

МЕЖДУНАРОДНЫЙ НАУЧНЫЙ ЦЕНТР «ХООМЕЙ»
НОВОСИБИРСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
(АКАДЕМИЯ) им. М.И. ГЛИНКИ

На правах рукописи

КЫРГЫС Зоя Кыргысовна

ГОРЛОВОЕ ПЕНИЕ КАК ЦЕЛОСТНОЕ ЯВЛЕНИЕ
ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ТУВИНЦЕВ

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Новосибирск
2007

Общая характеристика работы

Актуальность. Одной из важнейших составляющих этнической культуры тувинского народа было и остается музыкальное творчество, созданное многими поколениями талантливых певцов, инструменталистов, сказителей. Столетиями вырабатывалась у тувинцев и их этнических предков высокая устная музыкально-поэтическая культура, воплощенная в эпических сказаниях, песнях, инструментальных наигрышах и других формах народного искусства. В них находили отражение нравственные начала многовековой культуры народа, его отношение к основным ценностям бытия, эстетические представления о красоте народного искусства.

Жизнь тувинского народа всегда протекала в тесном соприкосновении с жизнью многих соседних этносов. С одной стороны, речь идет о различных тюркоязычных народах Саяно-Алтая – на западе об алтайцах, теленгитах, телеуцах, на востоке – о хакасах, шорцах. С ним тувинцы близки не только в языковой сфере, но и, возможно, в плане сохранения древних культурных традиций тюрков, в том числе верований и обычаев шаманизма. С другой стороны, имеются в виду монголы, которые соседствуют с тувинцами с юга. На протяжении тысячелетий все эти кочевые народы живут рядом, в сходных экологических условиях, и различия в их языках не мешают разнообразному и глубокому культурному общению. Не вызывает сомнений, что весьма тесные контакты всегда существовали и в области интонационных культур (термин введен Е.В. Гиппиусом и З.В. Эвальд). Тем не менее, тувинская интонационная культура, несмотря на многие элементы сходства, имеет ряд существенных отличительных черт, которые придают ей в целом весьма оригинальный облик.

Хотя самобытное традиционное музыкально-поэтическое искусство тувинцев довольно давно привлекало некоторое внимание отдельных исследователей – этнографов, музыковедов, представителей других гуманитарных специальностей, – до последнего времени все же оставалось недостаточно изученным, освещалось крайне фрагментарно и поверхностно. Образцы народных песен и инструментальных наигрышей до сих пор представлены, к сожалению, лишь в редких публикациях. Со специальной музыковедческой точки зрения они почти не рассматривались, во многом вследствие сложностей в сегодняшней музыкальной культуре Тувы, в том числе в ее музыкальной науке. Последние связаны в ряд обстоятельств. С одной стороны, они сопряжены с поликонфессиональностью, с другой – с наличием в ней двух ярко выраженных тенденций: во-первых, активным возрождением собственно традиционного искусства, во-вторых, с возрастающим влиянием на него новых направлений, ранее не имевших в Туве распространения. Кроме того, тувинская народная музыкальная культура стала теснейшим образом взаимодействовать с фольклором других народов.

Это обуславливает сегодня определенные затруднения в исследовании этнической специфики тувинской традиционной музыкальной культуры в целом, ее исконного интонационного своеобразия. На подобном фоне целе-

направленное изучение тувинского музыкального интонирования позволяет более точно представить и адекватно оценить современную ситуацию в регионе, избежать упрощенных подходов при рассмотрении тех или иных видов тувинской народной музыки, наконец, культуры в целом.

Что касается тувинского горлового пения, как известно, проникшего во все сферы интонационной культуры Тувы, то его стилевая сфера, его обрядовые функции, по существу, ранее вообще не были объектами специальных исследований. Поэтому самостоятельное изучение горлового пения – этого яркого культурно-музыкального явления тувинского традиционного искусства – составляет важную научную задачу. Думается также, что глубинное проникновение во внутреннюю сущность музыкального интонирования тувинского народа во многом возможно именно через горловое пение.

Все отмеченное определяет актуальность темы предлагаемого труда.

Цели и задачи исследования. Цель настоящей диссертации – выявить основополагающие стилистические и структурные закономерности тувинского горлового пения, а также особенности его функционирования в тувинской традиционной музыкальной культуре как целостного художественно-интонационного явления с одновременной фиксацией различных принципов его синхронического и диахронического изучения.

Достижение поставленной цели обусловило необходимость решения ряда частных взаимосвязанных задач. Среди них:

- проанализировать и обобщить сведения об истории изучения тувинского горлового пения;
- дать обзор имеющихся архивных и музыкальных источников, включая звукозаписи;
- исследовать историко-культурные факторы формирования и бытования горлового пения;
- рассмотреть его связь с формами, в том числе обрядовыми, традиционной культуры тувинцев;
- выявить моменты взаимосвязи звукообразования и функционирования в культуре горлового пения и исполнительства на традиционных тувинских духовых инструментах;
- рассмотреть роль горлового пения в тувинском шаманском ритуале;
- изучить терминологию, связанную с тувинским горловым пением;
- раскрыть специфику звукообразования в нем;
- исследовать типологию стилей горлового пения;
- рассмотреть традиционно существующие ареалы его распространения и функционирующие исполнительские школы;
- охарактеризовать наиболее выдающихся исполнителей – в прошлом и настоящем;
- исследовать современное состояние тувинского сольного многоголосия;
- наметить практические пути его сохранения в народной и профессиональной культуре;
- определить задачи и перспективы его развития.

Методологическая база диссертации связана прежде всего с методами и подходами в изучении традиционной музыки, разработанными Б.В. Асафьевым, В.М. Беляевым, Б. Бартоком, А.В. Рудневой, К.В. Квиткой, Е.В. Гиппиусом, В.Л. Гошовским и другими учеными, действующими в русле структурно-типологического направления. В настоящей работе активно использован комплекс структурно-типологических способов анализа, введенных в этномузыковедение Е.В. Гиппиусом и интенсивно развиваемых в настоящее время М.А. Енговатовой, Б.Б. Ефименковой, Н.И. Бояркиным, М.А. Мациевским и др., а также рядом новосибирских исследователей.

При работе над диссертацией существенную помощь оказали автору труды дореволюционных и современных историков, этнографов, лингвистов, музыковедов, изучающих различные, в том числе интонационные аспекты духовной культуры тувинского народа: В.В. Радлова, Н.Ф. Катанова, Г.Н. Потанина, Л.П. Потапова, А.В. Анохина, А.Н. Аксенова, С.И. Вайнштейна, Б.И. Татаринцева, В.Ю. Сузукей.

В разработке теоретических проблем, связанных с традиционной музыкой, монодийной в своей основе, автор данного труда учитывает теоретические установки, фигурирующие в работах А.Н. Аксенова, Э.Е. Алексеева, С.П. Галицкой, И.Н. Земцовского, И.В. Мациевского, В.М. Щурова и др. Особо отметим ладовые идеи Э.Е. Алексеева, концепцию И.В. Мациевского, а также отдельные положения общей теории монодии С.П. Галицкой.

Вместе с тем в сфере изучения традиционной музыки, связанной с трудовой и обрядовой деятельностью, в области непосредственного соприкосновения этномузыковедения и этнологии, где теоретико-методологические основы все еще недостаточно разработаны, необходим поиск новых методологических решений. К их числу относится использование ряда медико-физиологических данных, взятых в музыкально-интонационном аспекте, обоснование более общего взгляда на природу музыкального интонирования, например, при сравнении интонирования вокального и инструментально-духового, наконец, уточнение некоторых терминологических моментов.

Опираясь на традиционную терминологию исполнителей, я считаю целесообразным называть тувинское горловое пение не общепринятым сейчас словом *хоомей*, а термином *хоректээр*; его систематически использовал знаменитый *хоомейжи* Ооржак Хунаштаар-оол, а также многие другие тувинские певцы-горловики. Здесь я отталкиваюсь от того факта, что при исполнении всех стилей тувинского горлового пения используется один и тот же «технический» прием – звукоизвлечение с «опорой на грудь». Именно поэтому само предлагаемое название *хоректээр* произведено от тувинского слова *хорек* – грудь. *Хоректээр* – форма причастия будущего времени от основы *хоректевит* – «используй грудь», дословно – «извлеки звук, сжимая грудные мышцы». Приведу примеры аналогичного использования аналогичного использования вариантов аффикса причастия будущего времени в тувинском языке: *эмнээр* – лечить лекарством, *балыктаар* – рыбачить, *каргыраалаар* – петь в особом стиле *кыргыраа*, *хоомейлээр* – петь *хоомей*, изображать гудение, *сыгыртыр* – петь *сыгыт* и др. Однако следует иметь в виду,

что в словарях тувинского языка слово «*хоректээр*» не фигурирует как певческий термин. Оно употребляется обычно в значении «повышать голос на кого-либо, ругать» (Тувинско-русский словарь. М., 1986. С. 492). Подчеркнем, что в отличие от академической трактовки словосочетания «грудной звук» в нашем понимании *хоректээр* – это вокальная техника, которая связана со звукоизвлечением не горлом и не гортанью, а именно при опоре на сдавленную грудь певца. Заметим, что без сильной грудной опоры воздушной струи, без вокальной техники *хоректээр* петь *кай* (алтайский, шорский) со значительной продолжительностью в принципе можно, но достигнуть столь богатого тембра и широкого диапазона, присущих тувинскому горловому пению, нереально.

Автор диссертации полагает, что термин *хоректээр*, интерпретируемый как исходный певческий прием, характеризует все стили тувинского горлового пения, отражает в рассматриваемом аспекте биофизическую сторону певческого процесса, в том числе его акустико-физиологическую основу: всю систему тувинского горлового пения весьма желательно называть вполне точным в научном плане термином *хоректээр*, характеризующим существенные аспекты использования организма человека в процессе музыкальной деятельности. Вместе с тем, в данной работе наряду с термином *хоректээр*, употребляется – практически как синоним – привычный для отечественной научной литературы термин «горловое пение», в свое время введенный в научный оборот русским ученым А.В. Анохиным и получивший в дальнейшем широкое распространение на территории Саяно-Алтая и Центральной Азии; сейчас он стал достаточно устойчивым не только в России, но и в Европе.

Необходимо отметить, что горловое пение изучалось автором диссертации в естественных условиях бытования, в неразрывной связи с обычаем и обрядами, за которыми оно было традиционно закреплено, у разных возрастных групп певцов, с учетом специфической народной певческой терминологии. Во время экспедиционных работ автор стремился выявлять как общие черты, так и специфику горлового пения в различных регионах Тувы, а также и в различных культурах народов Саяно-Алтая. Подобного рода планомерные исследования горлового пения ранее никогда не проводились.

Музыкальный материал. Для решения поставленных задач необходимо было создать по возможности полную, отвечающую требованиям комплексного исследования, музыкально-истокovedческую базу. Ее основа – полевые материалы, собранные автором в ходе экспедиционных работ 1974-2002 гг. и охватывающие все районы Республики Тыва, включая самые отдаленные и труднодоступные.

В эти годы автор диссертации возглавляла 20 фольклорно-этнографических экспедиций, включая 4 международные, а также провела в ходе работы над данной темой более 120 индивидуальных выездов с целью сбора материала. В данном труде приведено около 100 образцов горлового пения, хранящихся на различных носителях в архивах МНЦ «Хоомей».

Помимо упомянутых полевых материалов, источниковедческую базу диссертации образуют архивные материалы Тувинского института гумани-

тарных исследований (ТИГИ), Международного научного центра (МНЦ) «Хоомей», возглавляемого автором настоящего труда, Центрального государственного архива Республики Тыва (ЦГА РТ), Фонограммархива Института русской литературы РАН (Пушкинский дом, Санкт-Петербург), фонотеки Комиссии музыковедения и фольклора СК России (Москва), Проблемной научно-исследовательской лаборатории по изучению традиционной музыкальной культуры РАМ им. Гнесиных (Москва), Архива традиционной музыки (АТМ) НГК (академии) им. М.И. Глинки (Новосибирск).

Новизна диссертации прежде всего сопряжена с самой постановкой проблемы: в настоящей работе впервые предпринята попытка комплексного освещения горлового пения как целостного художественного явления традиционной музыкальной культуры тувинцев. В этой связи новизна прослеживается по нескольким направлениям.

Музыкальное востоковедение, как и всякая недавно возникшая область знаний, больше, чем другие, имеющие давние традиции, нуждается в собственной методолого-теоретической базе. В работе в определенном плане формируется такая база, и ее можно считать новым опытом комплексной разработки сложных вопросов традиционного монодийного мышления.

Впервые здесь предлагается аналитический обзор истории изучения тувинского горлового пения XIX-XX вв., состояния архивных и музыкальных источников, включая фонограммы. Многие из них впервые выявлены и проанализированы автором.

В диссертации в комплексном плане впервые показаны историко-культурные факторы формирования (автор относит «начало» тувинского горлового пения к IX-XII вв.) и бытования, а также его взаимодействия с трудовой деятельностью, обрядами и формами музыкального быта. В частности, в обозначенном ключе освещены вопросы функционирования горлового пения в шаманской культуре, а также в контексте исполнительства на тувинских народных инструментах.

На основе обобщения новых материалов заново исследованы принципы звукообразования в тувинском горловом пении, специфика этого аспекта в его разных стилях и субстилях. Предлагаются совершенно новые медико-физиологические данные исполнителей-горловиков, в том числе и в связи с проблемой, ориентированной на крайне острые для республики вопросы пенсионирования *хоомейжи*.

В настоящем труде впервые осуществляется весьма подробная типология и характеристика около 30 стилей и субстилей, а также ареалов распространения девяти традиционно существовавших и новых школ тувинского горлового пения, освещается искусство некоторых наиболее выдающихся *хоомейжи*. В ходе классификации разновидностей горлового пения выявлено пять видов и шесть напевов-формул.

Кроме того, автор диссертации настаивает на ошибочности мнения об угасании исполнительского мастерства горловиков и показывает состояние искусства горлового пения в современных условиях. В работе рассматрива-

ются также перспективы его развития как одной из составляющих национально-государственной культуры тувинского народа на настоящем этапе.

Наконец, в данной диссертации уточнены отдельные терминологические моменты и формы, связанные с горловым пением тувинцев.

Апробация работы. Основные положения данного труда были апробированы в докладах, представленных в ряде международных конференций: Республика Алтай, г.Горноалтайск, 1974; Узбекистан, г.Самарканд, 1987; Калмыкия, г.Элиста, 1990; США, шт. Колорадо, 1988; Кыргызстан, г.Бишкек, 1995; Монголия, г.Улан-Батор, 2001; Япония, г.Саппоро, г.Токио, 2001; Норвегия, г.Осло, 2002; Якутия, г.Якутск, 2006; Казахстан, г.Кызыл-Орда, 2006 и др. Автор диссертации участвовала также в четырех международных симпозиумах, состоявшихся в столице Республики Тыва г.Кызыле (1992, 1995, 1998, 2003), которые проводились под эгидой ЮНЕСКО. Автору выпала честь быть руководителем этих симпозиумов, а также прочитать на них ряд докладов, посвященных тувинскому горловому пению.

По инициативе и с участием диссертанта было осуществлено первое научное комплексное медико-физиологическое исследование приемов тувинского горлового пения в США (Нью-Йорк) в специальной лаборатории отоларингологического центра им. Рузвельта (1995), а затем и в Японии (Токио) в университете Васэда (2000). Исследования велись согласно следующей схеме: физиологический анализ голосовых связок; особенности работы дыхательного аппарата; специфика деятельности резонаторной системы.

Кроме того, автору настоящего труда принадлежит ряд публикаций, где интерпретируется соответствующая проблематика, в том числе две монографии; общий объем публикаций – около 20 п.л. (см. с. 43 автореферата).

Научно-практическая ценность диссертации связана с тем, что ее материалы, в их числе нотировки образцов тувинского горлового пения, к настоящему времени уже широко используются сотрудниками Тувинского института гуманитарных исследований (ТИГИ) и Международного научного центра (МНЦ) «Хоомей» при подготовке томов, издаваемых совместно в институте филологии СО РАН в контексте серии «Памятники народов Сибири и Дальнего Востока». Результаты всех этих трудов возможно использовать в ходе дальнейшего изучения столь сложного явления тувинской традиционной музыки, каковым является горловое пение.

Помимо этого, материалы данной диссертации могут найти применение при исследовании не только музыкальной составляющей тувинской духовной и художественной культуры, но также при выработке и реализации различных программ государственными и общественными научно-исследовательскими структурами по рассмотрению музыкально-поэтического фольклора тюрко-монгольских народов Центральной Азии.

Материалы работы могут быть использованы в учебных курсах народного музыкального творчества, теории и истории музыки, этнологии и др., а также при составлении учебных программ и пособий для высших, средних музыкальных учебных заведений и музыкальных школ.

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, восьми глав, Заключения, списка использованной литературы, включающего 322 названия на русском, тувинском, английском языках и шести Приложений.

Приложение I – список условных обозначений, Приложение II – нотное, Приложение III – паспортные данные исполнителей, Приложение IV – карта ареалов *хоректээр*, Приложение V – фотографии, Приложение VI – рисунки инструментов.

Названия глав следующие: гл.I – история изучения тувинского горлового пения»; гл.II – «Историко-культурный контекст становления и функционирования *хоректээр*»; гл.III – «Взаимосвязь *хоректээр* и исполнительства на тувинских духовых инструментах»; гл.IV – «*Хоректээр* в шаманской культуре тувинцев»; гл.V – «Основы звукообразования в горловом пении»; гл.VI – «Песенные формы со вставками горлового пения. Структурно-типологический аспект»; гл.VII – «*Хоректээр* и его ареалы. Школы тувинского горлового пения»; гл.VIII – «Развитие традиций *хоректээр* в современной культуре Тувы».

Последовательность изложения материала подчиняется логике раскрытия проблематики, разрабатываемой в работе. Она связана с весьма различными аспектами *хоректээр*, которые рассматриваются прежде всего в контексте его специфики. Для выявления истоков горлового пения преимущественное внимание было сосредоточено на главном музыкальном инструменте, полученном человеком от природы, – на его голосе. Описывая особенности звукоизвлечения в тувинском сольном двухголосии, автор стремится не только их констатировать, хотя это само по себе достаточно сложно, но по мере возможности объяснять их природу, исходя из представлений о так называемых корпоромузике и аутоинструментализме (эти понятия введены в этноорганологию И.В. Мациевским), а также из своеобразной содержательной направленности монодийного музыкально мышления, реализованного в *хоректээр*. Большое внимание в диссертации уделяется также историко-культурному контексту становления и функционирования тувинского горлового пения, структурно-типологическому анализу его жанровых форм и стилей. Добавим, что при жанровой классификации тувинской традиционной музыки автор исходит из принципа, принятого в отечественной науке, согласно которому основополагающим фактором жанрообразования служит социальная функция бытования фольклорного произведения. Эти же параметры результативно задействованы при исследовании современных школ тувинского горлового пения, их разнообразных стилистических особенностей, в том числе по сравнению с традиционными старинными.

Основное содержание диссертации

Во Введении обосновывается актуальность темы, формулируются цель и задачи исследования, его методологическая основа, научная новизна, а также характеризуются степень апробированности положений работы и ее практическая ценность. Особое место во Введении уделяется вопросам термино-

логии: для номинации тувинского горлового пения предлагается новый термин – *хоректээр*, имеющий этническое происхождение, и аргументируется целесообразность его использования.

В главе I – **История изучения тувинского горлового пения** – принят исторический анализ изучения тувинского горлового пения на фоне традиционной музыкальной культуры тувинцев в целом.

Одним из первых исследователей, обративших внимание в конце XIX в. на *хоректээр*, был этнограф и путешественник П.С. Островских. Он писал, что наибольшей оригинальностью отличается искусство так называемых *хо-омейлэр кижги* – «певец с горлом» («человек, исполняющий горловое пение»). Е.К. Яковлев в это время записал глагол *кумайлер*, точнее, *хо-мейлээр* («исполнять горловое пение»). Г.Е. Грумм-Гржимайло, называя тувинское горловое пение «песнями без слов», пишет, что у тувинцев можно отметить три формы вокальной музыки: во-первых, словесный текст доминирует над музыкальным компонентом; во-вторых – значимый вербальный текст вовсе отсутствует («песни без слов»), вокальное звучание сопровождается инструментом; наконец, в-третьих, смешение отмеченных видов пения. Надо сказать, что подобные сведения сами по себе, будучи свидетельствами очевидцев, и сейчас представляют значительный научный интерес, несмотря на то, что они ограничиваются в основном констатацией необычного для европейского слуха звучания тувинских песен.

Серьезное, поставленное на научную основу, изучение тувинских мелодий стало возможным лишь с появлением фонографа. Русский ученый А.В. Анохин (1874-1931), который был известен как выдающийся знаток традиционной музыки центрально-азиатских и южно-сибирских народностей Российской империи, в начале XX столетия посетил урочище Хемчика (ныне на западе республики Тыва) и обратил свое внимание на музыку «сойотов» (тувинцев). Он считал горловое пение особенно характерным для тувинской музыки. А.В. Анохин придерживался мнения, что традиционная музыка тувинцев принадлежит к числу самых древних видов этого искусства и представляет собой как бы его первоначальное состояние, не тронутое чуждыми влияниями. Несомненно, эта мысль в определенном плане и сегодня заслуживает внимания.

Первые музыкальные записи тувинских народных песен были сделаны в 1927 г. Е.В. Гиппиусом и З.В. Эвальд с голосов студентов Института народов Севера и Сибири О. Мандараа и С. Серекея в Ленинграде. Исследователи записали на фонограф, кроме традиционных песен жанра *ырлар*, и образец тувинского горлового пения. Е.В. Гиппиус, вспоминая впоследствии об этих звукозаписях, сделанных в молодости, сообщил нам, что еще тогда его поразило национальное своеобразие высокоразвитой тувинской народной мелодики, а более всего – традиционной одиночное двухголосное горловое пение.

Важно подчеркнуть, что в 1934 г. по заказу правительства Тувинской Народной Республики московская фабрика выпустила серию граммофонных пластинок, содержащих классические образцы стилей *хоректээр*: *каргыраа*, *борбаннадыр*, *сыгыт*, *эзенгилэр*. В 1941 г., еще в период существования Ту-

винской Народной Республики, в Кызыле был создан Театр-студия, где работали приглашенные специалисты: А.Н. Аксенов, Л.И. Израйлевич, Р.Г. Миронович, С.И. Булатов. Из записей *хоректээр* и обработанных ими напевов тувинских народных песен, сделанных в 1943-1944 и последующие годы, в научный оборот введены пока только материалы А.Н. Аксенова. Это свидетельствует о скромном уровне научного освоения аудиозаписей тувинской традиционной музыки, в том числе *хоректээр*.

Сегодня легко прослеживается путь, которым шла новая для Тувы наука – музыкальная фольклористика. Начало было положено Тувинским научно-исследовательским институтом языка, литературы и истории (ТНИИЯЛИ, ныне ТИГИ), организованном в октябре 1945 г. Помимо конференций и слетов, институт ежегодно организовывал фольклорные экспедиции.

В настоящей главе уделено самостоятельное внимание музыкальным и научным публикациям А.Н. Аксенова, вполне отвечающим современным научным требованиям. А.Н. Аксенов заложил основы теоретического изучения тувинской народной музыки. Наблюдения А.Н. Аксенова достаточно полно отражают не только его собственно 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 исследовании тувинской музыкальной культуры. Собранные им памятники музыкального творчества представляют традиционную культуру основных ареалов расселения тувинского народа. Исследователь понимал, что научная ценность этнографического музыкального материала обуславливается точностью его письменной, в том числе нотной фиксации, поэтому тщательно отражал в записи все фонетические, звуковысотные и ритмические особенности тувинского интонирования. Монография А.Н. Аксенова (М., 1964) ценна не только для музыковедов, но и для этнографов, историков, фольклористов, культурологов.

Особый интерес представляет изучение акустико-физиологических аспектов тувинского горлового пения, в том числе в сравнительном плане. Подобные специальные исследования *хоректээр* осуществлялись с начала 70-х гг. XX в.

В 1975 г. по инициативе Министерства культуры Тувинской АССР и ректората Новосибирской консерватории методистом вокальной кафедры Б.П. Черновым и врачом-фонологом В.Т. Масловым были сделаны рентгенограммы трех тувинских певцов-горловиков. В результате обследования был установлен механизм образования второго источника звуковых колебаний при сольном двухголосном пении стиля *сыгыт* – источника, работающего по принципу сопла (свисткового отверстия), образуемого ложными голосовыми связками. По мнению Б.П. Чернова и В.Т. Маслова, именно они формируют высоту свисткового тона. Хотя рассмотрение этого узко специального вопроса весьма важно для понимания акустики *хоректээр*, он не входит в комплекс конкретных задач настоящего исследования. Все же отметим, что изучение в сравнительном плане физиологического механизма *хоректээр* ту-

винцев без привлечения полученных таким же рентгенологическим путем данных по горловому пению других народов, в частности, монголов, алтайцев, хакасов, башкир недостаточно результативно. Б.П. Чернов и В.Т. Маслов тем не менее делают общий вывод о прямой связи тувинского горлового пения с башкирским и монгольским. Это вряд ли корректно. В то же время необходимо подчеркнуть, что работа Б.П. Чернова и В.Т. Маслова является по сути первым объективным научным исследованием физиологических механизмов гортани тувинских певцов.

Данные экспериментов, проводившихся в США в госпитале им. Рузвельта в 1995 г. докторами А. Кейдор и Э. Джоном с участием автора диссертации, затем в Японии (Токио, университет Васэда, 2000 г.), показали, что горловое пение тувинцев настолько специфично, что не дает права на сколько-нибудь адекватное сближение с другими известными формами сольного двухголосия.

Следует также заметить, что собранных автором диссертации материалов для изучения обозначенной сложной проблемы (речь идет о выявлении своеобразия тувинского горлового пения в сравнении с другими этническими его разновидностями) оказывается недостаточно. Необходимым представляется обращение к образцам, которые собраны другими фольклористами, в том числе и тем, которые не опубликованы. Среди них следует назвать образцы монгольского и алтайского эпического интонирования (например, записи К. Пегг, Д.С. Дугарова, Ю.И. Шейкина), башкирского *узляу* (в записях Х.С. Ихтисамова, Л.Н. Лебединского), шорского *кая* (нотировки Р.Б.Назаренко, А.И. Чудоякова), хакасского *хая* (в записях А.С. Стоянова, В.Ч. Майногашевой), якутского *хабарга* (фиксация Э.Е. Алексеева).

В целом в главе осуществлена попытка в той или иной мере обобщить научные достижения по возможности большинства ученых, деятельность которых была связана с исследованием тувинской традиционной музыки, прежде всего *хоректээр*, и вклад которых в тувинское этномузыкальное представление является наиболее существенным. Кроме уже упомянутых, в главе в обозначенном контексте фигурируют соображения Д. Каррутерса, Г. Кублицкого, С.М. Пюрбе, В.П. Дьяконовой, А.А. Банина, В.И. Ложкина, В.Ю. Сузукей, С.И. Вайнштейна, И.А. Богданова, Т. Левина, М. Ван Тонгерена, М.Б. Кенин-Лопсана, Ф. Леотара и некоторых других. По ходу изложения называются также имена традиционных музыкантов, в том числе исполнителей-горловиков (подчас с краткой характеристикой творчества): М. Ондара, Х.Ооржака, О. Алдын-оола, В. Монгуша, В. Сояна, Д. Очура и др.

Глава II – Историко-культурный контекст становления и функционирования хоректээр – посвящена вопросам генезиса тувинского горлового пения и его стилистических разновидностей, связанного с процессами развития традиционной музыкальной тувинцев, шире – традиционной культуры в целом.

Постановке таких вопросов, как считает автор диссертации, способствовало тщательное изучение традиционной культуры родоплеменных ту-

винских групп западных и центральных районов республики, где до сих пор сохранились старинные формы фольклора, предметы быта, шаманские *алгыши*, архаические образцы камнерезного искусства, национальной одежды архаическая утварь, пережитки родовых отношений, архаические трудовые и бытовые обряды и т.п. В решении поставленных задач все это весьма важно. В связи с изложенным назову родоплеменные группы Ондар, Ооржак, Кыргыз, Тумат, Монгуш, Куулар, Сарыглар, Сат. В главе детально отмечено их географическое расселение на территории современной Тувы.

Отдельная проблема – время формирования тувинского горлового пения. По этому сложному и до конца не изученному вопросу существуют различные точки зрения. Впервые он поднят С.И. Вайнштейном в журнале «Советская этнография» (1981). Ученый предполагает значительную историческую отдаленность возникновения этого феномена, восходящего к древнетюркскому времени (концу I тыс. н.э.), причем считает, что ареал его (феномена горлового пения) первоначального распространения весьма узок. С общетюркскими корнями происхождение *хоректээр* связывает и М.Х. Маннай-оол, но относит его к несколько более позднему времени – IX-XII вв. К этой проблеме совсем иначе подходит голландский исследователь М. Ван Тонгерен, изучавший ее в 1990-х гг. Он связывает *хоректээр* с пением тибетских монахов, в частности, с буддийским *янгом*. Однако эта позиция представляется нам недостаточно аргументированной, прежде всего в силу практического отсутствия принципиального сходства *хоректээр* с буддийским культовым интонированием. Лингвист К.А. Бичелдей в 90-х гг. разрабатывает еще один подход, сопрягая *хоректээр* (во всяком случае стили *каргыраа* и *хоомей*) с эпохой становления членораздельной речи, то есть отдаляет его в неопределенное прошлое. Но и это точка зрения не относится к числу вполне доказанных. Б.И. Татаринцев, используя сравнительный анализ языковых материалов, анализ представлений о горловом пении самих его исполнителей и материалов других исследователей, в предположительном плане выдвигает мысль о том, что *хоректээр* зародился среди тувинских племен в XV-XVI вв.

Обобщая имеющиеся данные, по-видимому, следует полагать, что эпоха формирования *хоректээр* скорее всего совпадает с IX-XII вв. Думается, однако, что целесообразно ставить вопрос не о происхождении *хоректээр* вообще, а скорее о генезисе отдельных его стилей. Необходимо иметь в виду и следующее соображение: если бы тувинское горловое пение возникло сравнительно недавно, оно вряд ли привело бы к столь яркому разнообразию весьма отличных друг от друга стилей. Косвенным подтверждением этого может служить тот факт, что у других тюрко-монгольских народов горловое пение отнюдь не отличается стиливым многообразием, что, очевидно, свидетельствует о более позднем возникновении у них подобного явления.

В данной главе автор диссертации стремится обосновать следующую концепцию: тувинское горловое пение начало складываться в процессе трудовой, а также обрядовой деятельности, в ходе становления и развития бытовой культуры. Можно полагать, что здесь – в этих сферах – *хоректээр* как вид интонирования изначально возник отчасти в качестве звукоподражаний

голосам природы: животным и птицам, водопаду, шуму ветра и т.п. По-видимому, на ранних этапах он функционировал как нечто элементарно-сакральное, вспомогательно-трудовое, может быть, как нечто бытовое и лишь затем эволюционировал в самостоятельное музыкальное искусство, проникая практически во все сферы культуры, традиционные обряды, другие виды искусства. Думается, что певец-горловик, благодаря своим внутренним ощущениям, чувствуя свою энергетику, формируя свое музыкально-физическое состояние, как бы изливал все это вовне в процессе бытовой, трудовой, обрядовой жизни. Будучи всеохватывающим знаковым явлением, *хоректээр* скорее всего использовался во всех видах деятельности. В связи с этим особенно ценными представляются сведения историко-этнографического плана о функционировании *хоректээр* в основных традиционных обрядах тувинцев.

В контексте заявленной концепции в главе рассмотрен такой скотоводческий обряд, как *хой алзыр*: приучение приплода овец, коров, коз, лошадей и верблюдов к чужой матке, сопрягаемый автором диссертации с убаюкиванием младенцев. Колыбельные напевы *уруг өпейлээр*, нередко сочетающиеся с *хоректээр*, по мнению А.Н. Аксенова, весьма близки мелодическим заговорам-речитациям, интонируемым в ходе обряда *хой алзыр*. Убаюкивание ребенка как некое музыкально-магическое действие в обозначенном отношении принципиально неотличимо от приучения детенышей домашнего скота к чужим маткам. Колыбельные *хоректээр* и напевные скотоводческие заговоры распространены во всей Туве. Это еще раз свидетельствует об исторической отдаленности возникновения *хоректээр* и его происхождении от трудовых обрядов.

Большой интерес в рамках предлагаемой концепции представляет функционирование *хоректээр* в двух обрядах – моления горам и переплывания рек. В главе достаточно подробно освещены оба. Особенно большое значение для тувинцев имел обряд *Оваа*, который устраивался в начале лета и включал моление горам. На этом празднике проводились состязания искусных *хоомейжи*, продолжавшиеся день и ночь на протяжении всего праздника. Здесь высоко ценились мастерство исполнения, его художественный уровень, этническое и локальное своеобразие, наконец, индивидуальное начало в пении; причем получить приз во время такого состязания было весьма почетно. Эти состязания *хоомейжи*, согласно поверьям, свидетельствуют о нарастающем преобладании в природе мужского сильного начала (света, солнца). Иными словами, *хоректээр* здесь расценивался как некий феномен, имеющий магическое значение. Кроме того, важно, что проведение подобных состязаний *хоомейжи* способствовало совершенствованию *хоректээр* как художественного явления.

Не менее существенно в русле нашей концепции активное использование *хоректээр* в песнях-кличах, сопровождавших традиционный обряд переплывания рек, чрезвычайно значимый в тувинской культуре и весьма возвышенный в своей основе, который бытовал еще недавно. *Хоректээр* и здесь играл магическую роль, в частности, в знак почитания духа реки *суг ээзи*. Нередко исполнители *хоректээр*, сидя на противоположных берегах реки,

устраивали состязание, причем каждый старался победить соперника в более точном подражании гудению реки. Этот момент еще раз подтверждает сугубо значимую роль звукоподражаний в сфере *хоректээр*. В главе предлагаются достаточно подробные соображения по поводу обряда переплывания тек, а также фигурирует интонационный анализ одного из соответствующих напевов. Добавим, что в данной главе присутствуют замечания в связи с функцией горлового пения в шаманских тувинских обрядах.

Еще одна проблема, в предварительном плане интерпретируемая в данной главе, – проблема формирования стилей *хоректээр*. Автор придерживается точки зрения, что стили *хоректээр* развивались в течение очень длительного времени на отдельных территориях Тувы у кочевников, причем в практике местных исполнителей постепенно складывались свои стилистические разновидности, традиции которых сохранились до наших дней (подробнее см. главу V). Последнее подтверждается тем, что и поныне наличествуют территориальные различия между ними, а также специфические стилистические территориальные же предпочтения. В главе отмечено также, что выделение стилей *хоректээр* и осмысление их различий закреплялись в подсознании этнофоров самыми разнообразными способами, в том числе благодаря содержанию легенд. Это позволяет сразу емко устанавливать образно-ситуативную сферу каждого стиля, в силу чего каждый из них для исполнителей и слушателей прочно связан с определенной стороной бытия и имеет достаточно конкретные жизненно-функциональные критерии оценки.

В главе в предварительном же отношении предлагаются соображения о формировании основных стилей тувинского горлового пения *сыгыт*, *борбаннадыр*, *каргыраа*, *хоомей*, *эзенгилэр*, а также некоторых субстилей, например, *хос каргыраа*, *кожагар каргыраа*, *хову каргыраа* и др. Возможно, в результате вариативного обучения могли сложиться самостоятельные индивидуальные субстили, например, *чыландык*, *деспен*, *кумзаттаар*.

В связи с формированием стилей *хоректээр* особое внимание привлекает вопрос о становлении традиционных терминов, обозначающих каждый стиль, причем, как выясняется, главную роль здесь играет их звуковой облик. Автор полагает, что традиционная терминология отражает тембровую сторону самих стилей – и как самостоятельных тембровых комплексов, и в сравнении с другими средствами звукоизвлечения. Большое значение при рассмотрении данной проблемы имеет концепция Б.И. Татаринцева. Последовательно раскрывая значения терминов, связанных с тувинским горловым пением, ученый восполняет большой пробел, существующий в этой области, вносит ясность в сферу трансформации корневых слов, обозначающих основные стили *хоректээр* в тюркских и монгольских языках. Нельзя не согласиться с Б.И. Татаринцевым в том, что анализ языковых данных, которые так или иначе сопряжены с наименованиями стилей *хоректээр*, может пролить свет на происхождение самих стилей как таковых. Особо подчеркну, что концепция Б.И. Татаринцева полностью согласуется с проводимой в диссертации идеей о сугубой значимости звукоподражаний как одной из основ в ходе формирования *хоректээр* с его стилями в качестве некой целостной системы.

Еще один параметр, затрагиваемый в главе в связи в историко-культурным контекстом становления *хоректээр*, – это сопряжение его с традиционным инструментальным музицированием, особенно на тувинских духовых инструментах. По мнению автора диссертации, равно как и некоторых других тувинских ученых, *хоректээр* и традиционная инструментальная музыка не подразумевают абсолютных границ; они и до сих пор в большой степени влияют друг на друга (подробнее об этом см. в главе III). Иными словами, *хоректээр* следует в определенной мере относить в явлениям тувинского народного аутоинструментализма или корпоромузыки, прямо соотносимой с культурой собственно инструментализма. Здесь автор опирается на известную концепцию И.В. Мациевского.

Завершая настоящую главу, необходимо подчеркнуть, что в своем развитии *хоректээр*, по-видимому, пережил два этапа: первый, более ранний, связан с элементарным сигнально-возгласным интонированием; второй, более поздний, демонстрирует интонирование собственно мелодического порядка, включающего *хоректээр* в музыкально-художественный контекст. На начальных этапах развития тувинского общества функции *хоректээр* были поистине всеохватывающими, что, в частности, доказывается широчайшим участием его в самых разных обрядах. Активное использование *хоректээр* в быту в дальнейшем способствовало формированию его как разновидности музыкального традиционного искусства. Недаром в повседневной жизни тувинцев и сейчас весьма распространена игра-состяжание *узун-тыныш* (букв. «долгое дыхание»), которую тувинские *хоомейжи* справедливо считают одним из факторов формирования тех качеств дыхательной системы, которые необходимы при исполнении *хоректээр*.

Глава III – Взаимосвязь *хоректээр* и исполнительства на тувинских духовых инструментах – конкретизирует и развивает моменты, в той или иной мере затронутые в предыдущих главах и связанные с взаимодействием *хоректээр* и исполнительства на тувинских традиционных духовых инструментах.

В главе подчеркивается, что такое взаимодействие естественно базируется на основополагающем единстве ведущих принципов возбуждения музыкальных звуков при вокальном и духовом исполнительстве: и то, и другое сопряжено с колебательными процессами в столбе воздуха, который служит источником звукоподражания. Отмечается также, что рассмотрение обозначенной проблемы осуществляется с учетом ведущих положений этноорганологической концепции И.В. Мациевского.

Исследование поставленных вопросов весьма актуально для тувинского этномузыкознания в связи с выявлением этнической специфики традиционного мышления вообще и *хоректээр* в частности. Его актуальность особенно повышается в связи с тем, что накопленные на сегодняшний день сведения в этой области достаточно фрагментарны и не составляют систематизированной картины, которая позволила бы получить фундаментальные выводы. Поскольку попытка решения столь серьезной проблемы (речь идет о вза-

имодействии *хоректээр* и исполнительства на духовых инструментах) в более или менее развернутом виде предпринимается впервые, нельзя пока рассчитывать на исчерпывающее раскрытие всех ее аспектов. В главе предлагается лишь предварительная постановка этой большой проблемы, причем отмечается, что решается она в основном на материалах XVIII-XIX вв.

При постановке заявленных вопросов автор исходит из двух существенных предпосылок. Первая заключается в изучении как духового исполнительства, так и *хоректээр* в контексте традиционной тувинской музыкальной культуры в целом, в том числе и обрядового фольклора, с одной стороны, а с другой – их функционирования как неких сигнальных средств во время проведения различных религиозных обрядов. Второй важной предпосылкой является исследование горлового пения и духовых традиционных инструментов в связи с технико-акустическими параметрами исполнения.

В контексте первой предпосылки в главе подчеркивается, что сопоставление тувинского горлового пения и исполнительства на тувинских духовых инструментах проводилось достаточно давно. Подробные сближения, может быть, не всегда осознанные и тем более ясно сформулированные, имели и продолжают иметь место в контексте самой тувинской традиционной музыкальной культуры.

В главе под углом зрения взаимодействия духового исполнительства и *хоректээр* достаточно подробно рассмотрены обрядовые аспекты различных сфер хозяйственной деятельности. В этом плане автор диссертации особое внимание уделяет скотоводческой, в том числе пастушеской, культуре, где функционируют такие обряды, как приучение маток домашнего скота к своим и особенно чужим осиротевшим детенышам, перегон пасущегося стада с одного места на другое и т.п. Все они тесно связаны с переплетением духовой инструментальной традиционной музыки и вокального начала, в том числе *хоректээр*. Этот же параметр демонстрируется на примере охотничьего быта, в том числе в сфере инструментальных и вокальных звукоподражаний, которые имеют прямое отношение к охоте; в этом контексте также имеют место отчетливое сопряжение между традиционным духовым исполнением и *хоректээр*. В связи с обозначенными моментами рассматриваются основные приемы игры на таких тувинских традиционных инструментах, как *эдиски*, *шоор*, амырга и др.

Аналогичным образом показаны в главе шаманские камлания, в контексте которых, помимо горлового интонирования как такового, особое значение имеют такие традиционные духовые инструменты, как *демир-хомус* и *ча-хомус*, которые в отношении принципов исполнения тесно связаны с *хоректээр*. Наконец, определенное внимание – под тем же углом зрения – автор диссертации уделяет ламаистским ритуалам, в составе которых существенный вес имеют духовые инструменты *бушкуур*, *кандан*, *бурээ*, *тун*, имеющие в основном тибетское происхождение. Устройство этих инструментов попутно рассматривается в главе. Здесь отмечается также, что вокальный компонент ламаистской службы в чем-то родственен тувинскому горловому пению.

По имеющимся данным фольклорного фонда ТИГИ, в тувинском традиционном творчестве доминируют представления и преимущественном влиянии исполнительства на духовых инструментах на горловое пение. В традиционной терминологии оно первоначально характеризуется как *сосчок кууседир* (вокализм) и затем как *чугаалап кууседир* (напевная речитация). труднее определить, какую роль играл обратный процесс – воздействие горлового пения на духовое исполнительство. Наблюдения показывают, что при переинтонировании традиционных бестекстовых напевов в стилях *хоомей*, *каргыраа*, *сыгыт* на духовых инструментах опускаются мелодические украшения, упрощается мелодический рисунок, ритм, композиционная структура. В главе акцент делается на то, что духовое исполнение как бы вбирает в себя лишь основу мелодий *хоректээр*, отбрасывая все, что определяется вербальным текстом. Однако думается, что горловое пение как-то само способствовало формированию некоторых приемов игры на тувинских духовых традиционных инструментах. Отчасти подобные моменты затрагивались в трудах ученых – А.Н. Аксенова, С.Н. Бюрбэ, З.К. Кыргыз, В.Ю. Сузукей и др. Однако этот вопрос требует отдельного пристального изучения.

Переходя к рассмотрению заявленной в главе проблематики в позиций второй посылки – исследования *хоректээр* в связи с технико-акустическими параметрами исполнительства. – еще раз подчеркнем, что автор диссертации не имеет в виду сколько-нибудь окончательного ее раскрытия, но предполагает предварительную постановку вопроса. При этом целесообразно вспомнить верную мысль В.Ю. Сузукей о принципиальной близости традиционного тувинского инструментализма и вокализма, опирающейся на единство глубинных и весьма сложных параметров, связанных с бинарной фонацией, обертоновостью, а также общими принципами звукообразования и тембро-артикуляционными моментами.

В главе отмечено, что подобное единство сопряжено с таким аспектом, как специфическая «материальная» доступность инструментария – голосового аппарата *хоомейжи* и сравнительную легкость изготовления духовых инструментов. Подчеркивается его некая исходная вариативность: в условиях традиционной культуры инструменты не ориентированы на строго фиксированные «каналы» устройства: высоты, амбитуса, настройки, величины, отчасти формы и т.п. Говоря о типичных приемах исполнительства, характеризующих и *хоректээр*, и духовые инструменты в связи с акустическими особенностями, целесообразно остановиться на таких моментах, как вибрато – своеобразном способе расцвечивания звука, который осуществляется и при помощи равномерного циклического перекрывания струи воздуха, и путем изменения объема полости рта, а также бинарной фонации (о чем уже упоминалось), в том числе ориентированной на передувание и обертоновость. В этой связи особого внимания заслуживает исполнительство на *мургу* в сравнении с *хоректээр*, что достаточно подробно раскрывается в главе.

Особый интерес в контексте рассматриваемой проблематики вызывает еще один традиционный тувинский духовой инструмент – *хомус* (в Туве он существует в шести разновидностях). В главе он исследуется достаточно по-

дробно. В частности, здесь зафиксированы, во-первых, четыре весьма существенных момента, общих для исполнения и выдувания воздуха; во-вторых, – сообщается о виртуозном умении управлять дыханием; в-третьих – о тщательном владении изменениями в полости рта; наконец, в-четвертых – о бурдонно-обертоновой основе интонирования.

В свете исследуемых вопросов в главе предлагаются соображения по поводу репертуара традиционных тувинских духовых инструментов. Показано, что он обладает некоей спецификой, которая в определенном плане сопряжена с традиционными вокальными жанрами, в том числе с *хоректээр*. представляется необходимым обратиться к исследованиям В.И. Юшманова; на этом основании в связи с ними следует считать, что инструмент *хоректээр* является особым аэрофоном-аналогом духовых инструментов. Если рассматривать певческий горловой инструмент с технической точки зрения, то конструктивно он отличается от духовых инструментов, созданных человеком, тем, что его вибратор (гортань) расположен в середине воздухопроводного канала, а емкость с воздухом (легкие) помещаются в корпусе самого инструмента (это впервые доказано В.И. Юшмановым). Еще раз в главе подчеркнуто, что корпусом певческого инструмента *хоомейжи* служит не трахея, а грудная клетка. Недаром *хоомейжи* обычно говорят о своем инструменте – *бадыр*, *бадыр*, *хоректевит*, дословно – спускай, спускай вниз, пой с опорой на грудь, т.е. не зажимай горло, не дави на гортань, используй грудные мышцы; так между собой объясняются горловики во время исполнения *хоректээр*. В главе отмечается также особая роль головных резонаторов. Одно из существенных положений настоящей диссертации (открытие, ранее не фиксируемое в науке, связанное физиологической функцией голосового аппарата человека) – способность одновременно (!) с пением формировать свист. Итак, говоря о горловом пении тувинцев, вполне можно основываться на понимании, что голосообразование у певцов-горловиков происходит по тем же физическим законам, в силу которых возникает звук при игре на духовых традиционных инструментах.

В главе отмечается еще один момент. Во время пения исполнитель *хоректээр* как бы попадает в горы. Как говорят, исполнители *хоректээр* после 45-50 минут пения начинают сильно уставать, что устраняется благодаря совершению особых действий, связанных с озвучиванием головных резонаторов; многие ощущают головокружение. Причина этого – в избыточном содержании CO_2 (углекислого газа), который накапливается в крови исполнителя из-за очень (50-60 секунд) продолжительного выдоха, а также систематического кислородного голодания. Сам процесс обучения вокальной технике *хоректээр* очевидно связан со значительной нагрузкой на сердечно-сосудистую и нервную системы человека. Давно подмечено, что легкое кислородное голодание стимулирует защитные силы организма, помогает восстановить жизненный тонус. Но многократное «отравление» углекислотой и достаточно сильное кислородное голодание не проходит бесследно. Как показали эксперименты в университете Васэда, задержка дыхания больше одной минуты вредна для здоровья. Установлено, что при длительной работе *хоомейжи*

(2-4 часа) у них заметно падает жизненный тонус. Это еще раз свидетельствует, что *хоректээр* как психологическое и культурное явление требует особого, в том числе и медицинского, подхода. Доказательство этого – одна из задач настоящей диссертации.

В завершении главы акцентируется, что предварительное рассмотрение взаимосвязей *хоректээр* и исполнительства на тувинских духовых инструментах выявляет аспекты, ранее неизвестные в системе знаний о тувинском фольклоре в контексте его этнической специфики. Если в ходе анализа вновь опереться на концепцию И.В. Мациевского, то нельзя не признать, что такой анализ способен убедительно показать, что композиционные принципы, приемы формообразования амбивалентно связаны с компонентами музыкального языка, имманентного для тувинского музыкального мышления, его тембровыми, артикуляционными и т.п. особенностями, в то же время имеющими ряд общих закономерностей с традиционной музыкой соседних народов: алтайцев, монголов, хакасов и др. На наш взгляд, взаимосвязанное изучение древних форм тувинского традиционного музыкального искусства – *хоректээр* – и исполнительства на духовых инструментах поможет дальнейшему углублению в сущностные параметры их как музыкально-акустических, так и вокально-физиологических феноменов. Последующее изучение из взаимоотношений представляется перспективным как в собственно научном плане, так и в ракурсе творческой практики.

Глава IV – ***Хоректээр в шаманской культуре тувинцев.*** Данная глава как и предыдущая, конкретизирует и углубляет соображения, в предварительном плане фигурирующие в главе II и связанные с функционированием *хоректээр* в тувинских шаманских камланиях.

Как известно, шаманство, широко распространенное у тувинцев в недалеком прошлом и являвшееся органической частью их духовной и культурной жизни, в отечественной науке вплоть до самого последнего времени изучалось только этнографами (Л.П. Потаниным, В.П. Дьяконовой, Э. Таубе, С.И. Вайнштейном, М.Б. Кенин-Лопсаном, Н.А. Алексеевым и др.), преимущественно в свете проблематики различного рода религиозных верований. Но интонационно-музыкальный, вообще художественный аспект деятельности тувинских шаманов не привлекал внимания исследователей.

В настоящей главе представляется целесообразным дать пунктирный обзор отдельных важных моментов, сопряженных с музыкальными параметрами камланий, прежде всего *хоректээр*. Подчеркивается, что автор отнюдь не имеет в виду исчерпывающе осветить проблему, поскольку это может и должно стать предметом самостоятельного исследования, но подразумевает лишь наметить некоторые подходы к ней. В главе присутствует также характеристика тех материалов, в том числе музыкальных, которые использованы в диссертации. Во-первых, это записи, хранящиеся в рукописном фонде ТИГИ и представляющие собой лишь словесный ряд камланий; во-вторых, публикации образцов в монографии А.Н. Аксенова; в-третьих – аудио- и видеоматериалы, зафиксированные автором диссертации в Республике Тыва и у

тувинцев, проживающих в сумоне Ценгел Баят-Улегейского *аймака* Монгольской народной республики.

В главе дается общая характеристика сущностных черт тувинских шаманских верований, шаманских камланий; на этом фоне подчеркивается, что одним из главных выразительных средств, обеспечивающих имманентные содержательные свойства шаманского искусства является музыка, причем в ее контексте особую роль играет *хоректээр*. Вообще тувинские шаманы всегда были крупными знатоками горлового пения. Недаром, например, охотники нередко брали с собой на промысел шамана – исполнителя *каргыраа* и щедро делили с ним свою добычу: так велика была вера в магическую силу *хоректээр* и камлания в целом.

Тувинские шаманские камлания исполнялись в различной интонационной форме: в форме напевного интонирования (*ырлап кууседир*), мелодического речитирования (*алганып кууседир*); наконец, большое место в камлании занимает *хоректээр* (*хоомейлен кууседир*). Выбор одного из этих традиционных способов исполнения определяется отчасти индивидуальными склонностями шаманов, подчас зависящими от большей или меньшей их музыкальности. Как правило, каждый шаман камлал в своей особой манере, используя *хоректээр* на свой особый напев. В целом камлания тувинских шаманов имеют не только специфический, присущий именно им музыкально-ритмический и мелодический строй, но интонируются в своеобразной свойственной лишь им манере ритмически отчетливого скандирования последовательностей темброво-однородных, тоново-определенных звуков, имеющих нюансы как бы говорка, с многооттеночно-тембровым варьированием отдельных звуков, с секундовым или терцовым тремолированием в конце напева. В главе приводятся образцы шаманских напевов, интонируемых в так называемых жесткой и мягкой манерах; обе подразумевают наличие *хоректээр*.

Существенное место в главе занимает рассмотрение некоторых наиболее распространенных моментов, в связи с которыми тувинцы прибегали к помощи шаманов. К числу таких моментов относятся похоронный обряд, лечение болезней, гадание по различным поводам, обряды, сопряженные с рубкой деревьев, кроме того, обряды, ориентированные на тотемистические представления тувинцев (например, камлания во время медвежьего праздника, охоты на зайца, волчицу, когда в ходе камланий животное или птица обожествлялись). В процессе описания обозначенных ритуалов (более или менее подробного) особое внимание уделяется музыкальному компоненту и особенно *хоректээр* в его контексте, причем в различных стилистических воплощениях (*хоомей, каргыраа, эзенгилээр*).

В результате анализа автор приходит к выводу, что горловое пение является собой важнейший компонент музыкальной стороны камланий различного рода, активно участвует в формировании их интонационного облика – образного, композиционного, мелодического и т.п. В предварительном плане можно утверждать, что *хоректээр* решает весьма различные задачи. Во-первых, горловое пение привлекает внимание к существенным моментам обряда, что важно с точки зрения его содержания, с позиций своеобразного усиле-

ния его функциональной направленности. Во-вторых, благодаря *хоректээр* обеспечивается стройность композиции камлания, формируется его специфическая слитность. В-третьих, горловое пение создает оттеняющий интонационно-тембровый фон. В-четвертых, *хоректээр* звучит в тех моментах ритуала, когда шаману необходим отдых после больших физических и эмоциональных напряжений. Все обозначенные параметры, естественно, нуждаются в дальнейшем углубленном изучении как по отдельности, так и во взаимодействии, в результате чего, по-видимому, могут быть выявлены и какие-то другие моменты, сопряженные со значением *хоректээр* в целостном интонационном контексте камлания.

В главе предлагаются также соображения по поводу различных интонационных сфер шаманского камлания: ладо-мелодической, вербально-музыкальной (в плане координации стихового и мелодического рядов), ритмической, композиционной, тембро-артикуляционной, фактурной. Поскольку традиционное тувинское музыкальное мышление представлено монодийным типом организации, все эти моменты, рассмотренные в большей или меньшей степени детализированности, увязываются в главе с ведущими положениями теории монодии, такими как диффузность, однолинейность, принцип составности и др. (терминология С.П. Галицкой). Почти все фигурирующие здесь наблюдения возникают на основе анализа конкретных музыкальных образцов, представленных в тексте главы.

Завершая ее, автор диссертации считает целесообразным отметить, что тувинский шаманизм, будучи самостоятельной ветвью традиционной тувинской культуры, в художественном отношении тесно связан со всем традиционным искусством: танцевально-драматическим, изобразительным, словесным, музыкальным и другими его видами. Важнейшей чертой камланий тувинских шаманов, определяющей весь их облик, и прежде всего интонационный, является повышенная суггестивность. В полной мере это относится и к *хоректээр*, функционирующему в контексте шаманских ритуалов. Подчеркнем также, что тувинские шаманские камлания – это не только религиозные обряды, но и подлинное искусство, в том числе и вокальное. При этом особую роль к нему играет феномен, который условно может быть назван формулой *хоректээр*. Под формулой *хоректээр* в широком смысле понимается целостный, системно организованный комплекс музыкально-выразительных средств, способствующих воплощению содержания камлания. Этот своеобразный феномен, как и вся музыкальная составляющая шаманских ритуалов, рожденная духовными запросами народа, представляет собой важную часть древней традиционной культуры тувинцев.

Глава V – **Основы звукообразования *хоректээр*** – обобщает соображения автора диссертации, касающиеся принципов звукообразования, функционирующих в тувинском горловом пении. Сама по себе необычность звучания *хоректээр*, резко отличающегося от европейских форм интонирования, побуждала ученых еще на заре становления тувинской этномузыкологии об-

ращаться к подобным вопросам. Тем не менее они до сих пор принадлежат к числу весьма мало изученных.

Осуществляемые мной исследования различного плана, в том числе и медицинского профиля (см. об этом гл. I), размышления по поводу накопленных во время экспедиций многочисленных высказываний *хоомейжи* и вообще этнофоров, наконец, итоги достаточно скромных по объему сведений, имеющихся в этномузыковедческой литературе и связанных с этой проблемой, позволили прийти к убеждению, что звукообразующей основой тувинского горлового пения является использование грудной клетки как главного источника звука. Сами исполнители *хоректээр* постоянно отмечают четкие субъективные ощущения колебаний «звукового тела» в грудной полости, употребляя понятия *хоректээр*, *хорек-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 замечания самих респондентов – *хоомейжи* – но и – как уже отмечалось – результаты проведенных при моем участии специальных изысканий в США и Японии (см. гл. I). Кстати, последние позволили установить, что звукоизвлечение, практикуемое *хоомейжи*, может быть выработано лишь путем длительных тренировок (этот момент следует иметь в виду при определении *хоректээр* как традиционного искусства профессионального типа и, следовательно, при решении острой проблемы пенсионирования *хоомейжи*).

Есть все основания предполагать, что *хоректээр* физиологически отличается от академического и бытового пения еще и тем, что при нем происходит довольно плотное смыкание ненапрянутых голосовых связок. Их края упруго прижимаются друг к другу мышцами гортани, причем сами голосовые связки остаются 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 плотном энергетическом насыщении внутреннего пространства грудной клетки: певец-*хоомейжи* как бы резонирует в грудной полости. Здесь речь идет об упругом сопротивлении энергетическому наполнению грудной клетки, дающему отчетливое ощущение некоей энергетической плотности и резонирования всей массы инструмента – голоса. К тому же необходимо подчеркнуть, что традиции активного использования грудных резонаторов для пения у тувинцев оказались весьма устойчивыми, сохраняющимися издревле.

Особое значение при интонировании *хоректээр* приобретает проблема выдоха. Как удалось экспериментально установить, в процессе длительного выдоха, продолжающегося 20-30 сек., *хоомейжи* артикулирует значительное число мелодических звуков. При этом исполнитель выстраивает логические связи внутри звуковысотной структуры, вполне свободно владея техникой перехода от одного обертона к другому. Вообще наблюдения показывают, что тувинские исполнители придают большое значение широко известному им, дошедшему с отдаленнейших времен, приему выдыхания воздуха без зажатия гортани или горла. В этом контексте нельзя не вспомнить о замечании

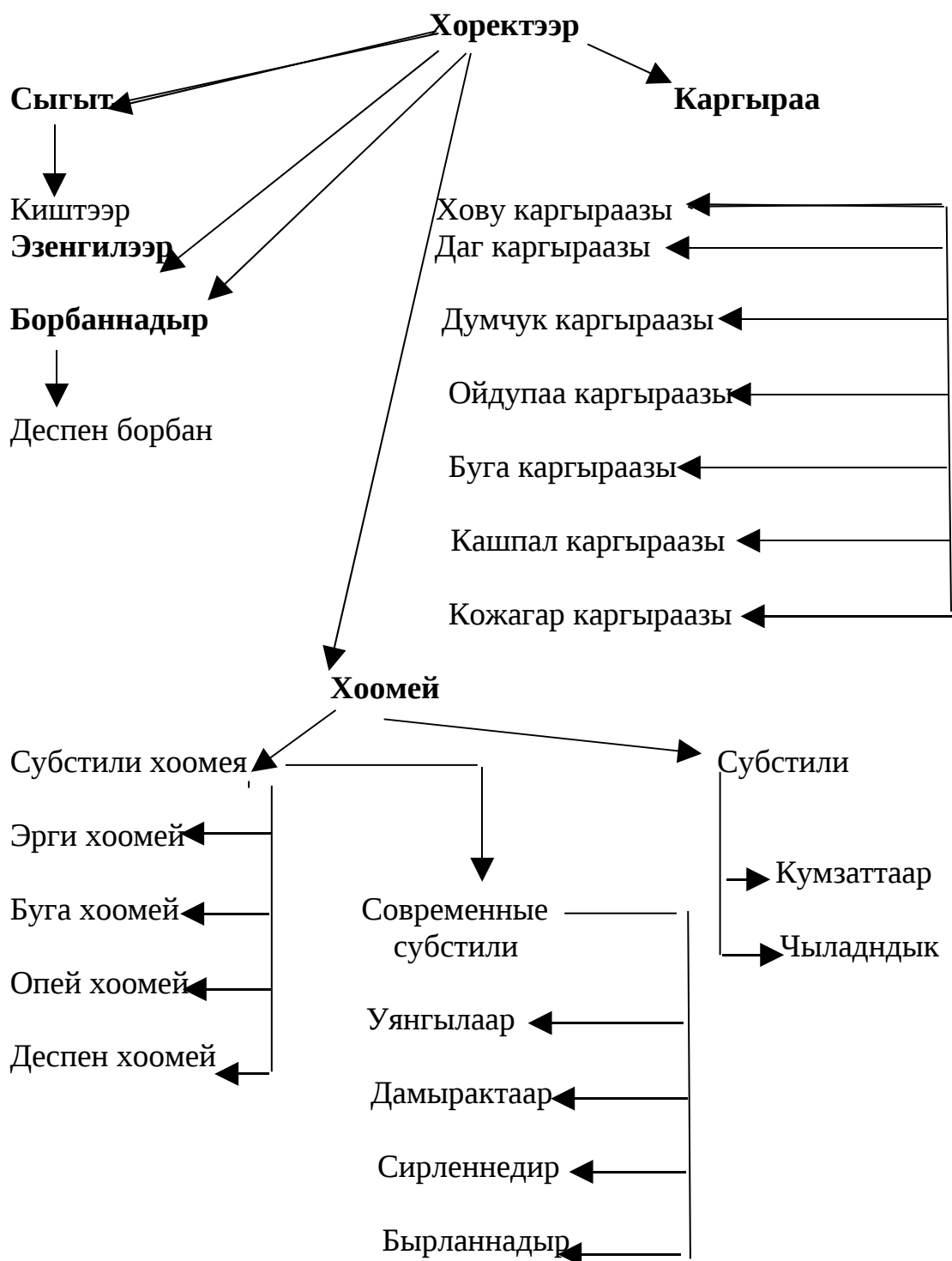
Е.К. Яковлева, сделанном еще в конце XIX века: «Певец вбирает в себя столько воздуха, сколько могут вместить его легкие, и затем начинает извлекать каике-то странные урчащие хрипы из глубины внутренностей» (Яковлев Е.К. Этнографический обзор инородческого населения долины Южного Енисея и объяснительный каталог этнографического музея. Минусинск, 1900, с. 114). Конечно, здесь речь идет об интонировании, связанном с выдохом. Наблюдения ученого, сделанные 150 лет назад, не только не были оценены его современниками, но и по сегодняшний день еще недостаточно учтены этнографами и музыковедами, изучающими *хоректээр*. К сожалению, то, как поют *хоомейжи*, сколько-нибудь полно никем пока не проанализировано. До сих пор остаются не объясненными факты поразительно высокой эффективности распределения певческого дыхания. И это естественно, поскольку столь планомерное распоряжение дыханием вообще редко встречается в повседневном пении.

В ходе изучения тувинского горлового пения автором диссертации установлено, что любой его стиль связан с приемом, также именуемым *хоректээр*. Пение *хоректээр* характеризует специфический зачин, его открывающий. Роль такого зачина во многом заключается в обеспечении регулирования подсвязочного давления и рационального расхода воздуха. Это достигается за счет сугубо индивидуального приспособления каждого исполнителя к специфике пения ради получения оптимального для него высокого качества звучания. В главе подчеркивается, что пение каждого *хоомейжи* отличается своим диапазоном, регистром, довольно высокой свободой звукоизвлечения, а также индивидуальными моментами, относящимися к стройности и продуманности композиции, конечно, в рамках канона. Подчеркнем еще раз, что все тувинские горловики начинают аутомузицирование с одной и той же вокальной техники – *хоректээр*.

Умение при напряженном положении грудных мышц обеспечить виртуозную свободу звучания – такова цель певца, который стремится не только добиться особого колорита, но и ярко показать игру тембровыми трансформациями, свободно организовать обертоновую мелодию. Именно на этой основе возможно формирование индивидуальных исполнительских стилей, например, таких, как стили *хоомейжи* Хунаштаар-оола Ооржака, Максима Дакпала, Геннадия Тумата. Вполне понятно, что в подобном значении термин «стиль» приближается к понятию творческой манеры. Подчеркнем, что индивидуальные исполнительские стили в той или иной мере могут присутствовать в любой устно-профессиональной музыкальной традиции, в том числе *хоректээр*.

В контексте заявленной проблемы значительное место в главе занимает рассмотрение традиционных стилей тувинского горлового пения. Как известно, различают пять основных стилей – *хоомей*, *каргыраа*, *сыгыт*, *борбаннадыр*, *эзенгилээр*. Каждый из них обусловлен определенной функцией, особенностями звукоизвлечения, присущими именно данному стилю, имеет традиционное наименование; каждый стиль связан в характерными субстилями, где так или иначе трансформированы звуковая ткань и мелодическая основа

исходного стиля, причем субстили эти могут быть старинного и позднего происхождения. В главе фигурирует таблица стилей и субстилей *хоректээр*. Некоторые из них выявлены автором диссертации. Вот эта таблица:



В главе описывается общий характер звучания основных стилей и некоторых субстилей *хоректээр*, характеризуются их тембровые и высотно-регистровые особенности, нюансы мелодико-интонационного строения, в

том числе набор используемых обертонов, отмечаются звукоподражательные моменты, указывается на тип дыхания – прерывистый или непрерывный, на положение губ, состояние голосовых связок и т.п., на специфику произнесения тех или иных фонем, присутствуют данные о возможностях сочетания различных стилей и субстилей, а также соображения об их происхождении.

Более или менее развернуто в указанных аспектах представлены в главе стили *хоомей* (древний *хоомей*); стиль *борбаннадыр*, в том числе в сравнении со стилем *хоомей*; стиль *сыгыт* с его особой техникой звукоизвлечения; стиль *эзенгилээр*, который являет собой некий самостоятельный феномен, особенно с функциональной стороны; стиль *каргыраа* и его субстили *хову каргыраазы* (степное каргыраа), *даг каргыраазы* (горное каргыраа), *думчук каргыраазы* (носовое каргыраа); субстиль *канзып* (*кумзаттаар*) – эмоциональный плач-причитание; субстиль *чыландык*, где иногда усматривается подражание пению птиц. Многие из обозначенных стилистических разновидностей *хоректээр* иллюстрированы нотными примерами.

На основании изложенного в заключении главы предлагаются некоторые выводы, в первую очередь касающиеся стилевой картины *хоректээр*. Наличие немалого количества стилей и субстилей *хоректээр* со своими технологическими, функциональными и музыкально-структурными особенностями подтверждает, что сольное тувинское многоголосие опирается на многовековые традиции. Именно это, на наш взгляд, является основной причиной большого разнообразия в обозначенных областях. Важно подчеркнуть, что процессы стилеобразования в *хоректээр* продолжают и в настоящее время, причем протекают они достаточно активно.

На базе взаимодействия всех этих параметров в Туве сложилась единая система *хоректээр*, интенсивно влияющая на музыкальную традицию в целом. В тоже время в стилистических сферах *хоректээр* наблюдается отчетливая локализация в зависимости от ареальной принадлежности, прежде всего в Западной и Центральной Туве. Наконец, если в рамках тувинской музыкальной традиции интонационно-стилевой комплекс *хоректээр* можно определить как исконный и единый, то за ее пределами он перестает функционировать как устойчивое целостное явление.

В главе VI – **Песенные формы со вставками горлового пения. Структурно-типологический аспект** – рассматриваются песни, в композиции которых обычное песенное интонирование (*ырлар*) чередуется с эпизодами, звучащими в стилях *хоректээр*. Перед исследователями как локальных песенных традиций в целом, так и в связи с музыкальными формами *хоректээр* стоит важная задача типологизации подобного материала. Попытка решения такой задачи предпринята в данной главе. При этом автор диссертации предлагает музыкально-аналитическую методику ее решения.

Целесообразность изучения данного песенного типа обусловлена его особым положением в тувинской музыкальной традиции как одного из самых характерных ее проявлений. В качестве основополагающих нами выделяются песни, опирающиеся на наиболее общие закономерности ладо-мело-

дического и ритмического строения в системе *хоректээр*, отражающие существенные признаки и локальные особенности в его исполнении. Напомним в связи с этим, что специфические моменты пения *хоректээр* сопряжены со своеобразной «несливаемостью», «несмешиваемостью» самостоятельных по происхождению отдельных стилей, каждый из которых продолжает жить своей жизнью в различных жанровых и интонационных условиях.

Прежде чем переходить к изложению результатов наших наблюдений, отметим, что полученные аналитические данные подтверждают гипотезу Е.В. Гиппиуса: происхождение традиционного песенного искусства у тувинцев непосредственно связано с горловым пением. Е.В. Гиппиус считал, что вставки *хоректээр* в традиционных песнях по своей формообразующей функции подобны рефренам, имеющим к тому же коренное, базовое положение в традиционной тувинской музыке, и высказал предположение, что пение *хоректээр* без слов стало основой для развития различных песенных жанров, в частности, лирических, трудовых, колыбельных, но уже с вербальным компонентом, тогда как *хоректээр* продолжал фигурировать в виде вставок. Важно также подчеркнуть, что в тувинских песнях со вставками *хоректээр* из всех его стилей наиболее распространены *хоомей* и *сыгыт*. Именно они в первую очередь представлены в локальных традициях в виде вставок. Эти вставки-*хоректээр* интонируются в длинных песнях (*узун ырлар*), в коротких песнях (*кыска ырлар*) и припевках (*кожамык*). Наши изыскания показали, что исполнение песен со вставками в стилях *хоомей* и *сыгыт* распространено повсеместно, причем они распределены таким образом, что наибольшее количество песенных образцов со вставками указанных стилей приходится на центр и западные области республики, наименьшее – на южную, «эрзинскую» – часть. При этом весьма существенно, что этот феномен везде типологически един.

Тувинская музыкальная традиция *хоректээр* в связи с песенными жанрами подразумевает функционирование определенных видов, сопряженных с формой исполнения вставок *хоректээр*. Нами выделено пять форм таких вставок (здесь автор опирается на терминологию, бытующую в контексте традиционной музыкальной культуры):

1. *Чугаалап кууседир*.
2. *Шуудуп кууседир*.
3. *Сос чокка кууседир*.
4. *Хойнун ырызы*.
5. *Ырлап кууседир*.

Чугаалап кууседир (досл. – исполнять в форме мелодического речитатива) – функционирует в двух разновидностях. Первая – собственно речитативная – является своего рода музыкальным периодом, соответствующим одной строфе поэтического текста. Вторая – орнаментальная, базирующаяся на вокализации различных гласных. В такой обертоновой мелодии фигурируют по преимуществу мелкие длительности, в том числе шестнадцатые и тридцать вторые. Обе эти формы мелодического движения в процессе пения тес-

но взаимодействуют, причем «вокализы» значительно расширяют узкий диапазон речитативного мелоса. Песенные напевы со вставками типа *чугаа-лап кууседир* или *хоомей*, которые становятся как бы отправной точкой для развития музыкальной мысли. Этим в известной мере объясняется особая стойкость рассматриваемой традиции в музыкальном быте тувинцев.

Шуудун кууседир (досл. – петь убаюкивая) – напев представляет собой цепь кратких музыкальных фраз, чаще речитативного, иногда песенного склада, с амбитусом от секунды до сексты. Мелодическое движение разворачивается либо как раскачивание на соседних звуках, в виде некоего секундового скольжения, либо как вращение вокруг мелодически опорного звука. Каждую речитируемую фразу достаточно четко отделяет от последующей ритмический каданс. Иными словами, такая форма пения *хоректээр*, с его медленным интонированием и грудной звукоподачей, создает ясное впечатление пения-убаюкивания. Формы координации поэтической структуры и мелостроки весьма многообразны.

Сос чокка кууседир (досл. – пение без слов) демонстрирует мелодии (вне словесного ряда, на вокализации гласных) тех или иных протяжных песен *узун ырлар*. Звукоряд здесь образуется исключительно с помощью передувания флейтового типа. При этом голос выступает как очень сложный инструмент, который позволяет извлекать весьма большое количество звуков благодаря вокальной технике *хоректээр*, усилению давления воздушной струи. Здесь многое определяет сам исполнитель, его склонность к определенному характеру пения.

Хойнун ырызы (досл. – совместное исполнение) – особый, сугубо ансамблевый способ применения стилей *хоректээр* и тувинских традиционных инструментов (*тун, амырга, дошпулуур*), основанный на ритмической и мелодической взаимодополняемости, что и обусловило возникновение данного рода музицирования. Необходимо подчеркнуть, что здесь используются инструменты прежде всего с сигнальным типом звучания, что связано с частым повторением одних и тех же интервалов.

Ырлап кууседир (досл. – напевное исполнение). Вслед за каждой песенной мелострокой, которая обычно начинается и завершается на нижней ладо-мелодической опоре, следует вставка *хоректээр* в стиле *хоомей* определенно-го обертоново-мелодического строения.

Стили *хоректээр* – *сыгыт* и *хоомей* – независимо от различий между ними – в качестве вставок могут исполняться как в архаичной форме мелодического речитирования, так и в более поздней, напевной разновидности. Выбор же одной из пяти форм вставок *хоректээр* определяется отчасти индивидуальными пристрастиями того или иного *хоомейжи*. Во время наших экспедиций каждый певец пел песни со вставками в стилях *сыгыт* или *хоомей* в своей особой манере, на свой особый напев, не во всем сходный с напевами других *хоомейжи*.

Чрезвычайно важно подчеркнуть, что интонационное строение вставок *хоректээр* основано на формульности: мелодии вставок складываются из повторений коротких интонационных ячеек, ритмика которых базируется на

ритмике песенных напевов, и в силу жесткой структурной оформленности последних не могут быть произвольно удлинены или укорочены. При этом формульность вставок в тувинской традиции настолько принципиально важна, что их сходство можно обнаружить в самых различных песенных образцах в разных регионах Западной и Центральной Тувы. Интонационные формулы в стилях *хоректээр*, на которые мое внимание обратил в свое время Е.В. Гиппиус, в первую очередь объединяют бытующие в определенном регионе *узун* и *кыска ырлар*, а также *кожамык*. Он справедливо оценивал формульную мелодику вставок *хоректээр* как «обобщенное интонационно-семантическое выражение» содержания, характерного для тувинских народных песен. По воле исполнителя вставки в стилях *хоомей* и *сыгыт* каждый раз переинтонируются в зависимости от строения соединяемого с напевом поэтического текста, причем на протяжении напева вставки в стилях *хоомей* или *сыгыт* могут переходить в *борбаннадыр*. На наш взгляд, момент известной импровизационной подвижности вставок может быть расценен как один из важных признаков проявления ее формульности. Не поэтому ли народные певцы не делают принципиальных различий между формульными напевами обоих стилей – *хоомей* и *сыгыт*?

В главе характеризуются музыкально-структурные закономерности строения песен в связи с ритмическим устройством и композиционным местоположением вставок *хоректээр*. Нами выявлено шесть более или менее устойчивых типов традиционных песенных композиций: вставки *хоректээр* могут фигурировать либо в начале мелострофы, либо в ее конце; либо и в начале, и в конце; кроме того, они могут помещаться в конце каждой мелостроки; а также завершать как полустроки, так и строки; наконец, возможно интонирование вставок в кульминационных зонах мелодий (пение *хоректээр* без слов). Отметим при этом, что сама по себе «физическая» протяженность вставок в разных образцах варьируется в зависимости от возможностей дыхания исполнителя.

В главе фигурируют установленные автором диссертации основные комбинации ритмических структур типичных напевов вставок *хоректээр* одновременно с композиционным расположением их относительно песенных строф. Это зафиксировано в таблицах и схемах.

С достаточной детализацией рассмотрено в главе функционирование вставок *хоректээр* в контексте ритмо-временного строения напевов тувинских народных песен жанровых разновидностей *узун* и *кыска ырлар*, а также *кожамык* с их двухчастной формой, образуемой из разделенных цезурами двух или четырех мелострок со стабильным числом счетных музыкальных времен, соответствующих полустиху или стиху. С мелодической же стороны эти вставки вполне самостоятельны, автономны по отношению к основным напевам песен и составляют интонационные ячейки, отвечающие стиху или полустиху поэтического текста. При исследовании традиционных вставок следует принять во внимание тот факт, что вставки в стилях *сыгыт* и особенно *хоомей* всегда соответствуют мелодическому построению как своего рода дополнительное музыкальное время либо в форме мелодии, соответ-

ствующей добавленному слову, либо в виде долгого одиночного звука на относительно продолжительном дыхании.

С этой точки зрения нами выделено три вида вставок, условно обозначенных как «а», «в», «с». Вставки «а» имеют собственное музыкальное время и звучат преимущественно как музыкальное дополнение к основному времени пропевания стиха или полустиха в строфе. Вставки «в» располагаются всегда в середине мелостиха, увеличивают время звучания последнего слогового музыкального времени, то есть как некая фермата. Вставки «с» всегда звучат в начале мелострофы (но не каждой мелостроки), выполняют функцию зачина, имеют собственное музыкальное время в форме целого. Они по значению вполне сравнимы с тирадными зачинами в тувинских героических сказаниях и сказках.

Вставки в стилях *хоомей* или *сыгыт* в *кожамык* количественно строго регламентированы согласно слоговому составу строки. Они могут быть одно- или двухслоговыми – *ой, увай, дембил*. Структурное значение таких вставок заключается в том, что они составляют строго организованные сегменты-формулы, так как имеют постоянную слоговую норму и местоположение. Результаты анализа строфовых форм традиционных тувинских песен со вставками *хоректээр* подробно показаны в развернутой таблице, фигурирующей в диссертации.

В завершение главы подчеркивается, что функционирование вставок *хоректээр* играет основополагающую роль в становлении песен и инструментальных жанров со стабильной мелодико-ритмической структурой.

В главе VII – **Хоректээр и ареалы его распространения. Школы хоректээр** – автор диссертации показывает, что *хоректээр* имеет свои особенности в отдельных ареалах Республики Тыва. Этот географический аспект функционирования изучаемого в диссертации традиционного искусства тувинцев ранее никем не затрагивался. В данной главе фигурируют результаты подобного исследования, отраженные, в частности, в одном из приложений работы.

В главе затронуты вопросы бытования *хоректээр* вне Тувы. В связи с этим отмечено, что за границами республики горловое пение было обнаружено целевыми экспедициями ТИГИ и МНЦ «Хоомей» на территории Монголии, особенно в ареалах расселения тувинцев (бассейн реки Кобдо и особенно сумон Цэнгэл Баян-Улэгэйского аймака). Здесь до сих пор продолжают жить изолированные группы тувинского населения, мигрировавшие сюда не ранее XVIII в. и в настоящее время очень малочисленные. Однако присущее тувинцам сольное многоголосное пение *хоректээр* 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, обитающих в сопредельных с Тувой районах, от тувинского *хоректээр*. Речь идет о таких феноменах, как *хай* у хакасов, *кай* у алтайцев и шорцев, *хоомий* у монголов, как известно, сопровождающий исполнение ге-

роических сказаний. *Хоректээр* не обнаружен у башкир: башкирский *узляу*, по мнению Л.Н. Лебединского, вообще не имеет генетических связей с горловым пением тюркоязычных народов Саяно-Алтая. Следов традиций *хоректээр* у других тюркских народов (например, у киргизов, казахов, якутов), живущих сейчас и обитавших в прошлом вне тувинского ареала, также не обнаружено.

Собранные нами полевые материалы позволяют утверждать, что степень распространенности *хоректээр* различна в отдельных этнотерриториальных регионах Саяно-Алтая и Монголии. Это отражено в полученных полевых материалах. По экспедиционным данным ТИГИ (1874-1989) и МНЦ «Хоомей» (1993-2002) из 766 записей *хоректээр* 430 зафиксированы в *кожуунах* Бай-Тайги и Барун-Хемчика, 110 – в Овюрском, 26 – в Эрзинском *кожуунах*, 200 – в западной части Сут-Хольского *кожууна*, 110 – в Улуг-Хемском.

Различия стилей *хоректээр* у тувинцев и их разнообразие обусловлено не только рядом этнокультурных, но и других, в том числе географических факторов. В условиях относительной изоляции в указанных выше регионах в большей мере, чем в других, сохранились многие традиции ранних пластов культуры, возникших в древности еще у предков тувинцев, живших в условиях родового быта.

Анализируя песенный материал, собранный в разных регионах Тувы, автор диссертации устанавливает конкретную географию распространения *хоректээр*. Это, прежде всего, территория Западной и Южной Тувы, горные регионы и котловины Бай-Тайги, Овюра (с.Хандагайты), Сут-Холя (с.Боратайга, Алдан-Маадыр), Барун-Хемчика (с.Кызыл-Мажалык), дзун-Хемчика (села Бажын-Алаак, Арыг-Бажы) и Улуг-Хема (с.Шагонар, села Арыг-Бажы, Чыраа-Бажы, Ак-Тал), Эрзина (с.Эрзин), тес-Хема (села Самагалдай, Ак-Эрик, Берг-Даг), Танды (села Бай-Хаак, Шамбалыг, Межегей). отметим также, что при некоторой обособленности отдельных этнотерриториальных групп тувинцев наряду с новыми сохранялись и реликтовые формы *хоректээр*, отражающие пути его формирования и развития. В северо-восточном же регионе республики, у субэтнической группы тувинцев – оленеводов-тоджинцев – *хоректээр* не получил распространения, как и некоторые другие формы народного тувинского искусства (например, резьба по камню, сложные растительные узоры на сундуках, седлах и др.) Это, по-видимому, связано с особенностями быта восточных тувинцев и традициями таежной культуры. В районе Каа-Хемского *кожууна* у истоков реки Енисей, в высокогорной зоне Саян, заселенной с конца XIX в. русскими, *хоректээр* у тувинцев постепенно утрачивается в связи с распадом старинного уклада жизни, исконных традиций. К середине XX в. и в наше время *хоректээр* здесь встречается лишь спорадически, как в исходной, так и в модифицированной формах.

Думается, однако, что в конце XIX-начале XX вв. *хоректээр* был характерным для всего тувинского музыкального фольклора, что подтверждается конкретными результатами исследования этого феномена и данными меллогеографии по этнической территории, расположенной за пределами Западной и Центральной Тувы (речь идет о наблюдениях Е.К. Яковлева (1989),

Г.Е. Грумм-Гржимайло (1903), А.Н. Аксенова (1940), П.В. Островских (1867), С.И. Вайнштейна (1956).

Изложенное служит дополнительным подтверждением того, что искусство *хоректээр* является своего рода индикатором степени сохранности художественных традиций, родившихся в среде степных кочевников-тувинцев, у которых формировался древнейший хозяйственно-культурный тип кочевых скотоводов горно-степной зоны. В этом плане необходимо выделить древние родо-племенные группы Ондар, Ооржак, Куулар, Кыргыз, Ховалыг, Донгак, Монгуш, Тумат, Хомушку, живущие в Западной и Центральной Туве. На наш взгляд, именно здесь следует искать исторические корни *хоректээр*. И поныне среди них функционируют непревзойденные мастера этого традиционного искусства тувинцев. Свидетельством устойчивости традиций *хоректээр* в Западной и Центральной Туве служит и профессиональное мастерство его исполнителей, подразумевающее свободное владение основными формами звуко-тембровой реализации, включая особую манеру пения, развитую исполнительскую технику, обладание поэтическим даром, имеющим в виду и стихотворные импровизации.

Сформировавшийся на протяжении многих поколений профессионализм *хоомейжи* привел к созданию своеобразных исполнительских школ, закрепленных наследственными методами обучения (в особенности от отца к сыну и внуку). В данной главе впервые в научной практике предлагаются соображения по этому поводу.

Автору диссертации удалось установить, что в Туве существовало девять школ *хоректээр*. Во главе каждой стоял выдающийся народный мастер, а затем и его ученики. Шесть таких школ функционируют в Западной Туве: Монгун-Тайгинская (села Мугур-аксы, Моген-Бурен), Бай-Тайгинская (села Тээли, Бай-Тал, Шуй), Барун-Хемчикская (села Кызыл-Мажалык, Ак-Довурак), 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). Известными исполнителями *хоректээр* были Манчакай Сат, Кызыл-оол Санчы, Комбу Онгдар, Сундукай Монгуш, Идамчап Хомушку, Ак-оол Кара-Сал, Хунаштар-оол Ооржак, Максим Дакпай, Маржымал Ондар, жившие в Западной Туве. Они обладали непревзойденными голосами, отличались от других певцов мастерским исполнением разных стилей *хоректээр* и виртуозным владением различными способами дыхания в процессе пения.

В главе предпринят предварительный, хотя и достаточно разносторонний анализ исполнительства в контексте обозначенных школ, а также содержатся краткие характеристики творчества наиболее выдающихся их представителей. Естественно, в автореферате все это дается в предельно сжатом виде.

Исполнителям *хоректээр* Монгун-Тайгинской школы был присущ не только высокий профессионализм, но и особое своеобразие манеры исполне-

ния. Они пели *каргыраа* сочным, бархатным, но относительно тихим голосом. Так пел прославленный Севек Алдын-оол, который использовал, кроме приема *хоректээр*, специфический прием *думчуктаар*, одной из отличительных черт которого является отсутствие смыслового текста. Особо надо остановиться на таком виде исполнения, когда *каргыраачи* или *хоомейжи* при пении чередуют отрезок мелодии, поющий в любом стиле *хоректээр*, с мелодическими песенными построениями, интонируемыми со стихами. В итоге налицо сочетание двух принципиально нетождественных форм звучания. В 1987-1988 гг. автором записано от разных *хоомейжи* и *сыгытчи* этой школы около 200 песен со вставками *хоректээр* соответствующих стилей.

К Бай-Тайгинской школе принадлежали мастера, более всего любившие стиль *каргыраа*. Специфика этой школы – псалмодийно-декламационная форма интонирования. Исполнители школы Бай-Тайги особым образом применяют грудное дыхание (его часто называют реберным), которое частично включает в себя и элементы брюшного, диафрагмального. Внимание концентрируется на средней части грудной клетки, используются резонаторы грудной полости; влияет на них и настройка вышележащих резонаторов.

Своеобразно представлена Овюрская школа, которую возглавляли Кызыл-оол Санчы, братья Николай и Валерий Монгуш, Герман Куулар. В настоящее время продолжателем традиции стал популярный исполнитель стиля *хоомей* Геннадий Тумат, использующий особый прием *киштээр* – подражание ржанию коня, который невозможно реализовать в других стилях. исполнительское мастерство Г. Тумата отвечает самым высоким требованиям, поскольку певец свободно владеет традиционной певческой манерой, всеми формами *хоректээр*, умеет гармонично их сочетать. По нашим наблюдениям, от представителей Овюрской школы производились прежде всего записи стилей *сыгыт* и *хоомей*, но не фиксировались другие стили. Это свидетельствует, очевидно, о достаточно «узком» распространении *хоректээр*. Другие стили (*каргыраа*, *борбаннадыр*, *эзенгилээр*), возможно, появились здесь в результате расширяющихся контактов между жителями разных *кожуунов*, проведения конкурсов, фестивалей и т.д.

Барун-Хемчикскую школу представляет ряд современных исполнителей. В ходе передачи искусства *хоректээр* от одного поколения к другому оно, кроме традиционных стилей, формировало здесь и яркие новые формы. Именно этим качеством определяется творческое своеобразие Барун-Хемчикской школы, где все стили звучат в исполнении представителей и молодого поколения. Певцы в основном используют как резонатор полость рта (прием *аас-ишти биле хоомейлэр*). Пристального внимания заслуживает использование аккомпанирующего *дошпулуура*. На этом струнно-щипковом инструменте исполняются те или иные ритмические обороты, сопровождающие интонирование *сыгыта* или *хоомея*.

Дзун-Хемчикскую школу всегда представляли самые лучшие мастера игры на тувинском традиционном смычковом инструменте *игиле*. Вообще эта школа *хоректээр* формировалась в самой тесной связи с народной инструментальной музыкой. Обычно мастера Дзун-Хемчикской школы поют без

значимого словесного текста и аккомпанируют своему пению на *игиле*, исполняя на нем мелодии песен или импровизируя наигрыши песенного характера.

Объясняется это тем, что тембровые «показатели» *игила* имеют для исполнителя *хоректээр* более важное значение, чем звуковысотные. Мастера игры на этом инструменте, например, Ак-оол Кара-Сал (с.Чыргаки), Максим Дакпай (с.Ийме), владели особыми исполнительскими приемами, в том числе связанными со звукоподражанием, например, имитацией шума реки. Эти музыканты оказали существенное влияние на современное состояние стиля *хоомей*, их имена всегда упоминаются как среди хоомейистов, так и в связи с историей традиционной инструментальной тувинской музыки.

Особая школа сложилась в Сут-Хольском *кожууне*. Традиции знаменитого хоомейжи из села Алдан-Маадыр Хунаштар-оола Ооржака подхватили такие мастера, как Виктор Ооржак, Байыр-оол Ооржак, Леонид Ооржак. Приемы горлового пения в их интерпретации в целом близки, даже идентичны. Это, несомненно, свидетельствует об устойчивости традиций в роде Ооржаков.

Наиболее распространенным инструментом у Ооржаков был щипковый хордофон *дошпулуур*, который использовался как аккомпанирующий инструмент при пении *хоректээр*, что в определенном плане способствовало развитию мелодической орнаментики, где на уровне попевок много общего с виртуозными наигрышами на *дошпулууре*. Исполнение представителей этой школы отличается большой свободой, разнообразием стилей (*хоомей*, *ээнгилээр*, *каргыраа*, *буга хоомей*, *эрги хоомей*), богатством форм и приемов, тогда как в контексте некоторых других школ, напротив, наблюдается некое сужение в этой сфере.

Самым проставленным исполнителем *хоректээр* Сут-Хольской школы был Маржымал Очурович Ондар из с. Бора-Тайга. Продолжателями традиций *хоректээр* рода Ондар являются Конгар-оол Ондар, Сергей Ондар, Монгун-оол Ондар, Оолак Ондар и ряд других музыкантов. Вообще в этой местности жило много певцов, сказителей, хранителей культов, обрядов, ритуалов, а также шаманов, деятельность которых продолжалась вплоть до 1950-х гг. Согласно рассказу Маржымал Ондара, его мать, которую в народе прозвали Кызыл-Тоннуг (Красношубая), была великой шаманкой, знавшей множество текстов шаманской поэзии, и отличной сказительницей.

Вместе с тем собранные нами материалы показывают что уже с середины 60-х гг. одновременно с угасанием шаманской практики и других видов народного творчества (героических сказаний, сказок) начала исчезать привычная среда и для исполнения *хоректээр*. Стили *хоректээр* звучали лишь в виде экзотических концертных номеров. К сожалению, в последнее время в связи с кончиной Маржымала Ондара названная традиция также значительно ослабевает. Сегодня таких мастеров, которые столь блестяще владели бы старинным инструментальным и вокальным традиционным искусством, осталось очень мало.

Еще один известный очаг *хоректээр* в Центральной Туве – урочище Чыраа-Бажы Улуг –Хемского *кожууна*, где и поныне живут знаменитые хоомейжи Тумат Кара-оол, Андрей Чульдум-оол. Их творчество высоко ценили отечественные этномузыковеды Э.Е. Алексеев, Е.В. Гиппиус, В.М. Щуров, а также американский этномузыколог Тед Левин. В этом регионе записаны наиболее старые тувинские мелодии *хоректээр*, интонируемые в особой традиционной манере, сходной с шаманскими камланиями, сказыванием сказок или пением колыбельных.

В 20-х гг. XX в. в селе Эрзин среди исполнителей стиля *хоомей* был особенно знаменит рапсод Сорукту Кыргыз (в народе его называют *хоомейлэр* Сорукту – мастер *хоомея* Сорукту), уроженец села Межегей Тандинского района. Его стиль исполнения отличается своеобразной окраской; недаром имелось и местное название *хоомея* как отдельного субстиля. Вообще бытование стиля *хоомей* в Эрзине заинтересовало автора диссертации прежде всего в связи с тем, что это село находится на границе с Монголией, а его жители двуязычны, причем некоторые этнические тувинцы говорят только по-монгольски. Эрзинский *хоомей* (нами записано здесь 28 образцов) однороден по стилю, что дает основание считать его весьма репрезентивным для тувинской музыкальной традиции. Стилистика эрзинского *хоомея* свидетельствует о его принадлежности к наиболее консервативным сферам традиционного искусства, которые практически не заимствуются.

В данном контексте возникает еще один интересный момент. Можно надеяться, что благодаря установлению в ходе дальнейших изысканий – с учетом различных этнографических и исторических источников ареалов распространения *хоомея* и его мелодических типов у тувинцев и других тюркомонгольских народов, удастся проследить пути миграции древнетюркского племени Кыргыз, несомненного носителя этого искусства. Любопытно, что во время фольклорно-этнографической экспедиции в 1973 г. автору посчастливилось наблюдать, что исполнители села Эрзин называют *хоректээр* только «песнями», при его интонировании обычно говорят *ырлап бер че* (досл. – спой песню). На мой вопрос, песня ли это легендарный *хоомейжи* Кыргыз Сорукту ответил, что такого рода особое пение вытекает не из каких-либо артистических соображений, не из желания специфическим образом воздействовать на слушателей, но из внутренней потребности певца выразить состояние его души. Добавим, что среди эрзинских мастеров своим искусством славились Михаил Допчун, Федор Тау, Феодосия Кыргыз (дочь Сорукту Кыргыз), в том числе и в обучении молодежи, способной к исполнению *хоректээр*.

Совершенно очевидно, что искусство *хоректээр*, сохраняя древние традиции, и ныне переходит из поколения в поколение. Благодаря этому мастера *хоректээр* продолжают придерживаться характерных для своих предшественников художественных форм и вокальных техник. Показательно, что на праздники народного творчества они надевают ту одежду, которую надевают их предки, слушают сказания, песни, в которых описываются жизнь и деятельность давних *аяк хаачылары* (певцов при подношении пиал *нойонам*).

В настоящей главе автор стремится показать более или менее примечательные особенности различных традиционных школ *хоректээр*, отметить сходные моменты между ними, чтобы дать представление. с одной стороны, об их общности, а с другой – подчеркнуть индивидуальные аспекты в исполнительстве мастеров *хоректээр*. Взаимодействие этих параметров, на наш взгляд, способствует как сохранению, так и формированию новых, но традиционных в своей основе, высших художественных ценностей в сфере музыкальных форм этого искусства, которое продолжает функционировать в современных условиях. В главе отмечается также, что характерный именно для Тувы высокий уровень совершенства *хоректээр*, многообразная практика его бытования дают основания полагать, что именно тувинские музыканты являются древнейшими носителями этого традиционного искусства.

Глава VIII – Развитие традиций *хоректээр* в современной культуре Тувы. В ней современное состояние тувинского горлового пения, которое закономерно составляет одну из сфер национальной художественной культуры. Одновременно здесь затрагиваются вопросы изучения *хоректээр*.

До недавнего времени ошибочно считалось, что это искусство интенсивно угасает. Однако работа, проводимая МНЦ «Хоомей», равно как и автором настоящей диссертации, показала, что *хоректээр* сохраняется, а в местах с наиболее активно действующей традиционной культурой даже развивается. В главе еще раз подчеркивается, что *хоректээр* функционировал постольку, поскольку сберегался уклад жизни, соответствующий этой традиции. При этом оказывается, что даже в новой обстановке *хоректээр* не теряет свои прежние жизненные связи и функции, в частности, в соотношении с праздничными, вообще публичными ситуациями. Так, ныне любой *праздник* – *Наадым* (праздник скотоводов), *Шагаа* (Новый Год) или другие – непременно сопровождаются исполнением *хоректээр*. Тувинские музыканты постоянно принимают участие в этнографических концертах, традиция которых широко распространена в нашей стране, их голоса звучат в эфире, на грам-пластинках, компакт-дисках и с телеэкрана.

Актуальными остаются и организационные проблемы, связанные с самой спецификой современного бытования традиционного песенного искусства. Оценочный, также как и исследовательский подходы необходимы как в отношении народной музыки в целом, так и в отношении отдельных ее разновидностей, сопряженных с региональными особенностями. Как известно, последние нуждаются в сохранении и развитии. Необходимо также ясное представление о существующих стилях и субстилях *хоректээр*, их соотношении с песенными стилями соседних народов. Ответ на все эти вопросы могут дать только подлинно научные, системные в своей основе музыковедческие исследования, которые становятся сегодня остро актуальными, особенно в связи с пропагандой национальных традиций.

Возрождению интереса к тувинскому фольклору, его дальнейшему более глубокому практическому освоению способствовал ряд факторов. Так, важным событием в сохранении и развитии традиционной культуры Совет-

ской Тувы явилось открытие в Кызыле в 1950 году Дома народного творчества, в ведение которого вошло и собирание музыкального фольклора. Смотры и фестивали, которые с 1950 г. проводились регулярно, способствовали выявлению новых форм народного творчества. В главе фигурируют различные данные о подобных мероприятиях. Их значение для защиты и развития национальных традиций достаточно велико. Здесь несомненно проявилась забота государства о традиционном искусстве народов страны.

Следует подчеркнуть, что особенности современного состояния *хоректээр* определяются не только интересами развития национально-государственной школы, но и конкретными условиями его бытования в сфере народной культуры. Для более тщательного изучения вопроса сотрудниками МНЦ «Хоомей» была составлена специальная программа по изучению нынешнего состояния тувинского горлового пения во всех *кожуунах* республики. Программа включает три раздела: 1) *Хоректээр* в современном общественном быту. 2) *Хоректээр* в сельской художественной самодеятельности. 3) Пути развития профессиональных форм *хоректээр*. Первый раздел программы ориентирован на выявление обстоятельств бытования *хоректээр* в семейной обстановке. Известно, что в Туве это искусство переходит от деда к отцу, от отца к сыну и т.д. Именно поэтому старые стили *хоректээр* хорошо сохранились и входят в репертуар многих *хоомейжи*. Исследователей интересует также процесс его адаптации и трансформации в наши дни, в том числе и в практике сельской художественной самодеятельности (этот аспект включен во второй раздел программы). Согласно нашим наблюдениям, в концертной практике фольклорных ансамблей горловое пение, все его стили нередко обрабатываются на некий «современный» усредненный лад, направленный в сторону массового фольк-поп-арта с форсированным, неуправляемым звуком. Явление это приобретает массовый характер, что снижает ценность каждого конкретного художественного результата.

В главе отмечается, что традиционное горловое пение, вышедшее из недр самой жизни, в лучших своих достижениях перешагнуло рамки замкнутого быта, вошло в сферу «большого» существования, прежде всего в формах концертного типа, в связи с чем появилась масса проблем, ряд которых обозначен в главе (третий раздел программы). В этом контексте нами достаточно подробно рассмотрено особое концертное явление в сфере *хоректээр*, которое уже получило название «стиль певца Ойдупаа».

В середине 80-х годов появился исполнитель стиля *каргыраа* по имени Ойдупаа, уроженец Бай-Тайгинского *кожууна*, повлиявший на становление специфического стиля. Этот стиль возник как своего рода тюремный фольклор в период пребывания Ойдупаа в заключении. Он представляет собой индивидуальную интерпретацию основ *каргыраа*, причем исполнение сопровождается игрой на баяне с прикрепленными к нему колокольчиками. Использовались шумовые эффекты (хрипение и шуршание мехов баяна), трансформировались ладовые и ритмические особенности *хоректээр*, что существенно изменило его стилистику. В частности, в этом новом стиле отсутствуют двухголосие и обертоновая мелодика, но присутствуют приемы *думчуктаар* и

собственно *хоректээр*. Ойдупаа своим стилем сформировал своего рода оппозицию по отношению к исторически сложившимся нормам традиционной тувинской музыки, в частности, к пению *хоректээр*, в чем-то сломал стереотипы музыкального мышления народа, дав новый толчок развитию своего рода авангардной народной музыки, прежде всего в связи с нестандартным использованием баяна. Неслучайно исполнительство Ойдупаа оказывает большое воздействие на молодежь.

Однако поиск оптимальных путей переинтонирования богатейшего музыкального наследия тувинского народа для современной аудитории – трудная задача. В главе отмечается, что для этого нужно знать классическое музыкальное наследие народа, включая традиционную манеру интонирования. Необходимо сохранить этническую основу тувинского музыкального искусства, отвечающего эстетическим и акустическим нормам национального тувинского мышления.

В главе подчеркивается также, что *хоректээр* признан сегодня в Республике Тыва явлением, имеющим важное международное значение. Неслучайно международные симпозиумы «Хоомей – феномен культуры народов Центральной Азии», регулярно проводимые с 1993 года и посвященные актуальным вопросам сохранения и развития музыкальных традиций народов Центральноазиатского региона, привлекли, кроме отечественных этномузыкологов, активно внимание ученых Франции, Америки, Японии, Финляндии и ряда других стран. Анализ научной тематики, развиваемой ими на четырех прошедших симпозиумах, позволил определить основные направления в исследовании горлового пения у народов Центральной Азии. В главе отмечен ряд докладов, связанных с проблемами происхождения *хоректээр* и общетеоретическими вопросами горлового пения (их авторы – С.И. Вайнштейн, Б.И. Татаринцев, М.Х. Маннай-оол, С.М. Орус-оол, З.Б. Самдан, А.С. Стоянов, В.Ю. Сузукей и др.) Особый интерес вызвал доклад научного сотрудника МНЦ «Хоомей» М.М. Сандуй «Тувинский хоомей. Современное состояние», где, в частности, фигурировала показательная фактология: в Туве официально насчитывается 2130 исполнителей *хоректээр*, в том числе 30 женщин; возраст исполнителей – от пяти до семидесяти лет; существуют 30 классов *хоомея* в разных регионах РТ; в среднем в одном классе по 10-12 учащихся; создано 25 ансамблей *хоомея*, 10 из них – детские. По данным докладчика, в истории развития *хоректээр* с начала XX века насчитывается пять поколений *хоомейжи*. М.М. Сундуй подчеркнула, что в истории исполнительской практики важную роль сыграли представители второго поколения, которые являются как бы посредниками между *хоомейжи* дореволюционной Тувы и новой плеядой исполнителей. Именно второе поколение положило начало современному процветанию тувинского *хоректээр*, оставив после себя школы Ак-оола, Хунаштар-оола, Кызыл-оола и других. Добавим, что значение форума связано также со стремлением интегрировать в изучении *хоректээр* усилия специалистов смежных наук.

Благодаря рекомендации первого симпозиума (1993), в столице Республики Тыва был создан МНЦ «Хоомей» (о котором уже не раз упоминалось),

занимающийся проблемами истории изучения *хоректээр*, вопросами шаманизма, музыкальной этнографией, а также социальной защитой исполнителей *хоректээр*. В контексте деятельности МНЦ автором диссертации был проведен природно-физиологический эксперимент в США (что в несколько иной связи уже отмечалось). Совместно с американскими специалистами было обследовано анатомическое строение тела певца и его внутренних органов, точнее, всей целостной функциональной системы, которой становится организм исполнителя во время пения.

В 2001 году на базе МНЦ «Хоомей» было осуществлено комплексное медицинское обследование мастеров горлового пения с целью решения вопроса о пенсионном обеспечении исполнителей *хоректээр* и диагностировании их профессиональных болезней. При участии пульмонолога Министерства здравоохранения РТ С.Ы. Сарыглар проводился осмотр данного контингента сотрудниками кафедры профессиональных патологий Новокузнецкого Государственного института усовершенствования врачей: его руководителем – академиком РАМН, доктором медицинских наук В.В. Разумовым, врачом-отоларингологом, доцентом В.Д. Осиповым и врачом-пульмонологом, кандидатом медицинских наук В.А. Зинченко. Полученные 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 *хоректээр* детей в музыкальных школах.

В главе содержатся сведения о регулярных выступлениях исполнителей *хоректээр* на концертных эстрадах не только в Туве, но и в Москве, в столицах европейских государств, в Америке. Диски *хоомейжи* записаны в Берлине, Париже, Нью-Йорке, Токио. В Туве ныне постоянно возрастает количество концертов носителей этой вековой традиции.

В настоящей главе предлагается ряд соображений по поводу обучения искусству *хоректээр* на современном этапе. Если в прошлом очаги-юрты знаменитых *хоомейжи* часто становились своеобразными школами для обучающихся одному определенному стилю исполнения *хоректээр*, ученик долгие годы жил рядом или прямо в юрте учителя, который становился для него не только профессиональным, но и духовным отцом, если профессия музыканта обычно была наследственной и передавалась из поколения в поколение в одной семье, то сейчас в Туве мастера *хоректээр* прививают свои знания и опыт любому желающему посвятить себя этому замечательному музыкальному искусству. Необходимо заметить, что старинные традиции обучения постепенно отходят на второй план. Все более активно внедряются в жизнь групповые формы обучения, которые подчас бывают вполне успешны. Однако, при всех своих положительных сторонах, групповое обучение *хоректээр* во многом уступает индивидуальному, прежде всего в уровне профессионализма, так как при индивидуальном подходе ученик значительно лучше усваивает строгие и многообразные исполнительские каноны, связанные в том числе с фонетикой тувинского языка. Тем не менее плюсом группового обучения мы считаем популяризацию феномена *хоректээр*, а также комплексное развитие вокальных и инструментальных навыков у учащихся. Минус же

групповой формы обучения – трудность совершенствования тембральных и регистровых возможностей исполнителей. Вместе с тем, получение сегодня школьного музыкального образования способствует формированию принципиально нового типа музыкантов.

Наконец, в главе затронут еще один вопрос. Профессия исполнителя горлового пения всегда считалась сугубо мужской. Лишь сравнительно недавно она приобрела официальный статус для женщин, и выступления женщин-*хоомейжи* перестали быть запретными. Причиной подобного запрета, по-видимому, было широко бытовавшее предубеждение: исполнение *хоректээр* якобы неблагоприятно сказывается на женском организме и может привести к бесплодию; кроме того, если женщина занимается «не женским делом», это подавляет дух (*сузун базар*) ее мужа. Эти архаические представления, как нам думается, построены на том, что *хоректээр* требует определенной физической подготовки, связанной с вокальной техникой, зависящей от особого функционирования дыхательной системы. Однако теперь новое отношение к возрождению национальных культурных традиций обуславливает изменение и отношения тувинцев к женщине – исполнительнице *хоректээр*. Так, в последнее время сложился женский ансамбль «Тыва кызы», выдвинулось немало талантливых женщин – *хоомейжи* и инструменталисток.

В заключении главы подчеркивается, что древнее искусство *хоректээр* является органичной и важной составляющей тувинской современной музыкальной культуры, одним из ярчайших истоков творчества тувинских композиторов.

Заключение. Подводя итоги исследования, выполненного на основе анализа полевых материалов, собранных автором диссертации в течение 25 лет, с учетом комплекса имеющихся публикаций, рукописных и фонографических архивных данных, следует констатировать, что в собирании, публикации и изучении *хоректээр* тувинская фольклористика достигла определенных успехов. В диссертации показано, что в своем развитии она прошла три этапа: первый – XIX – начало XX вв., второй – 30-е годы XX столетия, третий – 40-е годы XX столетия по наше время. Краткое аналитическое рассмотрение каждого из них позволяет углубить взгляд на достигнутые в диссертации результаты.

Прежде всего необходимо подчеркнуть, что в настоящей работе впервые в отечественной и зарубежной этномузыкологии предпринята попытка комплексного рассмотрения тувинского горлового пения как целостной системы, причем в историческом и теоретическом аспектах. Естественно, автор не претендует на исчерпывающее решение всех поставленных вопросов именно потому, что такое исследование осуществляется впервые. Естественно также, что эти вопросы затрагиваются с различной степенью полноты.

Один из существенных результатов, сформированных на основе исторических и этнографических разработок – аргументированное предположение, что *хоректээр* в самом начале своего развития функционировал не как

собственно пение, но скорее как некий предузыкальный феномен, который лишь с течением времени превратился в самостоятельное художественное явление. Несомненно, что здесь немалое значение имели различного рода звукоподражания, которые и сейчас высоко ценятся тувинцами в эстетическом плане. Автор приходит к выводу, что *хоректээр* изначально был связан с трудовой деятельностью, с разнообразной обрядовой практикой, служил необходимым атрибутом героических сказаний, иными словами, с самого начала сопрягается со всем культурным тувинским контекстом. Поэтому автор убежден, что без *хоректээр* многие и многие явления традиционной культуры тувинцев потеряли бы свою самобытность. еще один важный результат, достигнутый в диссертации, – выявление принципов функционирования *хоректээр* в различных жанрах тувинской традиционной музыки.

В работе автор стремится раскрыть специфику звукообразования в *хоректээр* – этом особом типе сольного многоголосного интонирования, столь резко отличающемся от академического и привычного бытового пения. Со всем не песенная манера подачи звука придает *хоректээр* необычный облик, ошеломляющий тех, кто не знаком с тувинским горловым пением. Подчеркнем, что в диссертации *хоректээр* рассматривается как весьма сложная система, подразумевающая наличие развернутого ряда стилей и субстилей; в числе последних несколько современных. Показ сегодняшнего состояния *хоректээр* – еще один существенный результат работы.

Важно, что исследование весьма разнообразной проблематики, связанной с *хоректээр*, позволяет аргументированно обозначить наиболее значимые для сегодняшнего периода перспективы его изучения. Важнейшая из них, на нашему мнению, – сравнительное изучение этого интереснейшего культурно-художественного явления. Предварительное рассмотрение *хоректээр* в сравнительном плане показывает, что сходные с ним пласты фольклора составляют неотъемлемую часть традиционного наследия ряда тюрко- и монголоязычных народов: алтайцев, хакасов, шорцев, якутов, монголов и др. Общность здесь обусловлена древними культурно-историческими контактами этносов Южной Сибири. Вместе с тем в каждой этнической разновидности горлового пения существует своя специфика. Найти адекватные методы изучения такой специфики – еще одна важная и перспективная задача. Думается, что исследования, где актуальны сравнительные методы, откроют широкие возможности для получения сведений, уясняющих генетические связи на ранних этапах развития музыкального фольклора тюрко- и монголоязычных народов.

Еще несколько существенных моментов. В целом в деле научного осмысления культурного наследия тувинцев *хоректээр*, на наш взгляд, уделяется пока недостаточное внимание. Имеющиеся на сегодняшний день данные по вопросам тувинского горлового пения, включая настоящую диссертацию и монографию на аналогичную тему (2002), пока вряд ли могут решить актуальные задачи. Поэтому в качестве чрезвычайно важной ближайшей перспективы следует считать необходимость активизации собирательской работы. Кроме того, не менее важно обеспечить полноценную сохранность бес-

ценных материалов по *хоректээр*, собранных в 50-70-е гг. XX в.: они, к сожалению, находятся под угрозой исчезновения; условия их хранения в Институте гуманитарных исследований Республики Тыва не отвечают научно обоснованным требованиям. Решение этой проблемы – еще одна неотложная задача.

Наконец, хочется надеяться, что в каждом регионе со временем будут организованы собственные центры по изучению традиций горлового пения, функционирующих в составе различных традиционных культур.

Основные публикации по теме диссертации

Статьи в периодических изданиях ВАК:

Кыргыз З.К. Тувинское горловое пение «Хоректээр» // Музыкальная академия. №4. М., 2004. – С. 110-112. 0,3 п.л.

Кыргыз З.К. Тувинские колыбельные песни // Музыка и время. №4. М., 2005. – С. 87-90. 0,3 п.л.

МОНОГРАФИИ, БРОШЮРЫ

Кыргыз З.К. Тыва улустун кожамыктары. Кызыл; 1975.– 100 с. 4 п.л.

Кыргыз З.К. горловое пение и проблемы его изучения // Сопровождение по проблемам развития хоомей. Кызыл, 1988. 26 с. 1 п.л.

Кыргыз З.К. Тыва улустун алгыш йорээлдери. Кызыл, 1990.– 127с. 6 п.л.

Кыргыз З.К. Песенная культура тувинского народа. Кызыл, 1992. – 144с. 9 п.л.

Кыргыз З.К. Тыва чоннун эртинези (Хоомей – жемчужина Тувы). Кызыл, 1992. – 128с. 5 п.л.

Кыргыз З.К. Ритмы шаманского бубна. Кызыл, Новости Тувы, 1993.– 48с. 2 п.л.

Кыргыз З.К. Тувинское горловое пение. Проблемы изучения. Новосибирск: Наука, 2002. – 235с. 16,5 п.л.

Кыргыз З.К. Музыкальное исполнение тувинских сказок // Тувинские народные сказки. (сост. З.Б.Самдан). Новосибирск: Наука, 1994. С.35-48. 0,7 п.л. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока). Том №9).

Кыргыз З.К. О тувинских эпических напевах // Тувинские героические сказания. (Сост. С.М. Орус-оол). Новосибирск: Наука, 1994. С. 39-52. 1 п.л. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока. Том № 12).

СТАТЬИ на русском языке

Кыргыз З.К. Хоомей (горловое пение) – феномен культуры народов Центральной Азии // Тайна тувинского «дуэта» или свойство гортани человека формировать механизм аэродинамического свиста. Новосибирск, 1992. – С. 3-5. 0.1 п.л.

Кыргыз З.К. Народная песня и ее исследователи // Музыка Сибири и Дальнего Востока. М., 1982. – С.120-142. 0,5 п.л.

Кыргыз З.К. Об одноголосном строении горлового пения // Традиционное народное музыкальное искусство и современность. М., 1980. – С. 13-27. 0,5 п.л.

Кыргыз З.К. Тувинские сказки и героические сказания // Традиционное народное музыкальное искусство и современность. М., 1982. – С.120-128. 0,5 п.л.

Кыргыз З.К. Хоомей – памятник самобытной культуры тувинского и других народов Азии // Мелодии хоомея. Кызыл, 1994. – С.13-16. 0,1 п.л.

Кыргыз З.К. Тувинское горловое пение. Проблемы его изучения. Кызыл, 1990. – 10с. 0,2 п.л.

Кыргыз З.К. Жанр частушки (припевки) в музыкальном творчестве тувинцев // УЗ ТНИИЯЛИ, вып. XVI. Кызыл, 1973. – С.117-136. 0,5 п.л.

Кыргыз З.К. Тыва улустун кожамыктарынын дугайинда // Улуг-Хем. Кызыл, 1974. №33. – С.32-52. 0,3 п.л.

Кыргыз З.К. Тувинская музыка наших дней // УЗ ТНИИЯЛИ, вып. 17. Кызыл, 1975. – С. 140-147. 0,1 п.л.

Кыргыз З.К. Музыка // Большая советская энциклопедия. М., 1977. Т. 26. – С.286. 0,1 п.л.

Кыргыз З.К. Тувинская музыка // Музыкальная энциклопедия. М., 1977. Т.6. – С. 627. 0,1 п.л.

Кыргыз З.К. Тувинская музыка // БЭС. М., 1981. Т. 5. – С. 558. 0,1 п.л.

Кыргыз З.К. Тувинский традиционный музыкальный инструментарий // МЭ. Киев, 1971. – С.117. 0,1 п.л.

Кыргыз З.К. Звукоподражания голосам животных и птиц в вокальной и инструментальной музыке тувинцев // Традиционный и современный фольклор Приуралья и Сибири. Свердловск, 1979. – С.12-32. 0,8 п.л.

Кыргыз З.К. Об изучении музыкальной культуры народов Центральной Азии // Эпос «Манас» и эпическое наследие народов мира. Бишкек, 1995. – С.217-229. 0,3 п.л.

Кыргыз З.К. Выразительные средства шаманского ритуала // Научно-практическая конференция, посвященная 60-летию тувинской письменности. Кызыл, 1990. – С.44-46. 0,1 п.л.

Кыргыз З.К. Музыка шаманского ритуала в тувинской культуре // Религия народов России. Стамбул, 1997. – С.18-29. 0,5 п.л.

Кыргыз З.К. Краткий структурно-типологический анализ стилей хоомея // Второй Международный музыковедческий симпозиум «Хоомей (горловое пение) – феномен культуры народов Центральной Азии». Кызыл, 1995. – 20 с. 0,7 п.л.

Кыргыз З.К. Древняя форма звукообразования в тувинском хоомее // Третий Международный симпозиум «Хоомей (горловое пение) – феномен культуры народов Центральной Азии». Кызыл, 1998. – С.30-31. 0,1 п.л.

Кыргыз З.К. Тувинская традиционная вокальная музыка. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Ленинград, 1985. – 17с. 1 п.л.

Кыргыз З.К. Роль фольклора Тувы и проблемы профессионального обучения на национальных инструментах // Перестройка среднего и начального специального образования: опыт, пути их решения. Кызыл, 1989. – С. 15-28. 0,5 п.л.

Кыргыз З.К. Чадаган в Туве // Международный симпозиум «История и современность». Абакан, 1996. – С.39-49. 0,3 п.л.

Кыргыз З.К. Древний прием звукообразования в тувинском хоомее // Мелодии хоомея. Кызыл, 2003. – С.13-26. 0,5 п.л.

Кыргыз З.К. Программа для школ горлового пения для 1-8 классов. Кызыл, 2000. – 26с. 1 п.л.

Кыргыз З.К. Шаманизм в Туве // Международная научно-практическая конференция «Культурные связи Древней Сибири и Америки: проблемы, исследования, гипотезы». Кырен, 2004. – С. 17-26. 0,5 п.л.

Кыргыз З.К. Приемы звукообразования хоомея // Конгресс национальных систем образования ЮРГА. Традиционное жилище кочевых народов Азии. Кызыл, 2004. – С.4-22. 0,7 п.л.

Кыргыз З.К. Физиологические особенности исполнителей тувинского горлового пения // Научно-практическая конференция. Тыв.ГУ. Кызыл, 2005. – С.4-5. 0,1 п.л.

Кыргыз З.К. Общий характер тувинской народной музыки и ее основные признаки // Первый симпозиум по изучению форм Шорского эпоса. Новокузнецк, 2006. – С.10-18. 0,4 п.л.

Кыргыз З.К. О существовании музыкальных культур // Международная научно-практическая конференция «Традиционная музыка тюркских народов: настоящее и будущее». Кызылгорда, Казахстан, 2006. – С. 113-116. 0,3 п.л.

Кыргыз З.К. «Древние формы песенной культуры тувинской фольклорной традиции» // Международный форум «Устойчивое развитие стран Арктики и Северных регионов Российской Федерации в контексте образования, науки и культуры». Якутск, 2006. – С.45-61. 0,7 п.л.

На английском и немецком языках

Kyrgys S.K. An Acoustical Consideration of Xoomij // Musical Voices of Asia. Tokio. – P. 110-112. 0,3 п.л.

Kyrgys S.K. Studies on Shamanistic art // The Circular of the 7th conference of International Society for Shamanistic Research (ISSR). BejJing, 2002. – P. 21-32. 0,7 п.л.

Kyrgys S.K. Human's Mouth as a Resonator // Koukin From the Central Asia. № 9. Tokio, 1995. – P. 21-32. 0,7 п.л.

Kyrgys S.K. Zum.65. Geburtstag von Erika Taube // Sammlung Artikel. Leipzig, 1999. – Seiten-7. 1,0 п.л.

Kyrgys S.K. Tuva – The Land Of Khoomei. Tokio, 1998. – 25p. 1,0 п.л.

Kyrgys S.K. Welcome to Tuva. Kisil, 1995. – 13p. 0,3 n.l.

Kyrgys S.K. Medical studv // Tuva – The Land of Khoomei. Tokio, 1996. – P.10-14. 0,2 n.l.

Kyrgys S.K. From Histori of Research of Tuvan Khoomei // Tuva – the Land of Khoomei. The national centre in Japan of the international jew's harp music centre. Tokio, 1996. – P. 8-24. 0,7 n.l.

Kyrgys S.K. Taja Komuz and Temir Komuz: The jew's Harps of the Tuva // Koukin from the Central Asia. № 9. Tokio, 1995. – p.5-8. 0,1 n.l.