенных культур. Все это создает благоприятную обстановку и для создания своего, местного материала. Но ни один стиль при самом тщательном описании мелодий не дает, без сомнения, представления о тувинской манере исполнения. Все, с кем пришлось встречаться, указывают, что это наиболее старые мелодии тувинского горлового пения с особой традиционной манерой, сходной с шаманским камланием, сказанием сказок или пением колыбельной»\*.

Певческому мастерству К. Тумата и А. Чульдум-оола в той или иной мере подражают талантливые исполнители Улуг-Хемского кожууна: Ангыр-оол Хертек, Геннадий Чаш, Евгений Оюн, Аким Ажы-оол, Шолбан Амырай, Балчыма Конгар-оол, Олег Сурун-оол, Суктер-оол Тюлюш, Хирлиг-оол Тулуш. Е. Оюн признает Кара-оола Тумата своим подлинным наставником, обучавшим его искусству хөрөктээр.

\* Полевые материалы З. К. Кыргыз, с. 201.

Впоследствии Геннадий Чаш\* создал ансамбль «Амырак», в основу которого был положен стиль Кара-оола Тумата.

С 1927 г. в Эрзине среди исполнителей стиля хөөмей был знаменитый рапсод Сорукту Кыргыз, уроженец с. Межегей Тандинского района (рис. 15). В народе его называют *хөөмейлээр Сорукту* («мастер хөөмея Сорукту»). Этот стиль музыкального искусства приобрел среди жителей Эрзина своеобразную исполнительскую окраску.

Бытование стиля хөөмей в Эрзине заинтересовало меня прежде всего потому, что село находится на границе с Монголией, а его жители двуязычны: некоторые говорят как по-монгольски, так и по-тувински, некоторые только по-монгольски, хотя и являются тувинцами [63, с. 163—169]. Среди тувинцев, живущих в с. Хандагайты на границе с Монголией (Западный регион), очень редко встречаются монголоязычные, что является территориальной особенностью. От респондентов из с. Эрзин нами записано 28 напевов хөөмея, из которых 22 действительно имеют структуру стиля хөөмей. При таком количественном соотношении тип хөөмея оказывается преобладающим. Он однороден по стилю, что дает основание считать его весьма характерным, репрезентативным для тувинской музыкальной традиции. Во-первых, стилистика свидетельствует о большой древности хөөмея и его автохтонности в тувинском фольклоре, так как хөөмей принадлежит к наиболее консервативным сферам музыкального искусства, которое практически не заимствуется. Колыбельный хөөмей, как я уже указывала, — характерная форма сферы хөрөктээр. Установив в

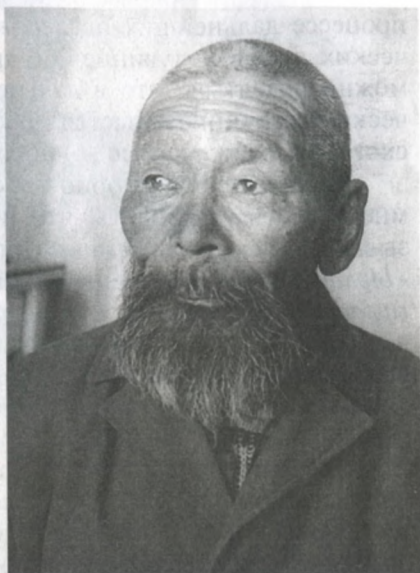


Рис. 15. Сорукту Кыргыз.

\* Геннадий Чаш исполнял сыгыт, аккомпанируя себе на хомусе. Звание виртуоза игры на хомусе ему присвоено на I Международном фестивале в рамках Международного конгресса «Варган. Традиции, современность» (Якутия, 1991 г.). Участник XXII Национального фестиваля американского фольклора в Вашингтоне (1988 г.). Был удостоен высшего признания как человек, внесший большой вклад в распространение знаний о культуре и традициях народов мира.

процессе дальнейших исследований ареалы хөөмея и его мелодических типов у тувинцев и других тюрко-монгольских народов, можно надеяться, что в дальнейшем с учетом прочих этнографических источников удастся проследить пути миграции древнетюркского племени кыргыс — носителя этого искусства.

Во время фольклорно-этнографической экспедиции в 1973 г. мне удалось установить, что исполнители с. Эрзин хөрөктээр называют только «песнями», а при его исполнении обычно говорят «*Ырлап бер че*» (дословно «спой им песню»). На мой вопрос: «*Чугэ ырлаар?*» (дословно «почему песню петь?», т.е. «разве это песня?»), легендарный хөөмейжи ответил, что такого рода способ «пения» вытекает не из каких-либо артистических соображений, не из желания особым образом воздействовать на слушателей, а из внутренней потребности певца выразить состояние его души.

Особенно славилась Михаил Допчун, Федор Тау, Феодосия Кыргыз (дочь Сорукту Кыргыза) мастерством обучения молодежи, способной к исполнению хөрөктээр. Мастера старались передать новому поколению свой опыт и навыки пения. Школу С. Кыргыза в настоящее время представляют Эрес Аракчаа, Аяс Данзырын, Федор Тау, Айдын Бызаакай, Станислав Данмаа, Алексей Калзан, Николай Ловандай, Орлан Серенбил, Омак Чооду.

Совершенно очевидно, что искусство *хөрөктээр* и ныне переходит из поколения в поколение, сохраняя древние традиции. Исполнители хөрөктээр продолжают придерживаться характерных для своих предков художественных форм. Более того, они надеваются на праздники народного творчества ту одежду, которую носили их прадедушки и прабабушки, с удовольствием слушают рассказы, сказания, песни, в которых описывается жизнь и деятельность *аяк хаачылары* (певцов при нойонах).

Целая династия исполнителей хөрөктээр передает от отца к сыну вместе с горловым пением и искусство игры на важнейших национальных инструментах: дошпулууре, игиле, хомусе, чадагане, бызаанчы.

Итак, в данную главу вошло все то, что собрано мною во время многочисленных фольклорно-этнографических экспедиций по Республике Тыва, а также специальная полевая документация по данной проблеме. Я постаралась показать все более или менее примечательные особенности разных традиционных школ, их общие места, чтобы дать понятие о степени распространенности, однотипности или, наоборот, индивидуальной разрозненности у исполнителей хөрөктээр в той известной музыкальной форме, которая возникла и продолжает сохраняться в современных условиях.





З.К. Кыргыз.



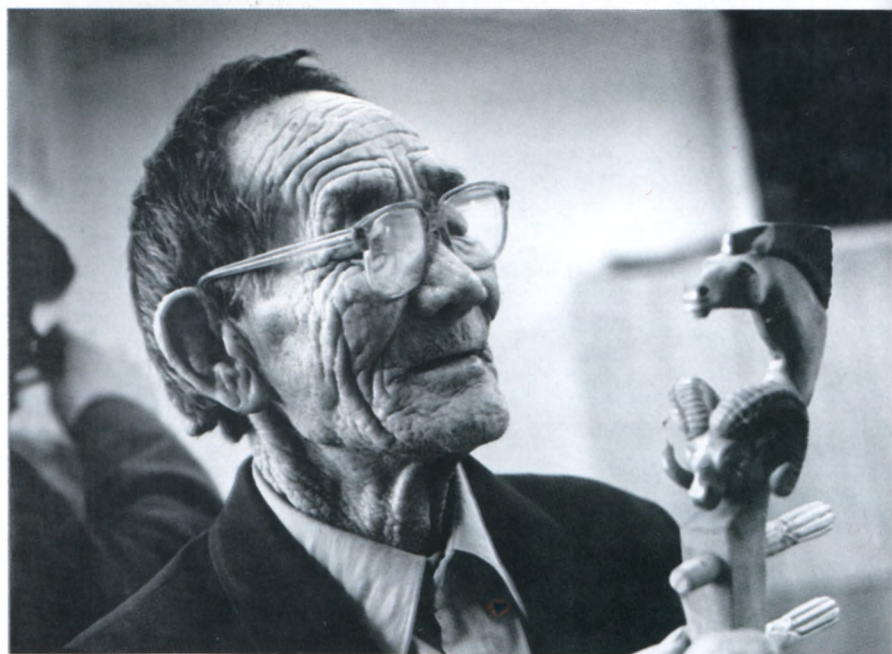
Второй слет народных певцов и сказителей, 1989 г. З.К. Кыргыз с информаторами.



Ансамбль «Тыва». Руководитель З.К. Кыргыз.



Тувинские шаманы.



Народный хөөмейжи Республики Тыва Хомушку Идамчап.



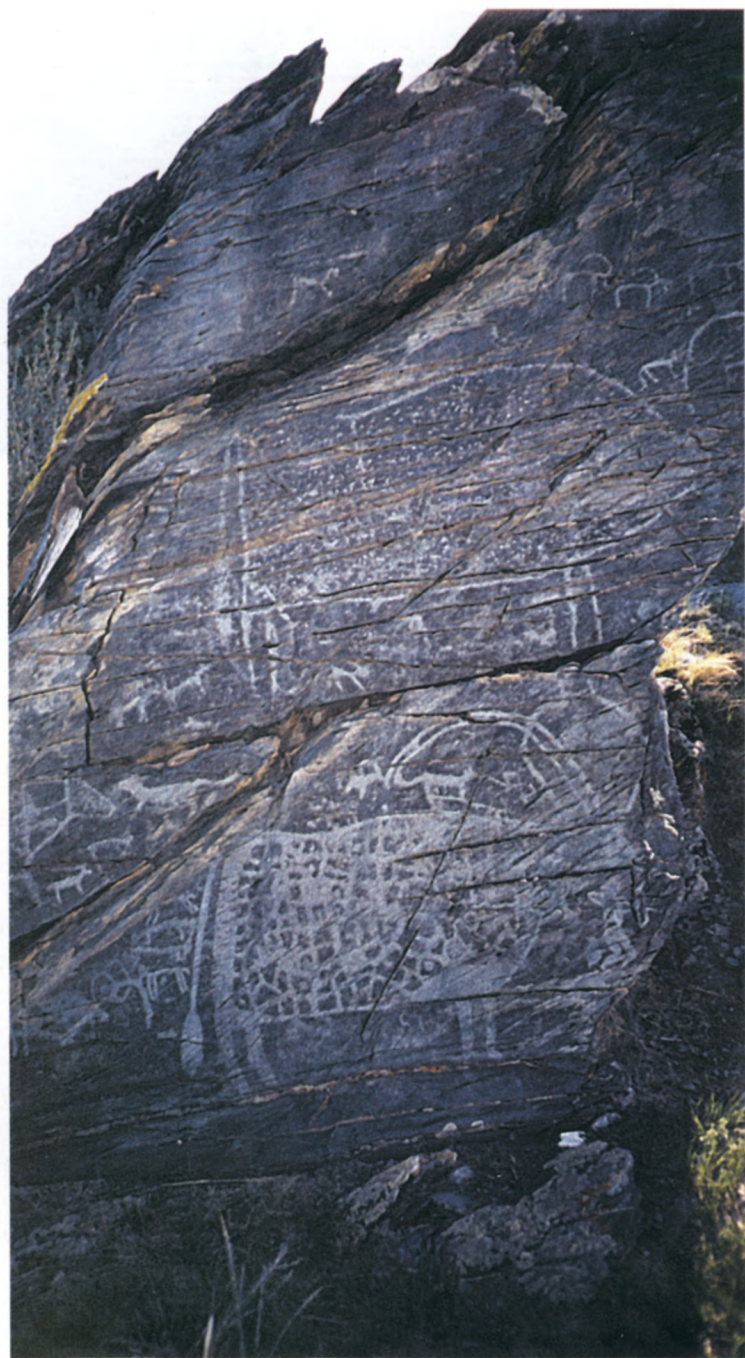
Нью-Йорк, госпиталь им. Рузвельта. Эксперимент 1995 г.  
Доктор Анат Кейдор (вверху) и информатор (исполнитель тувинского горло-  
вого пения) Борис Херли (внизу).



«Государственный транспорт».



Разновидности хомуса и футляры.



Наскальные рисунки.



Характерный именно для Тувы высокий уровень совершенства этого искусства, многообразная практика его бытования дают основание полагать, что именно тувинские музыканты являются древнейшими носителями этого искусства.

## **ГЛАВА 6**

# **РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИЙ ХӨРЕКТЭЭР В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ ТУВЫ**

Изучение современного состояния тувинского горлового пения закономерно входит в круг проблем развития национальной художественной культуры.

До недавнего времени считалось, что хөрөктээр интенсивно угасает. Однако работа МНЦ «Хөөмей» показала, что хөрөктээр сохраняется и даже развивается в местах с наиболее высоким уровнем традиционной культуры. Горловое пение функционировало постольку, поскольку сохранялся уклад жизни, соответствующий этой традиции. Причем оказалось, что даже в новой обстановке хөрөктээр не теряет свои прежние бытовые связи и функции. Ныне любой праздник — Наадым (праздник скотоводов), Шагаа (Новый год) и др. — непременно сопровождается горловым пением хөрөктээр.

Тувинские музыканты постоянно принимают участие в этнографических концертах, традиция которых широко возродилась в нашей стране, их голоса звучат в эфире, на грампластинках, компакт-дисках и с телеэкрана.

Актуальными остаются организационные проблемы, связанные с самой спецификой традиционного песенного искусства. Оценочный подход необходим в отношении как народной музыки в целом, так и ее отдельных разновидностей, связанных с региональными особенностями. Ими объясняется и специфика исполнительских традиций, которые также нуждаются в сохранении и развитии. Необходимо, чтобы каждая песенная традиция являлась частью современной музыкальной культуры со своими характерными признаками. Для этого требуется знание ее жанровой системы, в том числе системы горлового пения хөрөктээр, где наиболее определенно сказываются своеобразные черты национальной культуры. Нужно ясное представление о существующих внутри нее микростилиях, о их соотношении с песенными стилями соседних

народов. Все это может дать только подлинно научное системное музыковедческое исследование, которое сегодня особенно актуально в связи с пропагандой национальных традиций, их активным включением в процесс формирования современной культуры.

Возрождению интереса к тувинскому фольклору, его дальнейшему более глубокому практическому освоению способствовали и другие факторы. Так, важным событием в развитии музыкальной культуры Тувы явилось открытие в 1950 г. в Кызыле Дома народного творчества, который в числе прочего стал заниматься и сбором музыкального фольклора. В том же году был проведен первый областной смотр художественной самодеятельности. В нем участвовало 85 хоровых коллективов, большое число солистов-певцов и инструменталистов.

На смотрах и фестивалях, которые с 1950 г. стали проводиться регулярно, выявлялись новые формы народного творчества. На одном из них, например, выступили ансамбли хомусистов, на другом — ансамбли мастеров хөрөктээр. Смотры позволили обнаружить подлинных мастеров в отдельных жанрах традиционного музыкального искусства. Так был открыт талант мастера хөрөктээр Максима Дакпая, получившего на VI Всесоюзном фестивале молодежи и студентов в 1957 г. звание лауреата. Народное искусство всегда являлось фундаментом молодых формирующихся музыкальных культур.

В 1958 г. в с. Алдан-Маадыр (Западная Тува) был открыт кружок юных исполнителей хөрөктээр, руководить которым взялся один из лучших в республике мастеров этого вида искусства Хунаштаар-оол Ооржак. На фестивале в 1962 г. его шестилетний сын и ученик Байыр-оол Ооржак вызвал восторг слушателей, продемонстрировав блестящее владение стилем сыгыт.

Второй республиканский слет сказителей и певцов, организованный ТНИИЯЛИ в 1967 г., собрал около 90 народных сказителей и музыкантов из четырех западных районов Тувы. Блеснул ярким дарованием мастер хөрөктээр Сергей Куулар, тракторист из Овюрского района, лауреат V конкурса художественной самодеятельности в Будапеште, победитель второго тура творческой эстафеты молодежи. Вместе с инструментальным ансамблем «Хемчик» С. Куулар участвовал в XI Всемирном фестивале молодежи и студентов на Кубе.

Необходимо упомянуть и о проведенном в 1960 г. Республиканском смотре-конкурсе молодых исполнителей хөрөктээр и исполнителей на хомусе. Он проходил в рамках I Всесоюзного фестиваля самодеятельного искусства и собрал мастеров со всех районов.

Хөрөктээр представили 27 исполнителей, игру на хомусе 20 человек\*. Значение этих мероприятий для сохранения и развития национальных традиций достаточно велико. В них проявилась забота государства о национальном искусстве народов нашей страны.

Разумеется, особенности современного состояния хөрөктээр определяются не только развитием национально-государственной культуры, но и конкретными условиями его существования в сфере народного быта и культуры. Для более тщательного изучения этого вопроса сотрудниками МНЦ «Хөөмей» была составлена специальная программа по изучению современного состояния горлового пения хөрөктээр во всех кожуунах Тувы. Программа включает три раздела: 1) хөрөктээр в современном и общественном быту; 2) хөрөктээр в сельской художественной самодеятельности; 3) пути развития профессиональных форм хөрөктээр.

Ответы на вопросы первого раздела позволяют выявить условия бытования пения хөрөктээр в семейной обстановке. Известно, что в Туве это искусство переходит от деда к отцу, от отца к сыну и т.д. Именно старые стили хорошо сохранились и входят в репертуар многих исполнителей. В современных условиях фольклористика и этномузыковедение не могут ограничиться изучением лишь традиционных форм бытования хөрөктээр. Исследователей привлекает также процесс его адаптации и трансформации в наши дни. Согласно проведенным нами наблюдениям, в концертной практике фольклорных ансамблей горловое пение и все его стили нередко обрабатываются на современный усредненный лад, в основном в жанре массового фольк-поп-арта с форсированным, неуправляемым звуком. Явление это приобретает массовый характер, что значительно снижает ценность каждого конкретного художественного результата. Традиционное горловое пение, вышедшее из недр самой жизни, перешагнуло рамки замкнутого быта и вошло в сферу большого искусства, обретая совершенно новые для себя формы существования.

Так, в середине 1980-х годов появился исполнитель каргыраа, способствующий становлению особого субстиля, получившего у тувинцев название «стиль певца Ойдупаа». Ойдупаа — уроженец Бай-Тайгинского кожууна. Этот стиль возник как своего рода тюремный фольклор в период пребывания Ойдупаа в заключении и представляет собой индивидуальную интерпретацию основ каргыраа, сопровождаемого игрой на баяне с привязанными к нему колокольчиками. Используются шумовые эффекты, хрипение, шур-

\* Материалы из частного архива М. Мунзука.

шание мехов баяна, которые вызваны одной из характерных тенденций современной культуры — стремлением подменить интонационно-смысловую природу музыки самодовлеющими звуковыми эффектами. Это повлияло и на ладовые и ритмические особенности хөрөктээр, существенно изменило его стилистику. Данная форма фольклоризма приводит к переосмыслению стилей горлового пения.

### Пример 21

Вокал

Борбак борбак хе - ле - ге - лиг о - ой      Бора талым серийн не ийн

Баян

4

хей аа      бодап бодап о - ра - рым - га      ой - ой

accelerando -      9

Бодум чонум эргим - не ийн ой      Бодап бодап о - ра - рым - га

11

ой - ой      Бодум чонум эргим - не ийн аа.

Звукозапись и нотировка З.К. Кыргыз (1976 г.), г. Кызыл.

Ойдупаа своим стилем сформировал своего рода оппозицию по отношению к исторически сложившимся нормам традиционной тувинской музыки, в частности пению хөрөктээр, стремясь радикально изменить его основы. В беседе со мной он говорил, что

связывал свои идеи с прогрессивностью авангардной вокальной техники. Но надо признать, что, хотя его искусство носит разрушительный характер и приводит к ликвидации тех средств, с помощью которых музыка способна выразить богатый мир чувств, ряд приемов, найденных им в процессе экспериментирования, представляются художественно оправданными.

Техника исполнения с приемом думчуктаар стиля каргыраа, сводимая к бесконечному повторению рывков мехов баяна, дающих очень резкие звуки с незначительным варьированием каргыраа, который выходит за рамки традиционного свободного степного исполнительского субстиля, тембров и способов звукоизвлечения, выражает сильное душевное напряжение певца, чувства человека, перенесшего многие годы тюремного заключения, жаждающего свободы. В его исполнении отсутствуют двухголосие и обертоновые мелодии, однако он, мощно применяя носовые резонаторы приемом думчуктаар, параллельно использует прием хөрөктээр.

Хотя временами в исполнении Ойдупы больше внимание уделялось тексту лирического характера (мелодия основывалась на тувинских *кожамык* — припевках), применение мощного носового приема в стиле каргыраа оказалось весьма действенным, что повлияло на целое современное направление в развитии традиционной тувинской музыки. Можно сказать, что Ойдупаа сломал стереотип музыкального мышления народа, дав новый толчок к развитию авангардной народной музыки, прежде всего благодаря нестандартному использованию баяна. Не случайно, что в наше время его исполнительство оказало большое воздействие на молодежь, получило известность как стиль певца Ойдупаа.

Концертное исполнение хөрөктээр привело к формированию нового *концертного стиля*. С этим невозможно не считаться. Появилась масса проблем. Как, например, осуществлять концертное пение, оставаясь в рамках традиции тувинского горлового пения? Как сочетать эстетические нормы традиционных форм народного творчества с платформой современного музыкального искусства? Наконец, как, «погрузившись» в древние пласты песенного фольклора, остаться современным? Все это можно было увидеть на проводившихся сотрудниками Центра народного творчества Д. Монгуш и Ч. Куулар фестивалях народного творчества.

Поиск путей «переинтонирования» богатейшего наследия тувинского народа для современной аудитории — трудная задача. Для этого нужно знать классическое музыкальное наследие народа, включающее и народную манеру интонирования. Необходимо

сохранить этническую основу тувинского музыкального интонирования с точки зрения эстетических и акустических норм национального искусства.

Благодаря усилиям тувинских фольклористов и исполнителей горлового пения хөрөктээр признан сегодня в республике как явление, имеющее международное значение. Его важное место в мировой художественной культуре засвидетельствовано в коллективных исследованиях ученых многих зарубежных стран. Не случайно международные симпозиумы «Хөөмей — феномен культуры народов Центральной Азии», посвященные актуальным вопросам сохранения и развития музыкальных традиций народов Центрально-Азиатского региона, привлекли ученых Франции, Америки, Японии, Финляндии и ряда других стран.

Анализ предложенных авторами научных тем и тезисов выступлений на трех прошедших симпозиумах позволил определить основные вопросы исследования горлового пения у народов Центральной Азии. В этой связи необходимо отметить ряд докладов, посвященных вопросам происхождения хөрөктээр и общетеоретическим проблемам горлового пения. Среди них: «Проблема генезиса хөөмея в свете формирования тувинской этнической культуры» С.И. Вайнштейна, «О проблемах, связанных с происхождением феномена горлового пения» Б.И. Татаринцева, «К вопросу о происхождении феномена хөөмея» М.Х. Маннай-оола, «Краткий структурно-типологический анализ стилей хөөмея» З.К. Кыргыз, «Типические места, связанные с хөөмеем в тувинском героическом эпосе» С.М. Орус-оол, «Ритуально-магическая функция хөөмея в системе традиционного мировоззрения тувинцев» З.Б. Самдан, «Современное бытование хакасского хая и проблемы его развития» А.К. Стоянова и др.

Особый интерес вызвал доклад научного сотрудника МНЦ «Хөөмей» М.М. Сундуй «Тувинский хөөмей. Современное состояние», отметившей, что в настоящее время в Туве официально насчитывается около 1600 исполнителей пения хөрөктээр, в том числе 30 женщин. Возраст исполнителей от 5 до 70 лет. В различных районах республики имеется 30 классов хөөмея, в среднем в одном классе по 10—12 учащихся; 25 ансамблей хөөмея, 10 из них — детские. По данным докладчика, в истории развития хөөмея с начала XX в. насчитывается пять поколений хөөмейистов: 1) родившихся до 1920 г. (К. Сорукту, О. Комбу и др.); 2) родившихся в 1921—1940 гг. (О. Маржымал, К. Ак-оол, Х. Идамчап, О. Хунаштар-оол, С. Кызыл-оол, Д. Очур и др.); 3) родившихся в 1941—1960 гг. (С. Маар-оол, Э. Куулар, С. Куулар, Н. Монгуш, Казак-

оол, М. Лазо, В. Соян и др.); 4) родившихся в 1961—1980 гг. (Х. Кайгал-оол, Б. Монгуш, В. Монгуш, А. Севек, О. Конгар-оол, Р. Мунзук, И. Кошкендей, О. Монгун-оол и др.); 5) родившихся после 1980 г. (Н. Чооду, Ш. Чооду, В. Сарыглар, Р. Тюлюш, Р. Чурукай и др.).

М.М. Сундуй подчеркнула, что в истории исполнительской практики важную роль сыграли представители второго поколения, которые являются как бы посредниками между народными хөөмейистами дореволюционной Тувы и новой плеядой исполнителей. Именно второе поколение положило начало современному процветанию тувинского хөрөктээр, оставив после себя школы Ак-оола, Хунаштаар-оола, Кызыл-оола. Со второй половины 1980-х годов, с началом перестройки и появлением фольклорно-этнографического ансамбля «Тыва» (созданного и возглавляемого мною) начинается новый этап в истории тувинского хөөмея. «Хөөмей (хөрөктээр. — З. К.) достигает в ансамблевом исполнении гармоничного звучания и совершенства. Особого внимания заслуживают группы «Саяны» (1969 г.), «Тыва» (1987 г.), «Хун-Хур-Ту» (1990 г.), «Эртинелиг Тыва» (1992 г.), «Чиргилчин» (1997 г.). В девяти детских музыкальных школах Республики открыты классы горлового пения, где преподавателями являются хөөмейисты как с педагогическим образованием, так и без него» [269].

На трех симпозиумах, проводившихся в Туве, начиная с 1992 г. выступили с докладами 63 участника из Тувы, Алтая, Бурятии, Хакасии, Монголии, США, Швеции, Японии, Франции, Англии, Финляндии.

В трех турах конкурса в рамках симпозиума 1998 г. вместе с детскими хөөмейистами 629 исполнителей показали разные стили исполнения хөрөктээр, из них 190 — сыгыт, 262 — хөөмей, 62 — каргыраа, 50 — борбаңнадыр, 48 — эзеңгилээр, 17 — каңзып и чыландык. Симпозиум объединил представителей смежных наук, имеющих общий объект изучения — хөрөктээр. Это этнографы, археологи, историки, фольклористы-филологи, языковеды, этномузыковеды, литературоведы, врачи-физиологи. Такой состав позволил на практике решить одну из главных задач современной науки — задачу комплексного изучения горлового пения народов Центральной Азии. Целью форума было прежде всего объединить усилия представителей смежных наук в изучении хөрөктээр. Общность интересов специалистов, изучающих музыкальную культуру народов Центрально-Азиатского региона, проявилась в том, что большинство заслушанных на симпозиуме докладов построены на материалах тувинского хөрөктээр. Почти все тезисы и доклады,

сделанные на первом симпозиуме, опубликованы. Но из-за недостаточного финансирования Международный научный центр «Хөөмей» не смог, к сожалению, обеспечить публикацию материалов двух последних международных симпозиумов (за исключением тезисов).

Центр «Хөөмей» был создан в столице Республики Тыва именно благодаря рекомендации первого симпозиума (1993 г.). Научно-исследовательский коллектив центра занимается изучением истории хөрөктээр, проблем шаманизма, музыкальной этнографии, а также рассмотрением путей социальной защиты исполнителей хөөмея, пропагандой этого вида искусства и поддержкой научно-практических международных связей. Так, например, после I симпозиума был проведен природно-физиологический эксперимент в США (штат Нью-Йорк). Исследование было осуществлено согласно следующей схеме: физиологический анализ голосовых связок, особенности работы дыхательного аппарата, особенности деятельности резонаторной системы. Работа была записана на видеокассету при помощи назофарингологической эндоскопии с использованием гибкого эндоскопа из волокна, вставленного через нос, и гортанной фоноскопии — телескопа, введенного через ротовую полость. По нашим наблюдениям, техника исполнения двухголосного пения требует манипуляции нескольких гортанных и вышегортанных структур в одно и то же время, напряжения до высокого уровня давления воздуха в нижней части глотки. Мы также заметили манипуляцию стенок глотки и языка, достигающую резонанса колеблющейся и понижающейся частот. За время нашего обследования было обнаружено двустороннее нарастание сжатия голосовых связок и ослабление ложных голосовых связок. Мы пришли к важному выводу о том, что юные исполнители тувинского хөрөктээр должны быть не моложе 14—15 лет, когда гортань созреет, укрепится организм и нервные клетки, чтобы обучение не повредило деятельности мозга и дыхательной системы. Профессиональным певцам, работающим на постоянной основе в учреждениях культуры и искусства многие годы, следует находиться под наблюдением врачей, контролирующих функции легких, гортани, деятельность мозга. Действие интенсивной вибрации на организм может вызвать определенные изменения функционального состояния различных систем органов (кровенного давления, сердечной деятельности, реактивности нервной системы), в основе которых прямые рефлекторные влияния вибрации. Новые материалы существенно дополняют информацию в работах Б. Чернова и В. Маслова.



С 13 по 28 февраля 2001 г. в рамках фестиваля, посвященного 70-летию народного исполнителя хөрөктээр Республики Тыва Федора Тау Международным научным центром «Хөөмей» было произведено комплексное медицинское обследование мастеров горлового пения с целью решения вопроса о пенсионном обеспечении артистов хөрөктээр и установления возможности профессиональных болезней. С 27 февраля по 1 марта 2001 г. МНЦ «Хөөмей» при участии внештатного пульмонолога Министерства здравоохранения Республики Тыва С.Ы. Сарыглар организовал осмотр данного контингента сотрудниками кафедры профессиональных патологий Новокузнецкого государственного института для усовершенствования врачей: руководителем — академиком РАН, д-ром мед. наук, зав. кафедрой профессиональных патологий В.В. Разумовым, канд. мед. наук, доц. В.Д. Осиповым (врач-отоларинголог) и канд. мед. наук В.А. Зинченко (врач-пульмонолог).

Всего было обследовано более 50 пациентов. Это исполнители хөөмея из различных кожуунов республики, учащиеся Училища искусств, преподаватели и ученики Республиканской школы искусств, артисты филармонии.

Эти данные важны не только для решения проблемы присвоения тех или иных категорий исполнителям, установления размеров их пенсий и т.п., но и для правильной организации процесса обучения горловому пению детей в музыкальных школах: с какого возраста безопасно начинать обучение, какое время занятий оптимально для детского организма и не вызывает переутомления голосовых связок и сердечно-сосудистой системы. При правильном подходе сердце, легкие и голосовые связки тренируются, при неправильном — занятия пением могут привести не только к заболеванию, но и к потере природных голосовых данных. Раньше исполнителям удавалось сохранить свой голос до преклонного возраста, потому что хөрөктээр не был для них профессией и они не были вынуждены интенсивно эксплуатировать свой талант ради заработка. Если мастера горлового пения будут получать достаточно высокие гонорары за свой труд, у них отпадет необходимость в чрезмерно частых выступлениях.

Ныне исполнители хөрөктээр регулярно выступают на концертных эстрадах перед широкой аудиторией слушателей не только в Туве, но и в Москве, в столицах европейских государств, в Америке. Диски исполнителей хөрөктээр записаны в Берлине, Париже, Нью-Йорке, Токио. Тувинский артист свое искусство всегда посвящает людям. И в Туве постоянно возрастает количество концертов, артистов — носителей многовековой традиции хөрөктээр.

Сегодня одинаково популярны как вокальные, так и инструментальные концерты традиционной музыки. Общая тенденция демократизации форм традиционной исполнительской практики стимулировала возрастание творческой активности также среди музыкантов-любителей, число которых в республике постоянно увеличивается. Если в прошлом юрты знаменитых исполнителей хөрөктээр часто становились своеобразными школами для обучающихся одному определенному стилю исполнения, долгие годы ученик жил по соседству или непосредственно в юрте учителя, который был для него не только профессиональным, но и духовным отцом, если профессия музыканта обычно была наследственной, передаваясь из поколения в поколение в одной семье, то сейчас в Туве исполнители хөрөктээр передают свои знания и опыт любому желающему посвятить себя этому музыкальному искусству.

Древние традиции обучения постепенно уходят на второй план, все более активно внедряются в жизнь *групповые* формы обучения, утверждающиеся в музыкальных школах, училищах. Они, несомненно, более прогрессивны. В настоящее время многие юноши и девушки, выходцы из кожуунных школ, получили возможность профессионально изучать музыкальное искусство. Однако при всех положительных сторонах групповое обучение во многом уступает индивидуальному (в степени профессионализма), так как при индивидуальном подходе ученик строго соблюдает исполнительские каноны, связанные с фонетикой тувинского языка. При групповой форме обучения трудно совершенствовать тембральные и регистровые возможности исполнителей, так как изначально это искусство монодийное и связано с звукоподражанием. Традиция наследственного обучения музыке, группировка музыкантов вокруг одного учителя способствовали возникновению большого числа музыкантов, овладевающих искусством пения или игры на каком-либо определенном инструменте. Кроме того, получение сегодня школьного музыкального образования способствовало появлению принципиально нового типа музыкантов. Музыканты, прошедшие школы группового обучения, владеют и приемом хөрөктээр, и игрой на традиционных инструментах, но лишь единицы из них становятся виртуозными музыкантами. Некоторые из них работают в школах искусств, университете, другие — в оркестрах и ансамблях.

Плюсом же группового обучения я считаю популяризацию феномена хөрөктээр, а также комплексное развитие вокальных и инструментальных навыков у учащихся.

Профессия исполнителя хөрөктээр — хөөмейжи — среди женщин получила свой официальный статус лишь сравнительно недавно. Раньше их выступления запрещались. Причиной этому было бытовавшее мнение о том, что исполнение хөрөктээр неблагоприятно сказывается на женском организме и может привести к бесплодию, а также что занятие женщины «неженским делом» подавляет дух (*сузун базар*) мужа. Эти архаичные представления, как мне думается, были построены на том, что хөрөктээр требует определенной физической подготовки (развитости грудной мускулатуры) и особенно сильно зависит от функционирования дыхательной системы. Однако теперь процесс возрождения национальных культурных традиций способствует изменению отношения тувинцев к женщине — исполнительнице пения хөрөктээр, повышению престижа профессии хөөмейжи у женщин. Так, за последнее время сложился женский ансамбль «Тыва кызы», выдвинулось много талантливых женщин — исполнительниц пения хөрөктээр и инструменталисток.

Большую роль в формировании стилей хөрөктээр сыграли обряды, связанные с жизненным укладом тувинцев. Кроме того, при рассмотрении мелодических особенностей, традиционной музыки тувинцев у хөрөктээр обнаруживается немало точек соприкосновения как с песенным фольклором, так и с традиционной инструментальной музыкой. Хөрөктээр в своей основе — это в некотором роде синкретическое наследие тувинской традиционной вокальной и инструментальной музыки. Стили хөрөктээр повсеместно известны как глубоко традиционные, стабильные и переходящие из поколения в поколение. Под влиянием времени хөрөктээр трансформируется, развивается, становясь порой неузнаваемым.

Музыкальное своеобразие хөрөктээр отразилось и в характере сохранения, передачи традиции и стабилизации элементов всей тувинской народной музыки, способствуя ее распространению и делая ее доступной и понятной в разных регионах мира.

Итак, хөрөктээр — это неотъемлемая часть духовной культуры тувинцев. Здесь уместно вспомнить слова крупнейшего современного исследователя И.В. Мациевского: «Народная музыка составляет часть духовной культуры своего народа. Она тесно связана с его бытом, укладом, национальными традициями, его историей, психическим складом, специфическим комплексом представлений о прекрасном... Без знания и понимания этого комплекса постичь образный строй народной музыки невозможно» [185, с. 32].



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги исследования, выполненного на основе полевых материалов, собиравшихся мною в течение 25 лет, и с учетом всего комплекса имеющихся публикаций, рукописных и фонографических архивных данных, можно констатировать, что в книге рассмотрена история изучения горлового пения начиная с конца XIX в. до наших дней. Среди основополагающих для нашего исследования работ — труды и выводы А.Н. Аксенова, Е.В. Гиппиуса, С.И. Вайнштейна, А.А. Пальмбах, Л.В. Гребнева, М.Х. Маннай-оола, Б.И. Татаринцева, внесших существенный вклад в изучение проблемы хөрөктээр. В обзоре архивных и музейных источников обращено внимание на материалы по тувинскому горловому пению. Некоторые источники впервые введены мною в научный оборот. Особое место среди них принадлежит Фонограммархиву ТИГИ, где хранятся записи тувинского горлового пения начиная с 1945 г. Эти материалы вошли в тома серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока», непосредственное участие в подготовке которых я приняла.

Установлено, что хөрөктээр имеет специфическое отличие от музыкальных форм монгольского хөөмия, алтайского и шорского кая, хакасского хая, башкирского узляу. По результатам проведенного исследования сделан вывод о том, что в аутомузицировании у вышеперечисленных народов существуют отдельные элементы, сходные с тувинским искусством хөрөктээр, но в комплексе как система (тембр, регистр, резонаторы, приемы звукоизвлечения, стилевое разнообразие и фонетические особенности языка) хөрөктээр уникален и проявляется только в тувинской культуре. Для более глубокого изучения и понимания механизмов корпоромузыки как аутомузицирования на стыке музыковедения, этнографии, археологии, физиологии и филологии каждого отдельного этноса требуется создание специализированных научных центров в регионах их бытования. Основными функциональными факторами становления феномена хөрөктээр явились, по моему мнению, древние формы труда и культа тувинцев. На основании изучения типо-

























логии выделены пять форм исполнения и шесть структурно-типологических типов хөрөктээр. Мною зафиксированы пять основных стилей в тувинском горловом пении хөрөктээр (*хөөмей, сыгыт, борбацнадыр, эзеңгилээр, каргыраа*), современные субстили (*бырлацнадыр, деспең борбац, каргыраа певца Ойдунаа*), а также древние субстили (*буга хөөмей, өней хөөмей, кожагар каргыраазы, даг каргыраазы, каңзып, кумзаттаар, чыландык*). Они связаны с тувинским архаическим стихотворным строем, возникшим на основе бестекстовой вокализации (пения без слов). Каждый из стилей имеет свои структурно-функциональные особенности и ареалы — в Западной, Центральной и Южной Туве, населенной кочевыми скотоводами горно-степных районов от предгорьев Алтая до Восточных Саян (за исключением горно-таежных районов, населенных оленеводами-охотниками, где исследуемый феномен не зафиксирован). Именно здесь, согласно моим выводам, в древнетюркское время и началось становление хөрөктээр.

В книге доказано, что положение об угасании хөрөктээр в советское время ошибочно. В действительности традиции хөрөктээр не только сохраняются и продолжают бытовать до сегодняшнего времени во всех указанных регионах, но и развиваются, становясь не только составной частью музыкальной культуры тувинцев, но и достоянием всего мирового сообщества. Хөрөктээр — классический образец народной музыки, доведенный до высшей степени художественного совершенства.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

ТУВИНСКИЕ НАРОДНЫЕ ПЕСНИ  
И ГОРЛОВОЕ ПЕНИЕ ХӨРЕКТЭЭР

## УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

-  — повышение звука менее  $\frac{1}{2}$  тона
-  — понижение звука менее  $\frac{1}{2}$  тона
-  — отмена знака микроальтерации
-  — незначительное замедление звучания
-  — незначительное ускорение звучания
-  — незначительное замедление всех звуков
-  — незначительное ускорение всех звуков
-  — лабиальный (губной) свист
-  — ритмоинтонированные или возгласные звуки
-  — ритмоинтонированный звук с последующим «спуском» вниз
-  — фальцетный звук
-  — звук, извлекаемый на вдох
-  — звук, извлекаемый на выдох
-  — вибрато на одном звуке
-  — вибрированное глissандо вниз (вверх)
-  — ускорение темпа к концу звучания
-  — петитом выписаны орнаментальные звуки
-  — экмелический предъикт звука
-  — экмелический постъикт звука
-  — декламационный звук
-  — повторение сегмента указанное число раз
-  — взятие дыхания
-  — звук октавой ниже
-  — темп обозначен в секундах в конце каждого структурного сегмента и нормативной слоговой длительностью, равной  $\downarrow$

Сыгыт

Ташпаллур  $J=88$

1

Голоо  $J=104$

Ташпаллур

9/8

3/8

3/8

8

The musical score is written for three parts: Tashpalur (Tashpalur), Goloo (Goloo), and piano accompaniment. The Tashpalur part is in bass clef with a tempo of J=88 and a 12/8 time signature. It begins with a circled '1' and consists of two staves. The Goloo part is also in bass clef with a tempo of J=104 and a 6/8 time signature, consisting of two staves. The piano accompaniment is shown in two systems. The first system has a treble and bass clef with a 12/8 time signature, featuring a melodic line with eighth notes and a bass line with half notes. The second system continues the piano accompaniment with a treble and bass clef, showing a change in tempo and meter to 3/8. A dotted line with the number '8' indicates a measure rest in the piano part.



8

Musical score for the first system, measures 8-11. It features a grand staff with a treble clef and two bass clefs. The top staff has a melodic line with eighth notes and slurs. The middle and bottom staves have a bass line with eighth notes and slurs. A dotted line above the top staff spans measures 8-11.

12

Musical score for the second system, measures 12-13. It features a grand staff with two bass clefs. The top staff has a melodic line with eighth notes and slurs. The bottom staff has a bass line with eighth notes and slurs. A dotted line above the top staff spans measures 12-13.

2

Musical score for the third system, measures 14-15. It features a grand staff with two bass clefs. The top staff has a melodic line with eighth notes and slurs. The bottom staff has a bass line with eighth notes and slurs. A dotted line above the top staff spans measures 14-15.

Musical score for the fourth system, measures 16-19. It features a grand staff with two bass clefs. The top staff has a melodic line with eighth notes and slurs. The bottom staff has a bass line with eighth notes and slurs.

9/8

Musical score for the fifth system, measures 20-23. It features a grand staff with two bass clefs. The top staff has a melodic line with eighth notes and slurs. The bottom staff has a bass line with eighth notes and slurs. A dotted line above the top staff spans measures 20-23.

8

Musical score for the sixth system, measures 24-27. It features a grand staff with a treble clef and two bass clefs. The top staff has a melodic line with eighth notes and slurs. The middle and bottom staves have a bass line with eighth notes and slurs. A dotted line above the top staff spans measures 24-27.

8

System 1: Treble clef with a dotted line above it. Bass clef with a 12/8 time signature. The system contains two staves of music. The upper staff has a melodic line with eighth notes and a final measure with a whole note. The lower staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes and a 12/8 time signature.

8

System 2: Treble clef with a 9/8 time signature. Bass clef with a 9/8 time signature. The system contains two staves of music. The upper staff has a melodic line with eighth notes. The lower staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes.

J. 16

System 3: Bass clef with a 12/8 time signature. The system contains one staff of music with a melodic line featuring eighth notes and a 12/8 time signature.

3

System 4: Bass clef with a 12/8 time signature. The system contains one staff of music with a melodic line featuring eighth notes and a 12/8 time signature.

8

System 5: Treble clef with a dotted line above it. Bass clef with a 12/8 time signature. The system contains two staves of music. The upper staff has a melodic line with eighth notes and a final measure with a whole note. The lower staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes and a 12/8 time signature.

8

18  
8

Звукозапись и нотировка З.К. Кыргыз (1987 г.)  
с голоса Сат Манчакай. Магнитограмма  
СК № Б-608 1.1.

№ 2

♩.96

Топтывывыв

1

The first system consists of two staves. The top staff is a bass line with a tempo marking of quarter note = 96. It begins with a triplet of eighth notes. The bottom staff is a piano accompaniment consisting of eighth-note chords.

Голос

Топтывывыв

The second system consists of two staves. The top staff is a vocal line (Голос) with a melodic line. The bottom staff is a piano accompaniment with eighth-note chords.

The third system consists of two staves. The top staff is a piano accompaniment with eighth-note chords and changing time signatures: 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4. The bottom staff is a piano accompaniment with eighth-note chords.

♩.112

8

The fourth system consists of three staves. The top staff is a vocal line (Голос) with eighth-note patterns and a tempo marking of quarter note = 112. The middle staff is a piano accompaniment with a long melodic line. The bottom staff is a piano accompaniment with eighth-note chords.

8

The fifth system consists of three staves. The top staff is a vocal line (Голос) with eighth-note patterns. The middle staff is a piano accompaniment with a long melodic line. The bottom staff is a piano accompaniment with eighth-note chords.



8

8

♩. 84

2

accel. ♩. 92-108

First system of musical notation, two staves in bass clef, 2/4 time signature, key of D major. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff contains a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

Second system of musical notation, two staves in bass clef, 2/4 time signature, key of D major. The top staff continues the melodic line. The bottom staff continues the harmonic accompaniment.

Third system of musical notation, three staves, 2/4 time signature, key of D major. The top staff features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The middle staff has a melodic line with a slur. The bottom staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes. Measure numbers J-112 are indicated at the beginning of each staff.

Fourth system of musical notation, three staves, 2/4 time signature, key of D major. The top staff continues the complex rhythmic pattern. The middle staff has a melodic line with a slur and a measure rest. The bottom staff continues the rhythmic accompaniment. Measure numbers 2/4 are indicated at the end of the middle and bottom staves.

♩ = 116

8

8

♩ = 92

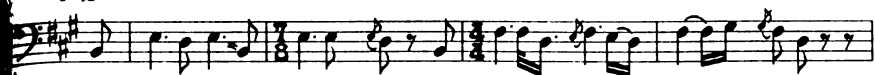
3

accel.

♩ = 112

2/4

♩. 92



♩. 92 - 112



♩. 120 - 132



Звукозапись и нотировка З.К. Кыргыз (1987г.)  
с голоса Санчы Кызыл-оола. Магнитограмма  
СК № Б-608 1.1.



Сыгыт

8.....

♩. 76-82

1

8.....

8.....

♩. 90-94

2

8.....

1/8

1/8

8.....

♩. 90

3

8.....

8-98

4

8

8-92 86

5 *rit. a tempo*

8

6

8

8

7

8

Примечание. Обертоны: 7-й — низкий при движении вниз (f3); 11-й — имеет тенденцию понижаться (cis4).

*Звукозапись (1987 г.) и нотировка З.К. Кыргыз в с. Йеме с голоса Максима Дакпя.*

Игил

Голос

Игил

$\text{♩} = 92-100$   
*rubato*

8

$\text{♩} = 90$

$\text{♩} = 90$  1

8

System 1: A three-staff musical score. The top staff is a treble clef with a melodic line. The middle staff is a bass clef with a bass line. The bottom staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef, containing a complex rhythmic accompaniment with many beamed notes.

8

System 2: A three-staff musical score. The top staff is a treble clef with a melodic line. The middle staff is a bass clef with a bass line. The bottom staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef, containing a complex rhythmic accompaniment with many beamed notes.

8

System 3: A three-staff musical score. The top staff is a treble clef with a melodic line. The middle staff is a bass clef with a bass line. The bottom staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef, containing a complex rhythmic accompaniment with many beamed notes. A small box containing the number '2' is located below the middle staff.

8

The first system of music consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 7/8 time signature. It begins with a whole note chord, followed by a series of eighth notes and a quarter note. The middle staff is in bass clef with a key signature of one flat, featuring a long, smooth melodic line with a slur over the first two measures. The bottom staff is in treble clef with a key signature of one flat, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes.

The second system continues the piece with three staves. The top staff has a melodic line with eighth notes and a quarter note. The middle staff continues the smooth melodic line from the first system. The bottom staff continues the eighth-note accompaniment.

8

The third system consists of three staves. The top staff features a more active melodic line with eighth notes and a quarter note. The middle staff continues the smooth melodic line. The bottom staff continues the eighth-note accompaniment.

The fourth system consists of three staves. The top staff has a melodic line with eighth notes and a quarter note. The middle staff continues the smooth melodic line. The bottom staff continues the eighth-note accompaniment.

8

The fifth system consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with a slur and a quarter rest. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat, featuring a long, smooth melodic line with a slur over the first two measures.

The sixth system consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature, containing a melodic line with eighth notes and a quarter rest. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes.

8.....

System 1: Treble and Bass clefs. Treble clef has a whole rest. Bass clef has a rhythmic pattern of eighth notes. A box with the number 3 is located below the first measure of the bass line.

8.....

System 2: Treble and Bass clefs. Treble clef has a melodic line with a slur. Bass clef has a melodic line with a slur and a 9/4 time signature change. A box with the number 3 is located below the first measure of the bass line.

System 3: Treble clef with a melodic line.

8.....

System 4: Treble and Bass clefs. Treble clef has a melodic line. Bass clef has a rhythmic pattern of eighth notes. A box with the number 4 is located below the first measure of the bass line.

8

System 1: Treble and Bass staves. Treble staff has a melodic line with a slur over the first two notes and a sequence of eighth notes. Bass staff has a line of half notes with a slur. A third staff below shows chords with circles around them. A small treble staff on the right shows a short melodic fragment.

8

System 2: Treble and Bass staves. Treble staff has a melodic line with a slur over the last two notes. Bass staff has a line of eighth notes. A third staff below shows a sequence of chords. A box with the number '5' is on the left.

8

System 3: Treble and Bass staves. Treble staff has a fast melodic line with a slur over the last two notes. Bass staff has a line of half notes with a slur. A third staff below shows a sequence of chords.



8

Musical notation for the first system, measures 8-9. It consists of three staves: a top treble staff with a melodic line, a middle bass staff with a bass line, and a bottom grand staff with a piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. Measure 8 contains a melodic phrase in the treble and a bass line with a long note. Measure 9 continues the melodic phrase and ends with a rest.

8

Musical notation for the second system, measures 10-12. It consists of three staves. The top staff has rests for measures 10 and 11, followed by a melodic phrase in measure 12. The middle bass staff has a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom grand staff has a piano accompaniment. Time signatures 3/4, 2/4, and 6/4 are indicated above the staves. A box containing the number '6' is located on the left side of the system.

8

Musical notation for the third system, measures 13-15. It consists of three staves. The top staff has a melodic line with a slur over measures 13 and 14. The middle bass staff has a bass line with a slur over measures 13 and 14. The bottom grand staff has a piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

A small musical notation fragment at the bottom right, consisting of a single treble staff with a piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

8

The first system of music consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef, starting with a rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. The lower staff is a piano accompaniment in bass clef, featuring a melodic line with a long slur across several measures.

3 0 y

The second system of music consists of a single staff in treble clef, likely for piano accompaniment. It features a series of chords and eighth notes, with a key signature of one flat.

8

The third system of music consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef, featuring a melodic line with a long slur. The lower staff is a piano accompaniment in bass clef, featuring a melodic line with a long slur.

The fourth system of music consists of a single staff in treble clef, likely for piano accompaniment. It features a series of chords and eighth notes, with a key signature of one flat.

8

The fifth system of music consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef, featuring a melodic line with a long slur. The lower staff is a piano accompaniment in bass clef, featuring a melodic line with a long slur. A measure rest of 13 measures is indicated in the lower staff.

The sixth system of music consists of a single staff in treble clef, likely for piano accompaniment. It features a series of chords and eighth notes, with a key signature of one flat. A measure rest of 13 measures is indicated in the lower staff.

8

8

8

8

8

8

8

Звукозапись и нотировка З.К. Кыргыз (1987 г.)  
с голоса Санчы Кызыл-оола. Магнитограмма  
СК № Б-608 1.1.

№ 5

# СЫГЫТ

8

$\text{♩} = 76-82$

1

8

8

$\text{♩} = 80-84$

2

8

1/8

8

$\text{♩} = 90$

3

8

First system of music. Treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass clef staff contains a bass line with long notes and rests.

8

♩.98

Second system of music. Treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass clef staff contains a bass line with long notes and rests. A box containing the number '4' is located in the bass staff.

8

Third system of music. Treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass clef staff contains a bass line with long notes and rests.

8

♩.92 ♩.86

Fourth system of music. Treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass clef staff contains a bass line with long notes and rests. A box containing the number '5' is located in the bass staff, followed by the text "rit. a tempo".

8

Fifth system of music. Treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass clef staff contains a bass line with long notes and rests.

8

6

8

8

♩ = 92

7

8

Примечание. Обертоны: 7-й — низкий при движении вниз (f3); 11-й — имеет тенденцию понижаться (cis4).

Звукозапись (1978 г.) и нотировка З.К. Кыргыз в с. Йеме с голоса Максима Дакная.

Каан Перген

Тирада 1

3,0

Ам - ды - ры гөл - дүм, дей дей

10,8

дей дей

Қай - ран а - лым - ды дей дей

17,7

дей дей

20,6

Қай - рам пол - ган чо, дей дей

Му - рум - гу топ - дум дей дей

27,4

Кай - рай - гир сон - да дей дей

Ам - дыр поп - ган - чи дей дей

30,5

Чер - ды - ок, - ус - ту дей дей

30,1



42,4

Ча - ра - (чак) - шап ап де - и дей

45,4

Кай - ран - ок, көк пир дей дей

52,3

Пүр - лел 'ош ке - лип де - и дө

55,0

Тө - зүр - леп пар - ган де - и дей

58,0

Күн - не.р(е) пол - ган чи де - и де

60,0

А - гаж - ок, па - жы ча - ры - лыж

67,0

Көк - тер - ок, пүр-пер де - и дей

69,9

Ча - ра(р) өш ко - лил дей дей

Ö - зүп - өх, тур - лел де - и дей

76,2

Амдығы төлдүң алында полған полтур\*.  
 Пурунғу төлдүң соонда полған полтур.  
 Чер чара шавыл көк өлең, полза,  
 Чалтраш кел өс турған чер полтур.  
 Ағаш пажы чарыл кел, полза,  
 Көк өлең чажар-оқ кел өзүп одурғаны.

*Нотация Р.Б. Назаренко*

№ 7

♩. 88

1

8

♩. 100

9

♩. 96

♩. 104-112

13

14

♩. 104-112

♩. 112

2

Musical score for measures 104-112. The score is written for two systems of staves. The first system consists of a bass staff and a treble staff. The second system also consists of a bass staff and a treble staff. A small treble staff with a key signature of three sharps and a 3/4 time signature is positioned below the second system, labeled with '♩. 100'.

8

Musical score for measures 88-112. The score is written for two systems of staves. The first system consists of a treble staff and a bass staff. The second system also consists of a treble staff and a bass staff. A small treble staff with a key signature of three sharps and a 3/4 time signature is positioned below the second system, labeled with '♩. 100'. The first system includes markings 'rit.' and 'a tempo' above the bass staff.

8

8

rit. a tempo

f-80 f-112

rit. a tempo

8

f-96

rit. a tempo

f-112

Ой!

Звукозапись и нотация З.К. Кыргыз (1971 г.)  
 в г. Чадан Дзун-Хемчикского района с голоса  
 Куулар Сергей.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a flat key signature and contains a whole rest. The middle staff is a bass clef with a flat key signature and contains a whole rest. The bottom staff is a bass clef with a flat key signature and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting with a quarter rest followed by a series of eighth notes in a descending pattern.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a flat key signature and contains a whole rest. The middle staff is a bass clef with a flat key signature and contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by a series of quarter notes. The bottom staff is a bass clef with a flat key signature and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting with a quarter rest followed by a series of eighth notes in a descending pattern.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a flat key signature and contains a melodic line of eighth notes. The middle staff is a bass clef with a flat key signature and contains a melodic line of quarter notes. The bottom staff is a bass clef with a flat key signature and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a flat key signature and contains a melodic line of eighth notes. The middle staff is a bass clef with a flat key signature and contains a melodic line of quarter notes. The bottom staff is a bass clef with a flat key signature and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Звукозапись и нотировка З.К. Кыргыз с голоса Алима Чульдума,  
уроженца с. Кунгуртуг Кызыльского района.

Хой тоотпалаары

1. Тфо. (о), тфо, тфо - (а), тфо, тфо, тфо!

Тфо, тфо. (а).

2. Тфо. (о), тфо - о,

Тфо, тфо(а), тфо.

3. Тфо - (о), тфо.

Тфо - (о), тфо, тфо, тфо, тфо, тфо.

Звукозапись и нотировка З.К. Кыргыз (1976 г.)  
 в с. Кара-Чыраа Дзун-Хемчикского района с голо-  
 са Ондар Хорлуу Делгер-ооловны (1898 г. р.),  
 РФ ТНИИЯЛИ, пл. № 119.

## Хой тоотпалаары



Звукозапись и нотировка З.К. Кыргыз (1976 г.)  
в с. Кара-Чыраа Дзун-Хемчикского района с голо-  
са Ондар Хорлуу Делгер-ооловны (1914 г. р.),  
ФА ТНИИЯЛИ, пл. № 119.



№ 11

Өшкү чучулаары

$\text{♩} = 66$   $\text{♩} - 132$

Чу-чуу, чу-чуу, чу-чуу, чу-чуу, чу-чуу!

Чу-чуу, чу-чу, чу-чуу, чу-чуу, чу-чуу!

№ 12

Инек алзыры

$\text{♩} = 69$

1. Хог, хог, хог, хо - г(ы), хо - г(ы), хо - г(ы),

Хог, хог, хо - г(ы), хо - г(ы), хо - г(ы), хо - г(ы),

2. Хог, хог, хог, хо - г(ы), хо - г(ы), хо - г(ы),

Хог, хог, хо - г(ы), хо - г(ы), хо - г(ы), хог, хог, хог!

Звукозапись и нотировка З.К. Кыргыз (1976 г.)  
 в с. Кара-Чыраа Дзун-Хемчикского района с голоса  
 Ооржак Сендин-маа Намзырайовны (1908 г. р.),  
 РФ ТНИИЯЛИ, пл. 119.

## № 13

## Сарыг хойнуң таагызы

♩. 58

1. Са - вааш ба - жын са - вал - дыр - ган  
 Са - рыг - хой - нуң таа - гы - зы.  
 Са - гыш чу - рээм сай - маа - рат - кан  
 Са - рыг баш - тыг ки - жи кы - зы.

## № 14

## Шеми-Бажы сериин чайлаг

♩. 108

Шээр мал - ды се - мир - тир - де  
 Ше - ми ба - жы се - римн. чай - лаг.  
 Ар - бын мал - ды а - зы - раар - да  
 А - рыг - Ба - жы и - зиг - чай - лаг.

Звукозапись и нотировка З.К. Кыргыз (1981 г.)  
 в с. Хандагайты Овюрского района с голоса Донгак  
 Докпак (1894 г. р.), РФ ТНИИЯЛИ, пл. № 384.

№ 15

Чавагазын салбактаңар

Музыкальная партитура для голоса и фортепиано. Песня в тональности ми-бемоль мажор, 3/4 метра. В начале ноты обозначены '♩. ш'. Текст песни:

Ча - ва - га - зын сал - бак - та - ңар,  
 Ча - ваа до - руун э - зер - те - ңер.  
 Боош - ку - нун бор - бак - та ңар,  
 бог - ба до - руун э - зер - те - ңер.

№ 16

Дыңгылдай

Музыкальная партитура для голоса и фортепиано. Песня в тональности ми-бемоль мажор, 3/4 метра. Текст песни:

Ка - раң - гы - лыг ка - ра хо - ваа, о, дың - гыл, дың - гыл - дай,  
 Ка - раш кын - нып че - лер до - руг, о, дың - гыл, дың - гыл - дай.

№ 17

Дүнекиде дилги чараш

Музыкальная партитура для голоса и фортепиано. Песня в тональности ми-бемоль мажор, 3/4 метра. Текст песни:

Дү - не - ки - де дил - ги ча - раш,  
 Дү - не маң - наан и - зи - ле ча - раш.  
 Дү - дег - лиг - де кыс - тар ча - раш,  
 Дүк - туг - лең - нээн ха - ваа ча - раш.

## Кудалаза келбейн канчаар



*Звукозапись и нотировка З.К. Кыргыз (1976 г.)  
в с. Шемидзун-Хемчикского района с голоса  
Хайартан Николай Дортен-ооловича (1919 г.р.),  
РФ ТНИИЯЛИ, пл. 62.*

№ 19

Кудаларым амыр-амыр

$\text{♩} = 88$  38

Ку - да - ла - рым а - мыр а - мыр

Ку - лун сү - рүү мен - ди, мен - ди

Ба - (ор) - ла - рым а - мыр - а - мыр

Мал - дар сү - рүү мен - ди, мен - (н) - ди.

Detailed description: This is a musical score for a song in 3/4 time. It consists of four staves of music. The first staff starts with a tempo marking of quarter note = 88 and a measure number of 38. The melody is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. There are several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) throughout the piece. The lyrics are: 'Ку - да - ла - рым а - мыр а - мыр', 'Ку - лун сү - рүү мен - ди, мен - ди', 'Ба - (ор) - ла - рым а - мыр - а - мыр', and 'Мал - дар сү - рүү мен - ди, мен - (н) - ди.'

Звукозапись и нотировка З.К. Кыргыз (1976 г.)  
в с. Кара-Чыраа Дзун-Хемчикского района с голоса  
Ондар Хорлуу Делгер-ооловны (1919 г. р.),  
РФ ТНИИЯЛИ, пл. 119.

№ 20

Бора бениң шимизи-дир

$\text{♩} = 48$

Бо - лар - лар - га ту - дар дээ - ним

Бо - ра бе - ниң ши - ми - зи - дир.

Бо - ра бе - ниң ши - ми - зин - ге

Бо - лар - лар - ның э - зи - рээ - нин.

Detailed description: This is a musical score for a song in 3/4 time. It consists of four staves of music. The tempo marking is quarter note = 48. The melody is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. There are several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) throughout the piece. The lyrics are: 'Бо - лар - лар - га ту - дар дээ - ним', 'Бо - ра бе - ниң ши - ми - зи - дир.', 'Бо - ра бе - ниң ши - ми - зин - ге', and 'Бо - лар - лар - ның э - зи - рээ - нин.'

Звукозапись и нотировка З.К. Кыргыз (1976 г.)  
в с. Шеми Дзун-Хемчикского района с голоса  
Сыгыр-оол Федора Оржун-ооловича (1922 г. р.),  
РФ ТНИИЯЛИ, пл. 119.

## Куда ырызы

$\text{♩} = 46$

Ку - да - ла - рым ку - дуп бер - зе

Ку - за ку - за чет - ти - рер мен.

Ку - лун ча - ваа ту - дуп бер - зе

Кор - га кор - га му - нуп - та - (р) мен.

*Звукозапись и нотировка З.К. Кыргыз (1976 г.)  
в с. Шеми Дзун-Хемчикского района с голоса  
Хайартан Николай Дортен-ооловича (1919 г. р.),  
ФА ТНИИЯЛИ, пл. 62.*

## Кудаларым амыр-амыр

$\text{♩} = 112$

(о) Ку - да - ла - рым а - мыр а - мыр

Ку - лун сү - рүү мен - ди, мен - ди.

Баар - ла - рым а - мыр, а - мыр

Мал - дар сү - рүү мен - ди, мен - ди.

*Звукозапись и нотировка З.К. Кыргыз (1976 г.)  
в с. Ийи-тал Улуг-Хемский района с голоса  
Хомушку Аракчаа Шактаровича (1907 г. р.),  
РФ ТНИИЯЛИ, пл. 108.*

Чаваа аътты сараланы

♩-92

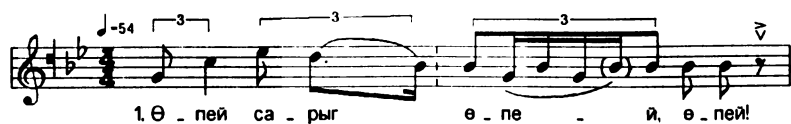
Ча - ваал аът - ты са - ра - ла - ны.

Баг - лаа - жын - га шин - чи - ле - ңер.

Са - рыг шо - кар кун - да - га - ны

Ши - рээ - зин - ге шин - чи - ле - ңер.

## Өпей ыры



Звукозапись и нотировка З.К. Кыргыз (1976 г.)  
в с. Ак-суг Дзун-Хемчикского района с голоса Мон-  
гуш Борбай Сундуевны, РФ ТНННЯЛИ, пл. 119.



## Опей сарым

*♩* - 46

Ө - пей ө - пей, ө - пей са - рым

У - дуй бе - рем ө - пей са - рым.

А - як дол - дур э - ки чем - нен

ыг - ла - ган - май са - рыг - ба - йым

Саң - зар - лыг - ла са - рыг - ба - йым

Сас - пы - гыр - ла кы - зыл ү - гүм.

*Звукозапись Ч.Ч. Куулар (1973 г.) в пос. Алдан-Маадыр Дзун-Хемчикского района с голоса Манмаа Куулар (1896 г. р.), РФ ТНННЯЛИ, пл. 52.*

№ 26

Часыг байым

♩=100

У - вай! Э - вай са - рыг, э - вай э - вай!

А - ва - зы - ның о - вай!

Ча - сыг ба - йын о - вай, о - вай!

Звукозапись и нотировка З.К. Кыргыз (1976 г.)  
в с. Шами Дзун-Хемчикского района с голоса  
Хайртан Николай Дортен-ооловича (1918 г. р.),  
РФ ТИИЯЛИ, пл. 119.

№ 27

Борбаңнадып берейн шуңма

♩=72

Бо - лур - даа бол, бол - бас - даа бол.

Бор - бан - на дып бе - рейн шуң - ма.

У - вай дем - бил, у - вай дем - бил.

У - вай дем - бил, у - вай дем - бил.

## Өпей, өпей

♩-144

Ө - пей, ө - пей, ө - пей, ө - пей,  
 Ө - пей - лең - ниң а - ча - зы - ла,  
 Ө - пей, ө - пей, ө - пей, ө - пей,  
 Ө - пей - ле - ңим а - ча - зы - ла,  
 Ө - пей - лең - ниң а - ча - зы - ла,  
 Дүүн - не ке - жээ че - дип кел - ди.

Звукозапись В. Забелиной в с. Көк-Хаак Каа-Хемского района с голоса Салчак Ажый-маа Сандайовны (1918 г. р.), РФ ТНИИЯЛИ, пл. 70. Нотация З.К. Кыргыз

## Өпей, өпей ошкү саарым

♩-96

Ө - пей, ө - пей оой, ош - кү са - арым оой,  
 У - вай, у - вай оой у - луг са - арым оой.

## Артык ынак кавайымны

$\text{♩} = 48$

3

1. А - вай, а - вай, а - вай, а - вай.

А - ва - зын - ган а - ва - йым - ны.

А - ва - йым - дан, ар - тык ы - нак

Аат - тын - ган ка - ва - йым - ны.

2. У - вай, у - вай, у - ва - йым - ны

У - ва - зын - ган, у - ва - йым - ны.

У - ва - йым - дан, ар - та бер - ген

У - дуп өс - кен ка - ва - йым - ны.

Звукозапись и нотировка З.К. Кыргыз (1976 г.)  
в с. Шеми Дзун-Хемчикского района с голоса Монгуш  
Сиямбил Биринейовны (1924 г. р.), РФ ТНИИЯЛИ,  
пл. 119.

№ 31

Өлең сиден базарлайнен

*♩*-116

(♩) Өл - ген хей - ниң шо - ру - лай - нен  
 Ө - лең си - ген ба - зар - лай - нен.  
 Ө - ле бе - ниң ку - ну - бол - за  
 Өр - теп баг - лап ал - гай - ла - мен.

№ 32

Алды-Арты ашпайн чыткаш

*♩*-88

(♩) Ал - ды арт - ты аш - пайн чыт - каш  
 Ту - ру - вут - кан бо - дуң шо - руң,  
 Ал - дан хар - ны хар - ла - ва - йн,  
 Ө - лу бер - ген бо - дуң шо - руң

Звукозапись и нотировка З.К. Кыргыз в п. Хан-  
 дагайты Овюрского района с голоса Донгак Докпак  
 (1894 г. р.), ФА ТНИИЯЛИ, пл. 385.

## Заключительное благопожелание Курайлаар

♩ -184

Ку - раай! Ку-раай, ку-раай, ку-раай! О - ран таң - ды б'ске ол ам.

Таң - ды - выс - тан ч'ве-ни бол-за ди-леп тур бис.

Ын-чаар-га у - руг да-рыг а'жы тө-лу - вус, ал бо-ду-вус шуп-ту - вус б'ле

Э - ки мен-ди чаа-гай чурт-таа-ры-выс-бо!

## Шилги бээмниң саамалы-дыр

Си - ле - рим - ге ту - дар дээ - ним

Шил-ги бем-ниң саа - ма - лы - дыр, ой.

Ши - рээ - зин - ге са - лыйн дээ - ним

Чиң-ге та - раам дээ - жи - зи дир, ой.

Звукозапись и нотировка З.К. Кыргыз (1975 г.)  
в г. Кызыле с голоса Николая Ыскеевича Олзей-  
оола (1922 г. р.), ФА ТНИИЯЛИ, пл. 102.

## Силер турда бодум-на чоргаар

*♩ = 58*

1. Си - лер тур - да бо - дум - на чор - гаар,  
 Ү - не - рим - де ки - ре рим - де  
 Си - ген - не көк - те шил - гим - не се - мис.  
 Му - на - рым - да чор - та рым - да.

2. Бо - лар - ла тур - да бо - дум - на чор - гаар  
 Ү - не - рим - де ки - ре - рим - де  
 Бо - ла көк - те бо - рам - на се мис,  
 Му - на - рым да чор - та - рым - да, ой!

*Звукозапись и нотировка З.К. Кыргыз (1976 г.)  
 в с. Шами Дзун-Хемчикского района с голоса  
 Монгуш Норбу-Самбуу Соднамовича (1901 г. р.),  
 РФ ТНИИЯЛИ, пл. 119.*

## Дашка тудар чалгааранчыг



*Звукозапись и нотировка З.К. Кыргыз (1975 г.)  
в с. Хадың Пий-Хемского района с голоса Доржу  
Маады Чымбаевича (1906 г.р.), РФ ТНИИЯЛИ,  
пл. 89.*



№ 37

Кызыл тайгам бажынайга

$\text{♩} = 88$

Кы - зыл тай - гам ба - жы - на - (ай - га,  
 Бис - даа ка - ын а - жы - ра (а)р бис.  
 Кы - зыл ча - раш сү - рүү тур - да,  
 Бис - даа кай - ын а - жы - ра - (а)р бис.

№ 38

Тевене дег кулугурну

$\text{♩} = 144$

Те - ве - не дег ку - лу - гур - нуң,  
 Дең - ги - ве - зин се - мир - бе - зин.  
 Тей - лер ба - жы да - гаан чер - ге,  
 Тен - ди - ней - нип тей - леп ту - рар.

Звукозапись и нотировка З.К. Кыргыз (1976 г.)  
 в с. Ак-Суг Дзун-Хемчикского района с голоса Мон-  
 гуш Борбай Сундуюевны (1919 г. р.), РФ ТНИИЯЛИ.  
 п. 119.

## Тайып-ла ушпас давып-ла турар

$\text{♩} = 58$

Та - йып - ла уш - пас да - вып - ла ту - рар  
 Даа - ла Бээ - ниң а - вы - ра - лы.  
 Даг - лар - ла ба - жы да - гаан - на чер - ге  
 Эр - тип - ле ке - лир сү - рүг ку - ну.  
 Тен - диш - ле ди - вес де - вип - ле ту - рар.  
 Дээр - ги - ле Бээ - ниң а - вы - ра - лы  
 Тей - лер ба - жы да - гаан - на чер - ге  
 Эр - тип - ле ке - лир сү - рүг ку - ну. ой!

Звукозапись и нотировка З.К. Кыргыз (1976 г.)  
 в с. Шами Дзун-Хемчикского района с голоса  
 Монгуш Норбу-Самбуу Соднамовича (1901 г. р.),  
 РФ ТНИИЯЛИ, пл. 119.

Каргыраа певца Ойдунаа

*Свободно*

Баян (со́ло)

Голо́с

Баян

Э - э ой аго - гай, а - а ай - ай эй

Э - эй а - й а го - й э - го ай о - го ай ай най

Бор-бак бор-бак хө-лө-гө-лг ой, ой. Бор-бак-та-лым се-ри-ин-не

Йи-хей-аа Бо-дап бо-дап о - ра-рым-га о - й

Бо-дум чо-нум эр-гим-нейин хей-а Бо-дап бо-дап о - ра-рым-га

Хей - а Ты ва чо нум э ки ле йин

Хей - а а.

Ты ры кы дег хө ле ге лиг хей - аа. Дыт тар а даа се риин не йин

Хей - а. Ды нп бо дап о ра рым га хей - а.

Ты ва чо нум эр гим не йин эй. Бо дап бо дап о ра рым га

Ой Ты ва чо нум э ки ле йин хай шу де.

*ritato* 10 10

## Мөге салыры

Мээң мө - гээм!

У - луг чаан - ны үн - дү - рү - ңер!

Кал - бак даш - ка тай - бас мө - ге!

Ка - дыг эът - ке хар - бас мө - ге!

Тут - кан хо - лу как - па дер!

Тур - ган бу - ду өр - ген дер!

Хар - ты - га - дан каш - па - гай, ой!

Э - ки и - ем тө - руп бер - ген!

Э - рес мө - ге - ниң у - даан үн - дү - рү - ңер!

Звукозапись и нотировка З.К. Кыргыз (1982 г.)  
в с. Мукур-Аксы Монгун-Тайгинского района с го-  
лоса Саая Самбуу Чувурековича, РФ ТНИИЯЛИ,  
пл. 90.

## Челип келир челер оюм «Эң-кооң»

$\text{♩} = 69$

1. Че - лип ке - лир че - лер о - юм,

Э - ң,

Э - ң, кооң,

2. Мур - нап ке - лир ба - зар о - юм,

Э - ң, кооң,

Э - ң, кооң,

## Кыңгыргай

♩ = 58

1. Че - лер ой - ну чел - бес ой - ну  
 Кың - гыр, кың - гыр, кың - гыр - гай.

2. Чек - те - ве - дим, бак - та - ва - дым  
 Кың - гыр, кың - гыр, кың - гыр - гай.

Звукозапись и нотировка З.К. Кыргыз (1975 г.)  
 в с. Хандагайты Овюрского района с голоса Дажы-  
 Билби, РФ ТНИИЯЛИ, пл. 62.

## Хартыгай

♩ = 66

А - га - гой хар - ты - гай ку!

А - га - гой хар - ты - гай ку!

А - га - гой хар - ты - гай ку!

Звукозапись и нотировка З.К. Кыргыз (1975 г.)  
 в с. Кочетовка Тандынского района с голоса Най-  
 дан Хапыевны Оюн, РФ ТНИИЯЛИ ФА, пл. 90.

## Хартыгай

♩. 2

Хар - ты - га - (а)й, хар - ты - га - (а)й эй

Хар - ты - га - (а)й, хар - ты - га - (а)й.

Хар - ты - га - (а)й, хар - ты - га.

Хар - ты - га - (а)й, хар - ты - га - (а)й эй

Звукозапись и нотировка З.К. Кыргыз в г. Кызыле с голоса Сарбаа Сергей, участника слета сказителей, РФ ТНИИЯЛИ ФА, пл. 330.

## Дуруяа өтгүнери

Кря - о, кря - о, кря - о.

Кря - о!



## Баа-сарыг куштуң ырлаары

The image displays a musical score for a piece titled "Баа-сарыг куштуң ырлаары" (Baa-saryg kush-tuñ ырлаары). The score is written on eight staves, each beginning with a treble clef and a 2/4 time signature. The music is characterized by a steady, rhythmic pattern of eighth notes, often grouped in pairs or fours, and is frequently accompanied by a bass line consisting of eighth notes. The melody is simple and repetitive, typical of a folk song or a lullaby. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs. The piece concludes with a final cadence on the eighth staff.

Звукозапись С.М. Ст (Байсклан) (1977 г.) в  
с. Чодураа Улуг-Хемского района с голоса Чульдум-оол  
Андрей, РФ ТНИИЯЛИ, пл. 220. Нотация З.К. Кыргыз.

## Кодан хамнаары

♩ = 26

До. до. до. до. до. до э - чи ба - жын бил - бес тур мен.

До. до. до. до. ке - зек - ка - ды чы - дар - дыр сен.

До. до. до. до. а - лыс ба - жың бил - бес - тир мен.

До. до. до. до. ам - даа би - чии чы - дар. дыр сен.

До. до. до. до. до дес - пи до - лар ха - ным - на чок.

До. до. до. до. дос - каар до - лар ха - ным - да чок.

До. до. до. до. кыр - гып а - лыр дү - гүм - не чок,

До. до. до. до. до. до. до. до. до.

Звукозапись В. Забелиной в с. Эрги-Барлык  
Барун-Хемчикского района с голоса Куулар Чан-  
зан-оол Булунмаевича (1918 г. р.), РФ ТНИИЯЛИ,  
пл. 70.

## Игилге «Буга буустадыры»

The image displays a musical score for the piece "Игилге «Буга буустадыры»". The score is written on ten staves of music, all in a single treble clef. The key signature consists of four sharps (F#, C#, G#, D#), and the time signature is 2/4. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some rests. The piece concludes with a double bar line on the final staff.

Звукозапись и нотировка З.К. Кыргыз (1975 г.)  
в с. Арыг-Бажы Улуг-Хемского района с голо-  
са Чульдун Андрей Ыдамовича (1928 г. р.),  
РФ ТНИИЯЛИ ФА, пл. 62.

## Тооруктуг долгай Таңдым

*♩-82 Просторно*

Тоо - рук - туг дол - гай Таң - дым.

Дол - га - (н) зым - за то - дар - ла - мен.

Э - зи - рик - тиг ээр - ле Таң - дым.

Эр - гил - зим - зе то - дар - ла - мен, ой!

## Конгургай

*♩-108-116*

Пар - ла ыяш - тыг ме - же - гей - ни, коң - гур - га - й.

Ба - раан дуг - лай бер - ген чү - зүл коң - гур - га - й.

Баш - так ка - ра у - руг - лар - ның коң - гур - га - й.

Ба - жы - май - лай бер - ген чү - зүл коң - гур - га - (й).

*Звукозапись О.К. Дарыма в г. Кызыле с голоса  
Өлзей-оол Николай Өскеевича (1918 г. р.). Нота-  
ция З.К. Кыргыз.*

## № 52

## Улуг-Хем

$\text{♩} = 66$

У - луг - Хем - ге та - ваң - гай - лаан оой,  
 У - луг и - йим Ка - дыр и - йим оой,  
 У - руг чаш - тан ой - нап өс - кен оой.  
 У - луг шы - наа Ме - же - гей - ни оой.

## № 53

## Самагалтай

$\text{♩} = 84$

Доо - ра - зын - дан ха - рап көөр - ге  
 Тор - гу хээ - лиг са - ма - гал - тай.  
 Топ - та - вы - ла көр - бээн ки - жи  
 До - ву - рак - тыг дээр - ле боор оң,

Звукозапись И. Бершанских (1974 г.) в пос. Эрзин Эрзинского района с голоса Шойжун Клары Михайловны, IV слет сказителей, РФ ТНИИЯЛИ, пл. 75. Нотация З.К. Кыргыз.

## Аалдар чайлаар Пии-ле-Хемим

$\text{♩} = 92$

1. Аал - дар чай - лаар Пии - ле - Хе - мим.  
 А - я - зып - каап ту - ру - ла боор.  
 А - да чурт - тан хе - рек ди - зе  
 Аът - тан - чаш - тың чо - руй баар бис.

2. Көк - туг шык - тыг Бу - рен - Хе - мим  
 Хөө - рун саа - рып ту - ру - ла боор,  
 Хөй - ле чон - нуң хе - рээ - ле дээш,  
 Кө - руш - пе - йн бар - гай - ла мен.

Звукозапись и нотировка З.К. Кыргыз (1975 г.)  
 в г. Кызыле с голоса Базыр-Сат Белекеевича, уро-  
 женца с. Бурен-Хем Каа-Хемского района,  
 РФ ТНИИЯЛИ.

## № 55

## Бурунгу сактырымга

$\text{♩} = 126$

Бу - рун - гу - ну сак - ты - рым - га,  
 Бу - га му - нуп чо - раа - ным - ны.  
 Му - гур - Ба - жы а - жьп ча - дап,  
 А - ра хо - нуп чо - раа - ным - ны.

## № 56

## Эрзин-Хемниц Бертии эри

$\text{♩} = 69$

Э - лж хүл - бүс тур - лаа бол - ган  
 Эр - зин - хем - ниң Бер - тии э - рии.  
 Эр - ле бот - туң и - зиг ы - наа  
 Эр - гим час - сыг ы - нак са - рым.

*Звукозапись и нотировка З.К. Кыргыз (1981 г.)  
 в с. Мугур-Аксы Монгун-Тайгинского района с го-  
 лоса Саая Самбуу Чувурековича, РФ ТНИИЯЛИ,  
 пл. 310.*

## № 57

## Борам-на дээш мунупкан мен

$\text{♩} = 68$

Бо - рам - на дээш му - нуп - кан мен,  
 Ту - руп - та - рын бил - бээн - не мен.  
 Бо - лар - ла дээш кел - ген - не мен  
 Бо - дал ба - гын бил - бээн - не мен.

## № 58

## Бодум чуртум Бурен-Хемни

$\text{♩} = 92$

Дош - кун ка - ра че - лип ту - рар  
 Бо - дум чур - тум Бу - рен - Хем - ни.  
 Боос - таа - зы кың - гырт кын - ныр  
 Бор - бак ка - ра у - руг - лар - ны.

Звукозапись и нотировка З.К. Кыргыз (1975 г.)  
 в г. Кызыле с голоса Базыр-Сат Белекеевича,  
 IV слет сказителей и певцов, РФ ТНИИЯЛИ,  
 пл. 64.



№ 59

Көктүг шыктыг Хемчиивисти

$\text{♩} = 132$

Кок - ле тор - гу хээ - зи дег

Көк - түг шык - тыг хем - чии - вис - ти.

Кө - вей чү - зүн ма - лы - выс - ты

Кө - вү - де - дип а - лы - лы - ңар.

Detailed description: The musical score consists of four staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. A tempo marking of quarter note = 132 is placed above the first staff. The melody is written on a single line. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The second staff continues the melody. The third staff continues the melody. The fourth staff concludes the piece with a double bar line and a fermata over the final note.

№ 60

Бо-ла силер кайын билир

Бо - дап чо - раан бо - да - лым - ны, ой!

Бо - ла си - лер ка - йын би - лир ой!

Detailed description: The musical score consists of two staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (Bb, Eb), and a 3/4 time signature. The melody is written on a single line. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The second staff continues the melody and concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Звукозапись О.К. Дарыма (1976 г.) в г. Кызыле с голоса Мунзук Кара-кыс Намзатовны, РФ ТНИИЯЛИ, пл. 58.

## № 61

## Бай-ла Тайгам

$\text{♩} = 46$  3/4

Ба - рып, ба - рып ба - ды кел - ген

Ба жы - ла бе - дик Бай - ла Тай - гам.

Баш - кым - на ке - гзэн моор - лап кел - ге - (ш),

Да - гып бер - ген Бай - ла Тай - гам, ой!

## № 62

## Хемчим турда хертеш-ле мен

$\text{♩} = 96$  3/8 3/8

Хем - чим тур - да хер - теш - ле мен

Хе - век тур - да то - дуг - ла мен.

Таң - дым - на тур - да таң - даш ла мен

Та раам - на тур - да то - дуг - ла мен, ой!

Звукозапись и нотировка З.К. Кыргыз (1976 г.)  
в с. Тээли Бай-Тайгинского района с голоса Хо-  
мушку Идам-Сүрүн (1918 г. р.), ФА ТНИИЯЛИ,  
пл. 102.

## Хөрлүг, хөрлүг тайга көрүп

$\text{♩} = 40$

1. Хөр - лүг, хөр - лүг тай - га кө - рүп,  
Хөө - күй до - руг ба - жын со - вап.  
Хөй - ле, хөй - ле ки - жи кө - рүп,  
Хөр - түк кы - лып хөө - рек - сеп.

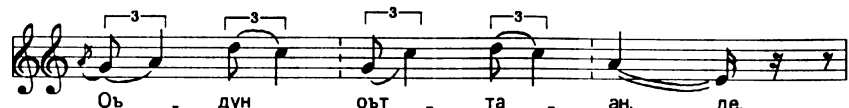
2. Хар - лыг, хар - лыг тай - га кө - рүп,  
Ка - ра до - руг ба - жын со - вап,  
Ха - мык кө - вей ки - жи кө - рүп,  
Ха - ры бо - дум хөө - рек - сеп.

Звукозапись и нотировка З.К. Кыргыз (1975 г.)  
в с. Хайыракан Улуг-Хемского района с голоса Кыр-  
гыз Амырбит Кошпаловича (1920 г. р.).

## Аргалыктың оьдун оьтаан



1. А - ьр - га - лык - тың, ой, ой,



Оь - дун оьт - та - ан, де.



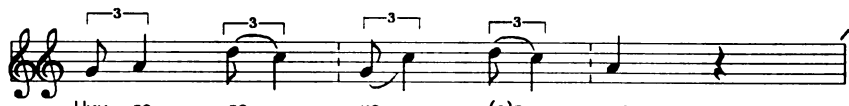
Ал - дын шо - кар ой, ой,



Мал - да - ры - (ым) - ны.



2. О - рун - на баа - ры ой,



Чиң - ге - ле че - (е)р - ден



Ор - тун - на ка - ра ой,



Кел - геш - ле ба (а)р - ды.

Звукозапись О.К.-Ч. Дарыма (1984 г.) в с. Алдан-Маадыр Дзун-Хемчикского района с голоса Монгуш Соскал Ортунчаповны.

№ 65

Сунуп баткан Кускунуумну

♩. 92

Су - нуп бат - кан Кус - ку - нуум - ну.

Су - ла өс - көн Ла - ма - Хөө - нү.

А - гып - ла бат - кан Кус - ку - нуум - ну.

А - мыр - ла өс - көн Ла - ма - Хөө - нү.

Detailed description: This is a musical score for a song. It consists of four staves of music in a single system. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 92. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The second staff has a '3/16' marking above it, indicating a triplet. The lyrics are: 'Су - нуп бат - кан Кус - ку - нуум - ну.', 'Су - ла өс - көн Ла - ма - Хөө - нү.', 'А - гып - ла бат - кан Кус - ку - нуум - ну.', and 'А - мыр - ла өс - көн Ла - ма - Хөө - нү.'

№ 66

Улуг-Хемче кирген Чаа-Хөл

♩. 86

У - луг у - лай, ба - дып, ба - дып.

У - луг - Хем - че кир - ген Чаа - Хөл.

У - ран че - чен, ыр - лыг шоор - луг.

У - луг Чаа - Хөл ог - лу - дур - мен.

Detailed description: This is a musical score for a song. It consists of four staves of music in a single system. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 86. The music is written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are written below the notes. The lyrics are: 'У - луг у - лай, ба - дып, ба - дып.', 'У - луг - Хем - че кир - ген Чаа - Хөл.', 'У - ран че - чен, ыр - лыг шоор - луг.', and 'У - луг Чаа - Хөл ог - лу - дур - мен.'

## Өскүзүмден өскүс-ле мен

Өс - кү - зүм - ден өс - күс - ле ме - (е)н,  
 Ө - лең чор - баан өс - күс - ле - (е) мен.  
 Өл - ле ыяш - тың бү - рү - зү - (ү) дег,  
 Ө - зүп о - рар на - зы - ны - (ы)м - ны.

Звукозапись О.К.-Ч. Дарыма, Ю. Шейкина,  
 М. Дидык в пос. Алдан-Маадыр Дзун-Хемчикского  
 района с голоса Монгуш Соскал Ортунчаповны  
 (1932 г. р.), РФ ТНИИЯЛИ, пл. 388. Нотация  
 З.К. Кыргыз.

Алажым

(исп. ансамбль «Чангы-Хая»)

I голос

II голос

Ичкы

Дуңгур

А - гып бат - кан А - ла - жым - га ар -

бай та - раа та - раан бол - за (де), А - най - ла ка - ра э - жи - кей - ниң аа -

лын га кир-ген не бол за (де).  
 Дуун да бат кан А ла жым га су-

ла та раа та раан бол за су ла ка ра э жи кей ниң суу-

рун га чет кен бол за (де).  
 Сызыт обертонны  
 Бурдон



8

8

III голос

Чап. тып бат\_ кан А\_ ла\_ жым\_ га чин\_

ге\_ та\_ раа та\_ раан бол\_ за\_ ча раш ка\_ ра э\_ жи\_ кей\_ ниң чаа\_

IV голос Хорек-биле

ош, де Да жып бат. кан А ла жым га кы -

гын дан ош каан бол за, (де) кы -

зыл та раа та раан бол за кат ты раң наан ол бир хей ниң ка -

*Каргыраа*

зыл та раа та раан бол за

ра ча жын суй баан бол за. III голос *Каргыраа*

II голос *обертонны*

Хы хей ды рам!

*бурдон*

8

*I, II* *голос*  
Да - жьп бат - кан А - ла - жьм - га та -

8  
*III, IV* *голос*  
Да - жьп бат - кан А - ла - жьм - га та -

раа - че - мим са - лып а - лыйн. Ду жук - сан - чьг - ол бир хей - ге кан -

раа - че - мим са - лып а - лыйн. Ду жук - сан - чьг - ол бир хей - ге кан -

чап ду-жа бер-ге-ним ол. Ии. [Да-да-йым, дап-дам].  
 чап ду-жа бер-ге-ним ол.

Запись Егорова Л.Д. с концерта, посвященного  
 празднику Шагаа (12.02.2002, актовый зал КУИ).  
 Нотировка М.М. Сундуй (12.03.2002, МНЦ  
 «Хөөмей»).



## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Абашеева Л.И.* Музыкально-теоретический комплекс на материале бурятской музыки // Народная культура Сибири и Дальнего Востока. — Новосибирск, 1997.
2. *Абрамзон С.М.* Киргизы и их этногенетические и историко-культурные связи. — Л., 1971.
3. *Аксенов А.Н.* Тувинская народная музыка. — М.: Музыка, 1964.
4. *Алдын-арыг.* Хакасский героический эпос / Зап. и подгот. текста, ст., пер. и коммент. В.Е. Майногашевой. — М., 1988.
5. *Алексеев Н.А.* Ранние формы религии тюркоязычных народов Сибири. — Новосибирск, 1980.
6. *Алексеев Н.А.* Традиционные религиозные верования якутов в XIX — начале XX в. — Новосибирск, 1975.
7. *Алексеев Н.А.* Шаманизм тюркоязычных народов Сибири. — Новосибирск, 1984.
8. *Алексеев Э.Е.* Есть ли у якутов многоголосие // Сов. музыка. — 1967. — № 5.
9. *Алексеев Э.Е.* О звуковысотном пространстве и принципах нотирования раннефольклорной мелодии // Сов. музыка. — М., 1973. — Вып. 9.
10. *Алексеев Э.Е.* Проблемы формирования лада: (На материале якутской народной песни). — М.: Музыка, 1976.
11. *Алексеев Э.Е.* Раннефольклорное интонирование. Звуковысотный аспект. — М.: Сов. композитор, 1986.
12. *Алексеев Э.Е.* Фольклор в контексте современной культуры. — М., 1988.
13. *Алтайские героические сказания.* — Новосибирск, 1997. — (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока; Т. 15).
14. *Алтайские народные песни.* — Горно-Алтайск, 1962.
15. *Анохин А.В.* Материалы по шаманству алтайцев / Предисл. С.Е. Малова // Сб. тр. по антропологии и этнографии. — Л., 1924. — Т. 4, вып. 2.
16. *Аранчын Ю.Л.* Алдан-маадырларнын тура халышккыны. — Кызыл, 1985.
17. *Аранчын Ю.Л.* Исторический путь тувинского народа к социализму. — Новосибирск, 1982.
18. *Арбачакова Л.Н.* Текстология шорского героического эпоса: (На примере материалов Н.П. Дыренковой и А.И. Чудоякова): Дис. ... канд. филол. наук / Ин-т филологии СО РАН. — Новосибирск, 1998.
19. *Артеменко Е.Б.* Синтаксический строй русской народной лирической песни в аспекте ее художественной организации. — Воронеж, 1977.
20. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. — М.: Музыка, 1971.
21. *Асафьев Б.В.* Речевая интонация. — М.; Л., 1965.
22. *Афанасьев А.* Поэтические воззрения славян на природу. — М., 1865, 1868, 1869. — Т. 1—3.

23. *Бадраа Ж.* Ардын урган дуу // Монгол уяс. — 1973. — № 9.
24. *Балов А.* О характере и значении древних купальских обрядов и игрищ // Русский архив. — 1911.
25. *Банин А.А., Ложкин В.Н.* Об акустических особенностях тувинского сольного двухголосия / VIII Всесоюзная акустическая конф. — М., 1973.
26. *Барановский П., Юцевич Е.* Звуковысотный анализ свободного мелодического строя. — Киев, 1956.
27. *Бардаханова С.С.* Система жанров бурятского фольклора. — Новосибирск: Наука, 1992.
28. *Балакирев М.* Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано / Ред., предисл., исслед. и примеч. Е. Гиппиуса. — М., 1957.
29. *Барток Б.* Народная музыка Венгрии и соседних народов. — М., 1966.
30. *Баскаков Н.А.* Душа в древних верованиях тюрков Алтая: (Термины и их значения) // Сов. этнография. — 1973. — № 5.
31. *Баскаков Н.А.* К вопросу о классификации тюркских языков // Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз. — М., 1952.
32. *Баскаков Н.А.* Очерки истории функционального развития тюркских языков и их классификация. — Ашхабад, 1988.
33. *Башкирские народные песни* / Ред.-сост. Х.Ф. Ахметов, Л.Н. Лебединский, А.И. Харисов. — Уфа, 1954.
34. *Белорусские народные песни* / Сост. З. Эвальд, под ред. Е. Гиппиуса. — М., 1941.
35. *Беляев В.М.* Ладовые системы в музыке народов СССР / Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. — (Рукопись).
36. *Беляев В.М.* О музыкальном фольклоре и древней письменности. — М., 1971.
37. *Беляев В.М.* Руководство для обмера народных музыкальных инструментов. — М.: Музыка, 1931.
38. *Беляев В.М.* Стих и ритм народных песен // Сов. музыка. — 1966. — № 7.
39. *Беляев В.М.* Якутские народные песни // Сов. музыка. — 1937. — № 9.
40. *Бернштам А.* Социально-экономический строй орхоно-енисейских тюрков VI—VIII веков. Восточно-тюркский каганат и кыргызы. — М.; Л., 1946.
41. *Бичелдей К.А.* Акустический и артикуляционный аспекты хөөмея и фарингализация гласных в тувинском языке // Мелодии хөөмея. — Кызыл, 1994.
42. *Бичелдей К.А.* Фарингализация в особых фонетических условиях. — (Рукопись).
43. *Бичурин Н.Я.* Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена. — М.; Л., 1950. — Т. 1.
44. *Большая советская энциклопедия.* — М.: Советская энциклопедия, 1972. — Т. 10.
45. *Богораз В.Г.* Очерк материального быта оленных чукчей, составленный на основании коллекций Н.Л. Гондатти // Сб. МАЭ. — 1901. — Т. 1, вып. 2.
46. *Бояркин Н.И.* Мордовское искусство. — Саранск, 1983.
47. *Бояркин Н.И.* Мордовское народное музыкальное искусство. — Саранск, 1983.
48. *Бояркин Н.И.* Феномен традиционного инструментального многоголосья: (На материале мордовской музыки): Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. — СПб., 1995.

49. Будде Е. К истории великорусских говоров: (Рязанская губ.). — Казань, 1986.
50. Бутанаев В.Я. К вопросу о социальной структуре средневекового общества хакасов по данным исторического фольклора // Из истории Сибири. — Томск, 1976. — Вып. 21.
51. Бутанаев В.Я. Традиционная культура и быт хакасов. — Абакан, 1997.
52. Бутанаев В.Я. Хакасы. — Абакан, 1996.
53. Бюрбэ С.М. Музыкальный фольклор тувинцев // Учен. зап. ТНИИЯЛИ. — Кызыл, 1964. — Вып. 11.
54. Бюхер К. Работа и ритм / Пер. с нем. С.С. Заицкого. — М., 1924.
55. Вайнштейн С.И. Встреча с великим шаманом // Природа. — 1975. — № 16.
56. Вайнштейн С.И. Изобразительное искусство Тувы. — М., 1961.
57. Вайнштейн С.И. Историческая этнография тувинцев. Проблемы кочевого хозяйства. — М., 1972.
58. Вайнштейн С.И. История народного искусства Тувы. — М.: Наука, 1974.
59. Вайнштейн С.И. Происхождение и историческая этнография тувинского народа: Автореф. дис. ... д-ра ист. наук. — М., 1969.
60. Вайнштейн С.И. Рецензия на книгу Л.В. Гребнева «Тувинский героический эпос» // Сов. этнография. — 1963. — № 5.
61. Вайнштейн С.И. Тувинцы-тоджинцы. — М., 1961.
62. Вайнштейн С.И. Феномен музыкального искусства, рожденный в степях // Сов. этнография. — 1980. — № 1.
63. Вайнштейн С.И. Этнографическая экспедиция тувинского музея в Юго-Восточную Туву // Сов. этнография. — 1954. — № 2.
64. Вайнштейн С.И. Этнографические исследования Н.Ф. Катанова у тувинцев и других тюркоязычных народов // Очерки истории русской этнографии, фольклористики и антропологии. — М.: Наука, 1960. — Вып. 4.
65. Валиханов Ч.Ч. Очерки Джунгарии // Собр. соч. — Алма-Ата, 1984. — Т. 3.
66. Васильев В.Н. Избранники духов. — М., 1984.
67. Вижинтас А. Роль инструмента в инструментальных сутартинес // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. — М., 1988.
68. Виноградов В. Киргизская народная музыка. — Фрунзе, 1968.
69. Виноградов В. Эпос «Манас», его стих и напев // Музыка народов Азии и Африки. — М., 1988. — Вып. 3.
70. Владимирцов Б.Я. Монголо-ойратский героический эпос. — М., 1923.
71. Владимирцов Б.Я. Монгольские сказания об Амурсане // Зап. коллегии востоковедов при Азиатском музее АН СССР. — 1927. — Т. 1.
72. Владимирцов Б.Я. Общественный строй монголов: Монгольский кочевой феодализм. — М.: Изд-во АН СССР, 1934.
73. Возникновение и развитие земледелия. — М., 1967.
74. Володин А.А. Психологические аспекты восприятия музыкальных звуков: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1972.
75. Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки. — Баку, 1945.
76. Гарбузов Н. Зонная природа темпа и ритма. — М., 1950.
77. Гацак В.М. Историческая поэтика и фольклор // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. — М.: Наука, 1986.
78. Гацак В.М. Основы устной эпической поэтики славян: (Антитеза «формульной» теории) // История, культура, этнография и фольклор славянских народов / IX Междунар. съезд славянистов (Киев, 1983): Докл. сов. делегации. — М.: Наука, 1983.

79. *Гацак В.М.* Перевод как составная часть научной публикации фольклорных текстов в сибирской и дальневосточной серии: (На примере новых подготовленных томов) // Методические указания по принципам научного издания серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока». — Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1986.
80. *Гацак В.М.* Сказочник и его текст: (К развитию экспериментального направления в фольклористике) // Проблемы фольклора. — М.: Наука, 1975.
81. *Гацак В.М.* Эпический певец и его текст // Текстологическое изучение эпоса. — М.: Наука, 1971.
82. *Гиппиус Е.* Культура протяжной песни на Пинеге // Крестьянское искусство СССР. Искусство Севера: Сб. ст. — Л., 1928. — Вып. 2.
83. *Гиппиус Е.В.* Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий // Актуальные проблемы современной фольклористики. — Л.: Музыка, 1980.
84. *Гиппиус Е.В.* Программно-изобразительный комплекс в ритуальной инструментальной музыке «Медвежьего праздника» у мансы // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки / Ред.-сост. И.В. Мациевский. — М., 1974.
85. *Гиппиус Е.В.* Сборники русских народных песен М.А. Балакирева // Балакирев М.А. Русские народные песни. — М.: Музгиз, 1957.
86. *Гиршман Я.* Пентатоника и ее развитие в татарской музыке. — М., 1960.
87. *Гомин А.Г.* Контрапункт напева и поэтического текста в композиционном строении карельских причитаний // Музыка в свадебном обряде финно-угров и соседних народов. — Таллин, 1986.
88. *Гошовский В.Л.* У истоков народной музыки славян. — М., 1971.
89. *Гошовский В.Л.* Фольклор и кибернетика // Сов. музыка. — 1964. — № 12; 1965. — № 1—2.
90. *Грч А.Д.* Древние кочевники в центре Азии. — М.: Наука, 1980.
91. *Грч А.Д., Савинов Д.Г., Длужневская Г.В.* Енисейские кыргызы в центре Тувы: (Эйлиг-Хем III как источник по средневековой истории Тувы). — М.: Фондамента пресс, 1998.
92. *Гребнев Л.В.* Тувинский героический эпос. — М.: Вост. лит., 1960.
93. *Грум-Гржимайло Г.Е.* Западная Монголия и Урянхайский край. — Л., 1926. — Т. 1, вып. 1.
94. *Гусев В.Е.* Проблемы фольклора в истории эстетики. — Л., 1963.
95. *Давид-Незль А.* Мистики и магии Тибета. — М.: Дягилев Центр, ЦДЛ, 1991.
96. *Даль В.* Пословицы русского народа. — 2-е изд. — В 2 т. — СПб., 1979.
97. *Дигун Т.В.* Слоговая музыкально-ритмическая форма в донецких протяжных песнях // Традиционное и современное народное музыкальное искусство: Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных / Ред.-сост. Б.Б. Ефименкова. — М., 1976. — Вып. 29.
98. *Дугаров Д.* Бурятские народные песни. — Улан-Удэ, 1964.
99. *Дьяконова В.П.* Ламаизм и его влияние на мировоззрение коренного населения Сибири. — Л., 1979.
100. *Дьяконова В.П.* Погребальный обряд тувинцев как историко-этнографический источник. — М., 1975.
101. *Дьяконова В.П.* Тувинские шаманы и их социальная роль в обществе // Проблемы истории общественного сознания аборигенов Сибири. — Л., 1981.



102. Дьяконова В.П. Шаманский погребальный обряд // Потапов Л.П. Очерки народного быта тувинцев. — М., 1969.
103. Дюшалиев К. Песенная культура киргизского народа. — Бишкек, 1992.
104. Енговатова М.А. Об одной группе мелодико-ритмических композиций закамских лирических неприуроченных песен // Традиционное народное музыкальное искусство восточных славян: Вопросы типологии. Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных / Ред.-сост. Б.Б. Ефименкова. — М., 1987. — Вып. 91.
105. Енговатова М.А. Песенный тип «горы» в протяжных песнях Ульяновского Заволжья // Традиционное и современное народное музыкальное искусство: Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных / Ред.-сост. Б.Б. Ефименкова. — М., 1976. — Вып. 29.
106. Енговатова М.А. Протяжные песни Ульяновского Заволжья. — М.: Сов. композитор, 1974.
107. Енговатова М.А. Сборник закамских протяжных песен: Приложение // Закамские протяжные песни и некоторые вопросы типологии жанра: Дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1988.
108. Енговатова М.А., Ефименкова Б.Б. Звуковысотная организация русских народных песен в свете структурно-типологических исследований // Звуковысотное строение народных мелодий: (Принципы анализа): Материалы науч.-практ. этномузыкологической конф.: Дом творчества композиторов «Руза», 11—16 февр. — М., 1991.
109. Ерзакович Б.Г. Песенная культура казахского народа: Музыкально-историческое исследование. — Алма-Ата: Наука, 1966.
110. Ефименкова Б.Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклора. — М., 2001.
111. Ефименкова Б.Б. Ритмика русских традиционных песен: Учеб. пособие по курсу «Народное музыкальное творчество». — М., 1993.
112. Ефименкова Б.Б. Русские причитания стабильной структуры с цезурированными напевами // Традиционное народное музыкальное искусство восточных славян: Вопросы типологии: Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных / Ред.-сост. Б.Б. Ефименкова. — М., 1987. — Вып. 91.
113. Ефименкова Б.Б. Свадебная песня в среднем течении реки Юг // Традиционное народное музыкальное искусство и современность: Вопросы типологии: Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных / Ред.-сост. М.А. Енговатова. — М., 1982. — Вып. 90.
114. Ефименкова Б.Б. Северные байки. — М.: Сов. композитор, 1977.
115. Жирмунский В.М. Композиция лирических стихотворений. — СПб., 1921.
116. Жирмунский В.М. Народный героический эпос. — М.; Л., 1962.
117. Жирмунский В.М. Ритмико-синтаксический параллелизм как основа древнетюркского народного эпического стиха. — М., 1973.
118. Затаевич А.В. Киргизские инструментальные пьесы и напевы. — Л.: Сов. композитор, 1971.
119. Затаевич А.В. 1000 песен киргизского (казахского) народа. — Оренбург, 1925.
120. Зеленин Д. Магическая функция слов и словесных произведений // Академику Н.Я. Марру. — Л., 1935.
121. Зеленин Д. Религиозно-магическая функция фольклорных сказок // С.Ф. Ольденбургу. — Л., 1934.
122. Зелинский Р.Ф. Башкирский курай. Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. — М., 1988. — Ч. 2.

123. *Зелинский Р.Ф.* Композиционные закономерности башкирских программных кюев: Дис. ... канд. искусствоведения. — Уфа, 1977.
124. *Земцовский И.И.* Музыка эпоса // Сов. музыка. — 1988. — № 12.
125. *Земцовский И.И.* Мелодика календарных песен. — Л.: Музыка, 1975.
126. *Земцовский И.И.* Русская протяжная песня. — Л., 1967.
127. *Ильин А.* Музыкальное творчество алтайцев // Сов. музыка. — 1950. — № 8.
128. *Инструменталізм та вокальна музика* // Маціевський І. Ігри і співголосся. Контонація. — Тернопіль, 2002.
129. *Иорш И.И.* Материалы о монголах, калмыках и бурятах в архивах Ленинграда. История, право, экономика. — М., 1966.
130. *История Монгольской Народной Республики.* — М., 1954.
131. *История Монгольской Народной Республики.* — Л., 1983.
132. *История Тувы.* — М., 1964. — Т. 1.
133. *Ихтисамов Х.С.* Заметки о двухголосном гортанном пении тюркских и монгольских народов // Музыка народов Азии и Африки. — М.: Союз композиторов, 1984.
134. *Ихтисамов Х.С.* К проблеме сравнительного изучения двухголосного гортанного пения и инструментальной музыки у тюркских и монгольских народов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. — М.: Сов. композитор, 1988.
135. *Камчыбек Д.* Песенная культура кыргызского народа. — Бишкек, 1993.
136. *Каррутерс Д.* Неведомая Монголия. Урянхайский край. — СПб., 1914. — Т. 1.
137. *Катанов Н.Ф.* Среди тюркских племен. Отдельный оттиск из «Известий Русского географического общества». — 1893. — Т. 29.
138. *Квитка К.В.* Избранные труды. — М., 1971. — Т. 1.
139. *Квитка К.В.* Избранные труды. — М., 1973. — Т. 2.
140. *Кенель А.* Музыкальное творчество хакасов. — Абакан, 1955.
141. *Кенин-Лопсан М.Б.* Обрядовая практика и фольклор тувинского шаманства. — Новосибирск, 1987.
142. *Кенин-Лопсан М.Б.* Шаманский сыгыт как зачин горлового пения // Хөөмэй (горловое пение) — феномен культуры народов Центральной Азии: Тез. междунар. симпозиума. — Кызыл, 1995.
143. *Кодай З.* Венгерская народная музыка. — Будапешт, 1961.
144. *Колева Т.* Зимний цикл обычаев южных славян: (К вопросу о структурно-типологическом анализе обрядности) // Сов. этнография. — 1971. — № 3.
145. *Кон Ф.* За пятьдесят лет. — М., 1936. — Т. 3—4: Экспедиция в Сойотию.
146. *Кон Ф.* Предварительный отчет по экспедиции в Урянхайскую землю // Изв. Вост.-Сиб. отд-ния РГО. — М., 1903. — Т. 1, вып. 34.
147. *Кондратьев С.А.* Музыка монгольского этноса и песен. — М., 1970.
148. *Кондратьева Н.М.* Специфика кая в теленгитских колыбельных // Мелодии хөөмея. — Кызыл, 1994. — С. 67—68.
149. *Краснопольская Т.В.* О мелодике пудожских причитаний // Традиционное народное музыкальное искусство восточных славян: Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных / Ред.-сост. Б.Б. Ефименкова. — М., 1987. — Вып. 91.
150. *Ксенофонов Г.В.* Ураангхай-сахалар. Очерки по древней истории якутов. — Иркутск, 1937. — Т. 1.
151. *Кублицкий Г.* За голубыми Саянами // Сибирские огни. — 1947. — № 5.
152. *Кудияров А.В.* Проблемы изучения художественного стиля эпоса сибирских народов // Фольклорное наследие народов Сибири и Дальнего Востока. — Горно-Алтайск, 1986.

153. Курбатский Г. Тувинские праздники. — Л., 1970.
154. Курченко А.П. Хөөмей и профессиональное композиторское творчество // Мелодии хөөмея. — Кызыл, 1994.
155. Куулар Д.С. Хөөмей — вид музыкального фольклора // Мелодии хөөмея. — Кызыл, 1994.
156. Куулар Ч.Ч. Об этике хөөмея // Мелодии хөөмея. — Кызыл, 1994.
157. Кушнарев Х.С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. — Л., 1958.
158. Кызласов Л.Р. История Тувы в средние века. — М., 1969.
159. Кызласов Л.Р. Тува в составе Уйгурского каганата (VIII—IX вв.). — М., 1981.
160. Кыргыз З.К. Жанр частушки (припевки) в музыкальном творчестве тувинцев // Учен. зап. ТНИИЯЛИ. — Кызыл, 1973. — Вып. 16.
161. Кыргыз З.К. Звукоподражания голосам животных и птиц в вокальной и инструментальной музыке тувинцев // Традиционный современный фольклор Приуралья и Сибири: Тез. докл. Всероссийской музыкально-фольклорной конф. — Свердловск, 1979.
162. Кыргыз З.К. Музыкальное исполнение тувинских сказок // Тувинские народные сказки / Сост. З.Б. Самдан. — Новосибирск: Наука, 1994. — (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока).
163. Кыргыз З.К. Народная песня и ее исследователи // Музыка Сибири и Дальнего Востока. — М., 1982.
164. Кыргыз З.К. О тувинских эпических напевах // Тувинские героические сказания / Сост. С.М. Орус-оол. — Новосибирск: Наука, 1997. — (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока; Т. 12).
165. Кыргыз З.К. Песенная культура тувинского народа. — Кызыл, 1992.
166. Кыргыз З.К. Песенная культура Тувы. — Кызыл, 1990.
167. Кыргыз З.К. Ритмы шаманского бубна. — Кызыл, 1993.
168. Кыргыз З.К. Тувинская музыка наших дней // Сов. музыка. — 1975. — № 5.
169. Кыргыз З.К. Тыва улустун алгыш-йорээлдери. — Кызыл, 1993.
170. Кыргыз З.К. Тыва улустун кожамыктары. — Кызыл, 1975.
171. Кыргыз З.К. Хөөмей — жемчужина Тувы. — Кызыл, 1992.
172. Лебединский Л.Н. Башкирские народные песни и наигрыши. — М., 1965.
173. Лебединский Л.Н. Искусство узляу у башкир // Сов. музыка. — 1948. — № 4.
174. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. — Л., 1973.
175. Линева Е. Великорусские песни в народной гармонизации. — СПб., 1904. — Вып. 1.
176. Лукьянова Т.Т. Интонирования календарных песен Брянщины. — Л., 1973.
177. Мазепус В.В. Темброво-высотные инварианты теленгитского кая // Мелодии хөөмея. — Кызыл, 1994.
178. Майногашева В.Е. Некоторые элементы композиции хакасского эпоса // Проблемы хакасского фольклора. — Абакан, 1982.
179. Малов С.Е. Древние и новые тюркские языки // Изв. АН СССР. Отд. лит. и яз. — М., 1952. — Т. 11, вып. 2.
180. Малов С.Е. Енисейская письменность тюрков. — М.; Л., 1952.
181. Малов С.Е. Памятники древнетюркской письменности. Тексты и исследования. — М.; Л., 1951.
182. Малов С.Е. Шаманский камень «яда» у тюрков Западного Китая // Сов. этнография. — 1947. — № 1.

183. *Маннай-оол М.Х.* К вопросу о происхождении феномена хөөмей // Хөөмей (горловое пение) — феномен культуры народов Центральной Азии: Тез. междунар. симпозиума. — Кызыл, 1995.
184. *Мацевский И.В.* Исследовательские проблемы транскрипции инструментальной народной музыки // Традиционное и современное народное музыкальное искусство: Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных / Ред.-сост. Б.Б. Ефименкова. — М., 1976. — Вып. 29.
185. *Мацевский И.В.* Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. — М.: Сов. композитор, 1987. — Т. 1.
186. *Мацевский И.В.* Проблемы контекстной фиксации синкретических фольклорных жанров в полевых условиях // Материалы выездной сессии АН СССР в Душанбе. — Душанбе, 1976.
187. *Мелодии хөөмей:* Сб. ст. I Междунар. симпозиума / Отв. ред. Ю.Л. Аранчин. — Кызыл, 1994.
188. *Миллер Г.Ф.* История Сибири. — М.; Л., 1937. — Т. 1.
189. *Миллер Г.Ф.* История Сибири. — М.; Л., 1941. — Т. 2.
190. *Мицлова К.* Далекий край // Выходы. — Пг., 1915.
191. *Можейко З.* Песенная культура белорусского Полесья. — Минск, 1971.
192. *Молдобаев И.Б.* Отражение этнических связей киргизов в эпосе «Манас». — Фрунзе, 1985.
193. *Молдобаев И.Б.* Название музыкальных инструментов в эпосе «Манас» // Вопросы киргизской терминологии. — Фрунзе, 1986.
194. *Монгуш Д.* Хөөмей дугайында бодалдар // Хөөмейжинин бодалдары. — Кызыл, 1998.
195. *Монгуш Д.А.* О языке тувинцев Северо-Западной Монголии // Вопросы тувинской филологии. — Кызыл, 1983.
196. *Мордовские народные песни* / Сост. Г. Сураев. — Королев; Саранск, 1969.
197. *Мунзук М., Мунзук К.* Тыва улустун ырлары. — Кызыл, 1973.
198. *Мунзук М., Оюн К., Кюнзегея Ю.* Ырлар. — Кызыл, 1956.
199. *Мухамбетова А.И.* Жанровая система и типы носителей казахской традиционной музыкально-поэтической культуры. — (Рукопись).
200. *Наделяев В.М.* У истоков тувинского языка // Исследования по тувинской филологии. — Кызыл, 1986.
201. *Назайкинский Е.В.* О психологии музыкального восприятия. — М., 1973.
202. *Назаренко Р.Б.* О средствах музыкальной выразительности в шорском героическом эпосе «Кан Перген» // Шорские героические сказания. — М.; Новосибирск: Наука, 1998. — (Памятники культуры народов Сибири и Дальнего Востока; Т. 17).
203. *Нигмедзянов М.Н.* Народные песни волжских татар: Исследование. — М.: Сов. композитор, 1982.
204. *Нигмедзянов М.Н.* Татарские народные песни. — М., 1970.
205. *Новгородова Э.А.* Миф петроглифа Монголии. — М., 1984.
206. *Носуленко В.Н.* Психология музыкального восприятия. — М., 1988.
207. *Одоевский В.Ф.* Речь на открытии Московской консерватории: (Русская мысль о музыкальном фольклоре). — М., 1973.
208. *Отюгова Т., Галембо И.* Рождение музыкальных инструментов. — Л., 1986.
209. *Орус-оол С.М.* Воспитательная роль фольклора тувинцев // Тувинские народные традиции и обычаи. — Кызыл: Тув. кн. изд-во, 1991.

210. *Орус-оол С.М.* Типические места, связанные с хөөмеем (горловым пением) // Хөөмей (горловое пение) — феномен культуры народов Центральной Азии: Тез. междунар. симпозиума. — Кызыл, 1994.
211. *Орус-оол С.М.* Эпические сказители как носители традиционной культуры // Аборигены Сибири: Проблемы изучения исчезающих языков и культур. — Новосибирск: Наука, 1995.
212. *Островских П.С.* Краткий отчет о поездке в Тоджинский хошун Урянхайской земли // Изв. РГО. — Берлин, 1895. — Т. 34, вып. 4.
213. *Островских П.С.* Оленные тувинцы // Северная Азия. — М., 1927. — Кн. 5—6.
214. *Охримович В.* Значение малорусских свадебных обрядов и песен в истории развития семьи // П — ЭО. — 1892. — № 4.
215. *Палас П.* Путешествие по разным провинциям Российского государства. — СПб., 1773—1788. — Ч. I—III.
216. *Памятники сибирской истории.* — СПб., 1882. — Кн. 1.
217. *Патачаков К.* Культура и быт хакасов в свете исторических связей с русским народом. — М., 1955.
218. *Пашина О.А.* Календарные песни весенне-летнего цикла Юго-Восточной Белоруссии // Славянский и балканский фольклор. — М., 1986.
219. *Пашина О.А.* О влиянии этнографического контекста на жанровую атрибуцию жатвенных песен // Фольклорный текст: Функция и структура: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных / Ред.-сост. М.А. Енговатова. — М., 1992. — Вып. 121.
220. *Пашина О.А.* Структурно-типологические исследования в советской музыкальной фольклористике // Музыкальная фольклористика: Проблемы истории и методологии. — М., 1990.
221. *Переверзев А.* Проблемы музыкального интонирования. — М., 1966.
222. *Песни Пинежья* // Материалы фонограммархива, собр. и разоб. Е. Гиппиус и З. Эвальд / Под общ. ред. Е. Гиппиус. — М., 1937. — Кн. 2.
223. *Песни, собранные П. Киреевским / Новая серия.* — М., 1911. — Вып. 1.
224. *Пестеров Е.* Примечания о прикосновенных около китайской границы жителей, как российских ясачных татарах, так и китайских мунгалах и сойотах, сделанные Егором Пестеревым с 1977 по 1781 г. // Новые ежемесячные сочинения... — СПб., 1793. — Ч. 79—82.
225. *Потанин Г.Н.* Очерки Северо-Западной Монголии. — СПб., 1883. — Вып. 4.
226. *Потапов Л.П.* Древний обычай, отражающий первобытно-общинный быт кочевников // Тюркологический сборник. — М.; Л., 1951. — Т. 1.
227. *Потапов Л.П.* К семантике названий шаманских бубнов у народностей Алтая // Сов. тюркология. — 1970. — № 3.
228. *Потапов Л.П.* Обряд оживления шаманского бубна у тюркоязычных племен Алтая // Тр. Ин-та этнографии АН СССР. — 1974. — Вып. 10.
229. *Потапов Л.П.* Очерки народного быта тувинцев. — М., 1969.
230. *Потебня А.* О мифическом значении некоторых обрядов и поверий. — М., 1865.
231. *Потягин В.* Обрядовые песни и их место в современном репертуаре народа // Сибирский фольклор. — Новосибирск, 1971. — Вып. 2.
232. *Поэзия первобытного общества у родового строя.* — М., 1927.
233. *Пропп В.Я.* Русский героический эпос. — Л., 1955. — Ч. 1: Эпос в период разложения первобытно-общинного строя.
234. *Пропп В.Я.* Текстологическое редактирование записей фольклора // Материалы исследования. — М.: Изд-во АН СССР, 1956. — Т. 1: Русский фольклор.

235. *Пюрбе С.М.* Музыкальный фольклор тувинцев // Учен. зап. ТНИИЯЛИ. — Кызыл, 1964. — Вып. 11.
236. *Путилов Б.* Новые методологические аспекты в изучении славянского фольклора // *Вопр. литературы.* — 1968. — № 6.
237. *Радлов В.В.* Из Сибири: Страницы дневника. — М.: Изд-во АН СССР, 1989.
238. *Радлов В.В.* Образцы народной литературы тюркских племен. — М., 1866. — Ч. 1.
239. *Радлов В.В.* Образцы народной литературы тюркских племен. — СПб., 1907. — Ч. 9: Наречия урянхайцев (сойотов), абаканских татар и карагасов. Тексты, собранные Н.Ф. Катановым.
240. *Радлов В.В.* Сибирские древности. Из путевых заметок по Сибири. — СПб., 1894. — Т. 1, вып. 3.
241. *Размышления об обертоном пении // Хөөмей.* — Кызыл: Госпредприятие Хөөмей, 1995.
242. *Рассадин В.И.* Монголо-бурятские заимствования в сибирских тюркских языках. — М., 1980.
243. *Рубцов Ф.* Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов. — Л., 1962.
244. *Рубцов Ф.* Основы ладового строения русских народных песен. — Л., 1964.
245. *Рубцов Ф.* Соотношение поэтического и музыкального содержания в народных песнях // *ВТЭМ.* — 1967. — Вып. 5.
246. *Руденко С.И.* Культура населения Горного Алтая в скифское время. — М.: Изд-во АН СССР, 1953. — С. 324.
247. *Руднев А.Д.* Мелодии монгольских племен // *Зап. имп. РГО по отд-нию этнографии.* — СПб., 1909. — Т. 34.
248. *Руднева А.* Ритмика стиха и напева в русской народной песне // *Известия на института за музыка.* — София, 1969. — Т. 13.
249. *Руднева А.* Русские народные песни Подмосковья, собранные П. Янковым с 1890 по 1930 г. / Ред. и предисл. Е. Гиппиуса. — М., 1951.
250. *Руднева А.В.* Русские танка и карагоды. Таночные и карагодные песни // *Вопр. музыкознания.* — М., 1956. — Вып. 2.
251. *Рыбаков Б.* Задачи изучения славянского языческого мировоззрения // *Методологические вопросы общественных наук.* — М., 1966.
252. *Рыбаков С.Г.* Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта // *Записи имп. Академии наук по историко-филологическому отделению.* — СПб., 1897. — Т. 3, № 2.
253. *Савинов Д.Г.* Об изменении этнического состава населения Южной Сибири по данным археологических памятников предмонгольского времени «Этническая история народов Азии». — М., 1972.
254. *Саганаев А.М., Октябрьская И.В.* Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Знак и ритуал. — Новосибирск, 1990.
255. *Самбуу И.У.* Тувинские народные игры. — Кызыл, 1978.
256. *Самдан З.Б.* Дух-хозяин сказки в исполнительской традиции народов Центральной Азии // *Проблемы истории и культуры кочевых цивилизаций Центральной Азии.* — Улан-Удэ, 2000. — Т. 3.
257. *Самдан З.Б.* Хөөмей в фольклоре тувинцев // *Мелодии хөөмея.* — Кызыл, 1994.
258. *Сеек А.* Хөөмейнин төөгүзү // *Хөөмейжиниң бодалдары.* — Кызыл, 1998.
259. *Сердобов Н.А.* История формирования тувинской нации. — Кызыл, 1971.

260. Сказки и предания алтайских тувинцев / Сост., предисл., коммент. Э. Таубе. — М., 1994.
261. Слепцов П.А. Якутский литературный язык. Формирование и развитие общенациональных норм. — Новосибирск: Наука, 1990.
262. Смирнов Б. Монгольская народная музыка. — М., 1971.
263. Сокальский П.П. Русская народная музыка в ее строении мелодическом и ритмическом. — Харьков, 1888.
264. Сокальский П.П. Русская народная музыка, великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки. — М., 1951.
265. Стоянов А.К. Искусство хакасских хайджи // Алтын-арыг. Хакасский героический эпос. — М.: Наука, 1988.
266. Сузукей В.Ю. Бурдонно-обертоновая основа традиционного инструментального музицирования тувинцев. — Кызыл, 1993.
267. Сузукей В.Ю. Проблема лада в тувинской народной музыке. — Кызыл, 1989.
268. Сузукей В.Ю. Тувинские традиционные музыкальные инструменты. — Кызыл, 1989.
269. Сундуй М.М. Тувинский хөөмей. Современное состояние // Хөөмей (горловое пение) — феномен культуры народов Центральной Азии: Тез. международ. симпозиума. — Кызыл, 1998.
270. Сундуй М.М., Куулар Ч.Ч. Ооржак Хунаштаар-оол. — Кызыл, 1995.
271. Суразаков С.С. Алтайский героический эпос. — М., 1985.
272. Тампере Х. Кампуарные и семейные обрядовые песни. — Таллин, 1960. — (На эст. и рус. яз.).
273. Тампере Х. Русские влияния на развитие эстонской народной песенной мелодии // Кр. сообщ. Ин-та этнографии АН СССР. — М.; Л., 1950. — Вып. 12.
274. Тампере Х. Эстонские народные песни с мелодиями. Трудовые, пастушеские, жатвенные и сенокосные песни. — Таллин, 1956. — Т. 2.
275. Татаринцев Б.И. Влияние лексики русского и монгольского языков на развитие лексической системы современного тувинского литературного языка: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Новосибирск, 1968.
276. Татаринцев Б.И. Мелодии хөөмея. — (Рукопись).
277. Татаринцев Б.И. Монгольское языковое влияние на тувинскую лексику. — Кызыл, 1976.
278. Татаринцев Б.И. Смысловые связи и отношения слов в тувинском языке. — М.: Наука, 1987.
279. Татаринцев Б.И. Тувинское горловое пение. Проблемы происхождения. — Кызыл, 1998.
280. Татаринцева М. Русские народные песни в Туве. — Кызыл, 1993.
281. Таубе Э. Изучение фольклора тувинцев Монгольской Народной Республики // Сов. этнография. — 1975. — № 5.
282. Тока С.К.-Х. Слово арата. — М., 1957.
283. Тох Э. Учение о мелодии. — М., 1928.
284. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири: Пространство и время. Внешний мир / Отв. ред. И.Н. Гемцев. — Новосибирск: Наука, 1987.
285. Тувинские героические сказания / Сост. С.М. Орус-оол. — Новосибирск: Наука, 1997. — (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока; Т. 12).

286. *Тувинские* народные сказки / Пер. М. Ватагина. — Кызыл, 1956.
287. *Тувинские* народные сказки / Сост. З.Б. Самдан. — Новосибирск: Наука, 1994. — (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока).
288. *Тувинско-русский* словарь / Под ред. А.А. Пальмбах. — М., 1955.
289. *Тыва* тоолдар. — Кызыл, 1951. — Т. 2.
290. *Ултургашева Н.Т.* Искусство «горлового пения» в этнокультурной истории Саяно-Алтая. — Абакан, 2000.
291. *Унгвицкая М.А.* Хакасский народный тапхак. — Абакан, 1980.
292. *Финно-угорский* музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами: Сб. ст. / Сост. И. Рютель. — Таллин: Ээсти Расмат, 1980.
293. *Фольклор* и этнография: Обряды и обрядовый фольклор: Сб. ст. / Отв. ред. Б.Н. Путилов. — Л.: Наука, 1974.
294. *Хакасские* народные легенды // Сост., зап. и лит. обраб. В.Я. Бутанаева. — Абакан, 1982. — (На хак. яз.).
295. *Харлап М.Г.* Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки // Ранние формы искусства. — М., 1972.
296. *Хлынов К.Ю.* К вопросу о наименованиях хөөмея. — Кызыл, 2000.
297. *Хомушку О.М.* Религия в истории культуры тувинцев. — М., 1998.
298. *Хөөмейжииниң* бодалдары. — Кызыл, 1998.
299. *Чадамба З.Б.* Тувинские диалекты в их отношении к литературному языку // Вопросы тувинской филологии. — Кызыл, 1983.
300. *Чернов Б.П.* О физиологии механизма тувинского и хакасского горлового пения // Проблемы хакасского фольклора. — Абакан, 1982.
301. *Чернов Б.П., Маслов В.Т., Дмитриев Л.Б.* Тайна тувинского «дуэта», или свойство гортани человека формировать механизм аэродинамического свиста. — Новосибирск, 1992.
302. *Чичеров В.И.* Вопросы изучения эпоса народов СССР. — М., 1956.
303. *Чудояков А.И.* Этюды шорского эпоса. — Кемерово, 1995.
304. *Чудук Б.* Буян ыры // Хоомейжинин бодалдары. — Кызыл, 1998.
305. *Шевцов В.Н.* Музыка Алыптых Нымаха // Хакасский героический эпос «Ай-Хуучин». — Новосибирск: Наука, 1997. — (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока; Т. 16).
306. *Шейкин Ю.И.* Особенности развития музыки удэ и других народов Приамурья: (Традиционный фольклор и художественная самостоятельность) // Народная музыка СССР и современность. — М.: Музыка, 1982.
307. *Шейкин Ю.И., Никифорова В.С.* Алтайское эпическое интонирование // Алтайские героические сказания. — Новосибирск: Наука, 1997. — (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока; Т. 15).
308. *Шейкин Ю.И., Цеханский В.М., Мазенус В.В.* Интонационная культура этноса: (Опыт системного рассмотрения) // Музыкальная культура народов Сибири и Дальнего Востока. — Новосибирск, 1986.
309. *Шорские* героические сказания. — Новосибирск, 1998. — (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока; Т. 17).
310. *Шуров В.М.* Принципы жанровой классификации русского музыкального фольклора // Вопросы драматургии и стиля в русской и советской музыке: Сб. тр. педагогов Московской консерватории. — М., 1980.
311. *Эмсгеймер Э.* Варганы в Сибири и Средней Азии // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. — Л., 1986.
312. *Эргис Г.У.* Очерки по якутскому фольклору. — М.: Наука, 1974.



313. Юргианс К. Изменчивость диафрагмы полости рта: Автореф. дис. ... канд. мед. наук. — Рига, 1961.
314. Юшманов В.И. Вокальная техника и ее парадоксы. — СПб., 2001.
315. Якобсон Р. Типологические исследования и их вклад в сравнительно-историческое языкознание // Новое в лингвистике. — 1963. — Вып. 3.
316. Яковлев Е.К. Этнографический обзор инородческого населения долины Южного Енисея и объяснительный каталог этнографического музея. — Минусинск, 1900.
317. Яцковская К.Н. Образ коня в народных песнях монголов: (Северо-западная Монголия). — М., 1986.
318. Яцковская К.Н., Дэрэйт Н. Хархуугийн Гундзен и его песни. Актуальные проблемы современного монголоведения. — Улан-Батор, 1987.
319. Alekseev E., Kirgiz S., Levin T. Liner notes of compact disk 1900. Tuva, Voices from the Centre of Asia (SE 40017). — Washington: Smithsonian Folkways Records.
320. Emsheimer E. Preliminary remarks on Mongolian music and instruments // The Music of the Mongols. — Stockholm 1943.
321. Kilunovskaya M., Semenov V. The land in the heart of Asia. — СПб.: Эго, 1995. — (Сокровища мировой культуры; Вып. 5). — (На англ. яз.).
322. Leotar F. Etudes sur la musique Touva. — Paris, 1998.
323. Ostrowskich P.S. Über die Musikinstrumente der Katchinzen: (Verhandlungen der Berliner Anthropologischen Lesenschaft). — Berlin, 1895.
324. Pegg C. Mongolian conceptualizations of overtone singing (xoomii) // British journal of Ethnomusicology. — 1992. — Vol. 1.
325. Taube E. Gemeinsamkeiten zentralasiatischer Nomadenlieder // Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hung, 1980. — Bd. XXXIV (1—3).
326. Taube E. Tuwinische Lieder Volksdichtung aus der Westmongolei kiepenheller. Gustav Kiepenheuer verlag; Leipzigund Weimaz, 1980.
327. Tongeren M. Van. Xoomey in Tuva: New developments new dementions. Universiteit van Amsterdam, September, 1994.
328. Tran Quang Hai. Original research and aconsical analisis of xoomey // Musical voices of Asia. — Tokyo, 1980.

#### Архивные материалы

329. Анохин А.В. Народное песенное музыкальное творчество алтайцев, монголов и шорцев / Горно-Алтайский музей, архивный материал А.В. Анохина.
330. РФ ТНИИЯЛИ, т. 299, д. 2125.
331. РФ ТНИИЯЛИ, т. 864.
332. ФА ТНИИЯЛИ, пл. № 386.
333. ФА ТНИИЯЛИ, т. 293, д. 2125.
334. ФФ\* ТНИИЯЛИ, т. 297, д. 2125 (советско-американская экспедиция).
335. ФФ ТНИИЯЛИ, т. 844, л. 19.



## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ</b> . . . . .	3
<b>ВВЕДЕНИЕ</b> . . . . .	5
<i>ГЛАВА 1</i>	
<b>ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ ГОРЛОВОГО ПЕНИЯ</b> . . . . .	11
<i>ГЛАВА 2</i>	
<b>ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ СТАНОВЛЕНИЯ И ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ХӨРЕКТЭЭР</b> . . . . .	47
<i>ГЛАВА 3</i>	
<b>ОСНОВА ЗВУКООБРАЗОВАНИЯ ХӨРЕКТЭЭР</b> . . . . .	77
Стиль хөөмей . . . . .	84
Стиль борбацнадыр . . . . .	86
Стиль сыгыт . . . . .	89
Стиль эзеңгилээр . . . . .	89
Стиль каргыраа . . . . .	91
Стиль каңзып (кумзаттаар) . . . . .	93
Стиль чыландык . . . . .	94
<i>ГЛАВА 4</i>	
<b>СТРУКТУРНО-ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ПЕСЕННЫХ ФОРМ СО ВСТАВКАМИ ГОРЛОВОГО ПЕНИЯ</b> . . . . .	96
<i>ГЛАВА 5</i>	
<b>ХӨРЕКТЭЭР И ЕГО АРЕАЛЫ. ШКОЛЫ ХӨРЕКТЭЭР</b> . . . . .	113
<i>ГЛАВА 6</i>	
<b>РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИЙ ХӨРЕКТЭЭР В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬ- ТУРЕ ТУВЫ</b> . . . . .	129
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> . . . . .	140
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ</b> . . . . .	143
<b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ</b> . . . . .	222

Научное издание

Кыргыз Зоя Кыргызовна

**ТУВИНСКОЕ  
ГОРЛОВОЕ ПЕНИЕ**

**Этномузыковедческое исследование**

Редактор *Н.С. Дерябина*

Художественный редактор *Л.В. Матвеева*

Художник *И.С. Попов*

Технический редактор *Н.М. Остроумова*

Корректоры *С.М. Погудина, Л.А. Анкушева*

Оператор электронной верстки *С.К. Рыжкович*

---

ЛР № 020297 от 23.07.97. Сдано в набор 22.06.02. Подписано в печать 12.08.02.

Бумага офсетная. Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Офсетная печать. Гарнитура Таймс.

Усл. печ. л. 14,75+0,5 на мел. бум. Уч.-изд. л. 16,5. Тираж 1500 экз. Заказ № 788.

---

«Наука». Сибирская издательская фирма РАН.  
630099, Новосибирск, ул. Советская, 18.

Оригинал-макет изготовлен на настольной издательской системе.

СП «Наука» РАН.

630077, Новосибирск, ул. Станиславского, 25.