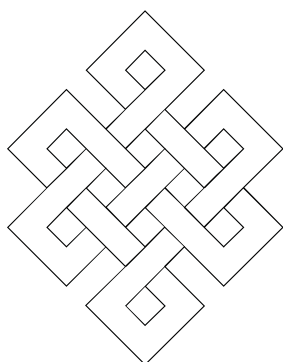


ISSN 2079-8482



НОВЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ТУВЫ

THE NEW RESEARCH OF TUVA

2017

№ 2

www.nit.tuva.asia



РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Левин Теодор, Дартмаус колледж, США
Юдин Борис Григорьевич, Институт философии Российской академии наук
Чулуун Сампилдондов, Институт истории и археологии Академии наук Монголии
Бичелдей Каадыр-оол Алексеевич, Республика Тыва, Россия
Донахо Брайан, Институт социальной антропологии Макса Планка, Германия
Мажитов Саттар Фазылович, Международный институт интеграции социогуманитарных исследований “Интеллект Орда”, Казахстан
Отрощенко Иванны Витальевна, Институт востоковедения им.А. Е. Крымского Национальной академии наук Украины
Луков Валерий Андреевич, Московский гуманитарный университет
Попков Юрий Владимирович, Институт философии и права Сибирского отделения Российской академии наук
Захаров-Гезехус Илья Артемьевич, Институт общей генетики им. Н. И. Вавилова Российской академии наук
Дацышен Владимир Григорьевич, Сибирский федеральный университет, Россия
Федотова Валентина Гавриловна, Институт философии РАН

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Хомушку Ольга Матпаевна, Тувинский государственный университет, Россия
Монгуш Марина Васильевна, Институт культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева, Россия
Балакина Галина Федоровна, Тувинский институт комплексного освоения природных ресурсов Сибирского отделения Российской академии наук,
Сузукей Валентина Юрьевна, Тувинский институт гуманитарных и прикладных социально-экономических исследований, Россия
Харунова Марианна Монге-Байыровна, Тувинский институт гуманитарных и прикладных социально-экономических исследований, Россия
Макаров Владимир Сергеевич, Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, Россия

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Ламажжа Чимиза Кудер-ооловна, Московский гуманитарный университет, Россия

Издатель - редакция журнала «Новые исследования Тувы».

Зарегистрирован в качестве СМИ Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор), свидетельство о регистрации Эл №ФС77-37967 от 5 ноября 2009 г.

Журнал публикует статьи на русском и английском языках. Выходит 4 раза в год.

Индексация журнала: ERIH PLUS, РИНЦ, КиберЛенинка, PKP Index, Google Scholar, DOAJ.

В оформлении обложки номера использована фотография Дороты Беляк (Люблин, Польша)

EDITORIAL COUNCIL

Theodore Levin, Dartmouth College, United States
Boris G. Yudin, The Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Russian Federation
Chuluun Sampildondov, Institute of History and Archaeology, Academy of Science Mongolia, Mongolia
Kaadyr-ool A. Bicheldey, Republic of Tuva, Russian Federation
Brian Donahoe, Max Planck Institute for Social Anthropology, Germany
Sattar F. Mazhitov, International Institute for integration of social and humanitarian studies “Intellect Horde”, Kazakhstan
Ivanna V. Otroshchenko, Krymsky Institute of Oriental studies, National Academy of Sciences of Ukraine, Ukraine
Valery A. Lukov, Moscow University for the Humanities, Russian Federation
Yuri V. Popkov, Institute of Philosophy and Law, Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, Russian Federation
Il'ia A. Zakharov-Gezekhus, Vavilov Institute of General Genetics Russian Academy of Science, Russian Federation
Vladimir G. Datsyshen, Siberian Federal University, Russian Federation
Valentina G. Fedotova, Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Russian Federation

EDITORIAL BOARD

Olga M. Homushku, Tuvan State University, Russian Federation
Marina V. Mongush, D. Likhachev Institute Cultural and Natural Heritage, Russian Federation
Galina F. Balakina, Tuva Institute for Complex Development of Natural Resources, Siberian Branch, Russian Academy of Sciences
Valentina Yu. Suzukey, Tuva Institute of Humanities and Applied Social and Economic Research, Russian Federation
Marianna M.-B. Harunova, Tuva Institute of Humanities and Applied Social and Economic Research, Russian Federation
Vladimir S. Makarov, St. Tikhon's Orthodox University for the Humanities, Russian Federation

CHIEF EDITOR

Chimiza K. Lamazhaa, Moscow University for the Humanities, Russian Federation

Publisher - Editorial Board of the journal «The New Research of Tuva».

The New Research of Tuva welcomes contributions in Russian and English.

The journal is published quarterly.

The journal is indexed in ERIH PLUS, RINTs, KiberLeninka, PKP Index, Google Scholar, DOAJ.

Cover photo by Dorota Bielak (Lublin, Poland)

ISSN 2079-8482



Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution-NonCommercial» («Атрибуция — Некоммерческое использование») 4.0 Всемирная. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.



Тема выпуска
«**Современные исследования
тувинской музыки**»

Ответственный редактор —
доктор культурологии
Валентина Ю. Сузукей
(Тувинский институт гуманитарных и
прикладных социально-экономических
исследований, Россия)
при участии доктора **Теодора Левина**
(Дартмаус колледж, США)

Special issue
“**Contemporary studies
of the Tuvan music**”

Edited by
Doctor of Culturology,
Valentina Yu. Suzukey
(Tuvan Institute for the Humanities
and Applied Social
and Economic Studies, Russia)
with assistance from Dr. **Theodore Levin**
(Dartmouth College, USA)



Этномузыковедение

Ethnomusicology

DOI: 10.25178/nit.2017.2.1

ПРОБЛЕМЫ НАУЧНОГО ИЗУЧЕНИЯ И ПРАКТИЧЕСКОГО ОСВОЕНИЯ ТУВИНСКОЙ МУЗЫКИ (НА ПРИМЕРЕ ТУВИНСКОГО ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА)

Валентина Ю. Сузукей

Тувинский институт гуманитарных
и прикладных социально-
экономических исследований,
Россия

В XX в. тувинская музыкальная культура пережила глубинные потрясения, трансформации. Сегодня есть острая необходимость переосмысления достижений и потерь. Цель работы — попытка рассмотрения некоторых базовых параметров тувинской музыкальной культуры, сохраняющих системную целостность в звуковой структуре. Актуальность темы продиктована существующими концептуальными расхождениями между музыкальной практикой и научным ее освоением.

В советское время унификация культуры на всей территории СССР была ориентирована исключительно на европейскую модель развития музыкального творчества без учета специфики этнических культурных практик. В настоящее время уменьшается число носителей традиционной культуры устно-слухового типа, увеличивается число выпускников музыкальных школ, училищ, консерваторий и университетов, академий культуры и искусств, воспитанных не на традиционных цен-



ISSUES OF ACADEMIC STUDY AND PRACTICAL ACQUISITION OF TUVAN MUSIC (A CASE STUDY OF TUVAN INSTRUMENTAL MUSIC)

Valentina Yu. Suzukei

Tuvan Institute of Humanities
and Applied Social
and Economic Research,
Russian Federation

In the 20th century, Tuvan music culture has undergone dramatic upheaval and a number of transformations. Today we face an acute need to rethink the achievements and losses incurred over that period of time. The objective of this article is to reconsider some basic parameters of Tuvan music culture that are responsible for preserving the integrity of its sound structure. The relevance of the topic is due to a current conceptual rift

between the musical practices and their scholarly interpretations.

In the Soviet period, culture throughout the entire USSR was solely driven by the European model of musical development with no reliance on practices typical for ethnical cultures. We are currently witnessing a decline in the numbers of those representing oral and audial traditional culture,

Сузукей Валентина Юрьевна — кандидат искусствоведения, доктор культурологии, главный научный сотрудник сектора культуры Тувинского института гуманитарных и прикладных социально-экономических исследований. Адрес: 667000, Россия, г. Кызыл, ул. Кочетова, д. 4. Тел.: +7 (394-22) 2-39-36. Эл. адрес: vsuzukei@mail.ru

Suzukei Valentina Yur'evna, Candidate of Arts, Doctor of Culturology, Chief Research Fellow, Sector of Culture, Tuvan Institute of Humanities and Applied Social and Economic Research. Postal address: 4 Kochetov St., Kyzyl, Republic of Tuva, Russian Federation 667000. Tel.: +7 (394-22) 2-39-36. E-mail: vsuzukei@mail.ru



ностных ориентирах. В тувинскую музыкальную практику активно внедряется академическая терминология и привносятся не свойственные критерии оценок и термины. Но тувинская культура была принципиально устной и выработала свою систему звукового строя, механизмы и методы бесписьменной передачи знаний. Но эти народные методы до сих пор остаются малоизученными.

Автор утверждает, что система организации тувинской инструментальной музыки специфична и выступает основой, которая придает необычность звучанию музыкальных инструментов и хоомея (горлового пения). Характерный тембр и неповторимый колорит их звучания обеспечивается своеобразной системой бурдонно-обертоновых звуковых соотношений.

Музыка является творением, предназначенным для слухового восприятия. А музыковеды, в основном российские, продолжают анализировать нотированные варианты записанных ими исполнений народной инструментальной музыки и хоомея. Такой подход ограничивает всю панораму традиционной инструментальной музыки.

Положительно оценивается то, что современные тувинские музыканты владеют нотной грамотой, и приближаются к шедеврам мировой музыкальной классики. Но, утверждает автор, было бы нормой и параллельное их обучение и методикам устно-слуховой традиции. В статье упоминаются получившие широкое распространение в мире методы: методика немецкого композитора Карла Орфа, основу которой составляет импровизационное музицирование; методика японского скрипача Шиничи Судзюки, основанная на подражании; методика безнотного обучения музыкальной Академии им. Я. Сибелиуса в Хельсинки и др.

Ключевые слова: Тува; тувинская музыка; этномusicоведение; традиционная музыкальная культура; музыкальные инструменты; теория музыки; специфика звуковой организации

while the numbers of music college graduates, those who studied at conservatoires, universities, academies of culture and arts, and thus come as bearers of values lying outside of the tradition. Tuvan musical practice is experiencing an invasion of academic vocabulary and non-relevant appraisal criteria. However, Tuvan musical culture, having always been primarily oral, has developed its own acoustic structure, as well as mechanisms and methods for non-scriptory transfer of knowledge. But these vernacular methods are still insufficiently explored.

The author postulates that the system of Tuvan instrumental music organization is unique and acts as a basis for unconventional sound of musical instruments and *xöömei* (throat singing). Distinctive timbre and inimitable flair of the sound is achieved by original system of bourdon-overtone sound coordination.

Music is created for aural enjoyment. But musicologists (mainly in Russia) are still analyzing the notation they keep making of performed folk instrumental pieces and *xöömei*. Such an approach drastically narrows the entire panorama of traditional instrumental music.

A positive factor is that contemporary Tuvan musicians have mastered musical notation and are familiar with the masterpieces of global music classics. But the author suggests that a parallel training in traditional oral and aural culture will be most beneficial. Some of these worldwide recognized methods are discussed in the article, such as German composer Carl Orff's improvisation-based music; Japanese violinist Shinichi Suzuki's method based on imitation; notationless education at J. Sibelius Academy in Helsinki, etc.

Keywords: Tuva; Tuvan music; ethnomusicology; traditional music culture; musical instruments; theory of music; features of music organization

Введение

Сформировавшаяся с древнейших времен, музыкальная культура тувинцев на протяжении ряда столетий развивалась исключительно в контексте кочевого образа жизни, не претерпевая кардинальных перемен вплоть до первой половины 20-х годов XX столетия.

В середине 1920-х годов тувинская культура начала испытывать перемены, которые мы называем первым глубинным потрясением. После 1917 г.



тувинцы, также, как и многие народы, оказались вовлечены в революционное движение, вызвавшее коренные изменения в их жизни. В период строительства социализма были внесены существенные изменения в традиционную, в том числе, и музыкальную культуру тувинцев. Идея «профессионализации» народной музыки, активно проводившаяся в жизнь с первых лет строительства социализма в Туве, сопровождалась попытками адаптации народных музыкантов к малопонятным им критериям оценок академической музыки. Результатом этого опыта явилась модификация не только традиционных музыкальных инструментов, но и всей эстетико-нормативной основы традиционной музыкально-звуковой системы. В 1991 г., после распада СССР, тувинская культура испытала второе потрясение, которое случилось в течение этого же столетия.

Следовательно, в течение одного XX столетия тувинская музыкальная культура функционировала в трех разных государственных, политических и социально-экономических условиях, пережив за этот короткий исторический промежуток два глубинных потрясения.

В настоящее время, на фоне свершившихся в 90-е годы XX столетия событий, с особой остротой осознается необходимость переосмысления достижений и потерь, произошедших в музыкальной культуре Тувы. В этой связи актуальным становится назревшая необходимость научного осмысления аксиологического аспекта традиционной культуры в условиях периода ценностных кризисов и поиска новых культурных оснований и ориентиров. Эти задачи нами ставились и ранее (Сузукей, 2006, 2012), но в данном случае анализ развивается с учетом новой литературы и новых данных.

Целью данной работы является попытка рассмотрения некоторых базовых параметров тувинской музыкальной культуры, которые, несмотря на социальные и политические потрясения, сохраняют системную целостность в звуковой структуре, что само по себе является новым и актуальным, так как до настоящего времени никем не ставилась такая проблематика. Актуальность темы продиктована также и существующими *концептуальными расхождениями* между музыкальной *практикой* и научным ее освоением.

В соответствии с поставленной целью основной задачей работы является раскрытие причин существующих противоречий между практикой, теорией и современной системой обучения музыкантов, грозящих, в конечном счете, привести к потере внутренних, имманентно присущих свойств тувинской музыки.



Теория, практика и культурная политика

Общеизвестно, что научное знание формируется на основе данных практического опыта путем абстрагирования и логического анализа этих данных. Иначе говоря, теория представляет собой целостное знание о закономерностях уже существующих связей и специфических особенностей практического опыта. При этом критерием истинности и основой развития *теории* выступает, как известно, *практика*. Однако в процессе как практического, так и теоретического освоения тувинской традиционной музыкальной культуры возникла парадоксальная ситуация, когда эта аксиома (неразрывное единство теории и практики), представляющая собой фундаментальную основу гносеологии была фактически проигнорирована.

Возникновение таких противоречий было обусловлено как объективными, так и субъективными причинами. XX век вписался в ход истории человечества со своими мирового масштаба революционными коррективами, которые сметали устои традиционных, особенно кочевых, культур. Драматичность ситуации того времени усугублялась еще и тем, что революционность эпохи наложилась на европоцентристские предпочтения, определявшие в целом и методологическую направленность почти всех гуманитарных наук.

Не только практика «усовершенствования» музыкальных инструментов, но и общая установка на «профессионализацию» музыкальных культур в национальных республиках бывшего Советского Союза была инициирована идеологической установкой культурной политики государства. Унификация культуры на всей территории СССР была ориентирована исключительно на европейскую модель развития музыкального творчества без учета специфики существующих в этнических культурах практик. Одна из причин, по мнению Т. Б. Будегечи, заключалась в отсутствии знаний о культуре кочевого общества. Она писала: «Как в начале XX века не существовало и, так и в конце его не имелось *целостной системы* эстетических знаний об искусстве *кочевников*» (Будегечи, 1995: 13; курсив мой. — В. С.), в чем нельзя с ней не согласиться. «Искусство тогда было сверхидеологизированным, политика партии дружественного государства — Советского Союза — излагалась в произведениях литературы, музыки и в театре. Самая важная черта искусства тех лет — полное и слепое следование примеру “старшего брата”, исключающее поиски более приемлемых для тувинского народа форм искусства. Требовалось лишь копировать лучшие произведения русской советской культуры», — отмечает и искусствовед А. К. Кужугет (Кужугет, 2003: 201). «В советский период отечественная политика в обла-



сти культуры была одновекторной. Будучи предельно централизованным и идеологизированным управлением, она представляла собой, прежде всего, процесс «вживления» партийно-политических императивов (главными из которых являлись принципы классовости, партийности и народности) в практику художественно-творческой деятельности и культурно-массовой работы. Подобного рода «нажим», не нуждался в обратной связи, максимально ограничивая возможности саморазвития культурной жизни по линии возрастания многообразия» (Балакшин, 2005: 3).

Основную причину многих бед социализма, например, М. П. Капустин видит в преувеличении роли насильственного революционного начала — революционизма, что привело к бесчисленным деформациям советского общества. Выход из создавшейся ситуации автор видит в возвращении политики и культуры на магистраль общечеловеческой цивилизации (Капустин, 2002).

В условиях современности в контексте активного обсуждения таких проблем, как специфика этничности, идентичности, аутентичности, становится актуальным и значимым интерес и к культурной отличительности. «Частные, этнодетерминированные моменты специфики движения социума в национальных регионах, зафиксированные наукой, могут на самом деле явиться маркерными точками реализации фундаментальных, базовых явлений и феноменов. Таким образом, глобализация, консолидация и интеграция в сфере гуманитарных наук для национальных регионов России в первую очередь должны означать, — как справедливо отмечает М. Улаков, — *не трансформацию национально-специфического знания в направлении всеобщей стандартизации и нивелировки методов и моделей* научного поиска, как было при советской власти. А, скорее наоборот — продвижение и развитие в новой научно-информационной среде тех аналитических систем, которые основаны на необычности исследуемого материала» (Улаков, 2004: 4; курсив мой. — В. С.).

Таким образом, теория, практика и культурная политика — три составляющие, которые по природе своей должны быть взаимоувязанными. Но в случае с традиционными культурами они оказались не согласованными.

В настоящее время все ощутимее становится неизбежное численное уменьшение носителей традиционной культуры устно-слухового типа в связи с их естественным уходом из жизни, и по этой причине происходит ослабление влияния и снижение их роли в культуре. Современное пожилое население республики — это поколение строителей социалистического общества, с детских лет усвоившие идеалы той эпохи. Наблюдается и за-



метное увеличение числа выпускников музыкальных школ, училищ, консерваторий и университетов, академий культуры и искусств, воспитанных не на традиционных ценностных ориентирах. Эта количественно увеличивающаяся масса дипломированных специалистов начинает активно внедрять академическую терминологию и привносить в тувинскую музыкальную практику не свойственные традиционной музыке критерии оценок и термины. Это в той ситуации, когда по тувинской традиционной музыкальной культуре существует уже достаточное количество серьезных научных трудов как отечественных, так и зарубежных ученых (Аксенов, 1964; Богданов, 1981; Бюрбээ, 1964; Чернов, Маслов, Дмитриев, 1992; Казанцева, 2002, 2003; Кыргыз, 1992, 2002; Мелодии хоомея ... , 1994; Осипенко, 1994; Сузукей, 2007; Карелина, 2009; Gunji, 1980; Bloothoof et al., 1992; Levin, Suzukei, 2006; Tongeren, 2002 и др., а также: Рукописный фонд ТИГИ. Д. 864. Выписки материалов по фольклору, языкознанию и истории Тувы, хранящиеся в фондах Томского гос. университета и Томского областного краеведческого музея. Архив А. В. Анохина).

Тем не менее, результаты научных исследований пока что остаются не задействованными в системе образования при разработке учебных программ, учебно-методических пособий, используемых для обучения музыкантов-народников. В учебных заведениях культуры и искусств Тувы продолжают действовать государственные образовательные стандарты, ориентированные исключительно на требования и нормы европейской классической музыки, введенные еще в советское время. Также и на отделениях народных (национальных) инструментов продолжается обучение студентов на «усовершенствованных» (по аналогии с инструментами Русского оркестра В. В. Андреева) национальных инструментах.

А традиционная культура, будучи принципиально устной, в процессе своего становления и развития выработала свою систему звукового строя и также механизмы и методы беззвучной, т. е. бесписьменной передачи знаний, которые являются очень эффективными в смысле быстроты обучения начинающих. К сожалению, эти народные методы до сих пор остаются малоизученными.

Специфика звуковой структуры тувинской инструментальной музыки

Музыкальная фольклористика, отпочковавшись, как дочерняя ветвь, от академического музыковедения, при изучении традиционных музыкальных культур, особенно на начальном этапе своего становления, активно



задействовала исследовательские методы, выработанные в европейском теоретическом музыкознании, и терминологический аппарат. Например, такие термины, как лад, тональность, звукоряд, дорийский или лидийский лад, тетрахорд, пентахорд и т. д. С априорностью слуховой и теоретической установки музыкантов, имеющих базовое академическое образование, также тесно связана и острота многих проблем.

Такой, например, широко применяемый в музыкальной фольклористике метод, как анализ исследуемого материала на основе его нотной расшифровки, не всегда дает плодотворный результат. Этот метод, на наш взгляд, можно довольно успешно применять для анализа образцов лишь традиционной **вокальной** музыки тувинцев, поскольку она реализуется за счет высотного чередования звуков. И такой способ музицирования называется **звуковысотной**, поскольку создание музыки происходит за счет чередования высоты разных звуков. Звуковысотная организация составляет фундаментальную основу теоретической концепции равномерно-темперированного строя (гомофонно-гармонической системы), которая сформировалась в процессе исторического становления и развития европейской академической музыки.

А система организации тувинской **инструментальной** музыки довольно специфична, и выступает той основой, которая придает необычность звучанию музыкальных инструментов и хоомей (горлового пения), привлекая к ним всеобщее внимание во всем мире. Характерный тембр и неповторимый колорит их звучания обеспечивается своеобразной системой **бурдонно-обертонных** звуковых соотношений, за которой стоит особая логика звукового мышления (Аксенов, 1964; Gunji, 1980; Чернов, Маслов, Дмитриев, 1992; Сузукей, 1989, 2006, 2007).

Хоомей функционирует в *единой* с музыкальными инструментами системе звуковых координат, неоспоримым признаком общности которых выступает *бурдонно-обертонная* структура звуковой организации. Поэтому определение этого вида искусства как «пение» весьма спорно и с таким его обозначением, как «горловое пение» можно согласиться лишь в силу привычности и широты его использования. В данном контексте *хоомей* рассматривается нами как инструментальное искусство, поскольку с точки зрения специфики звуковой организации *хоомей* несомненно стоит в одном ряду с инструментальным творчеством (Сузукей, 1993, 2006; Tongeren, 2002; Levin, Suzukei, 2006).

Эстетико-нормативные представления тувинского народа о музыкаль-



ном звуке как о наименьшем структурном элементе, как о «строительном» материале инструментальной музыки, имеет существенное отличие от того, которое характерно для европейской музыкальной теории, изначально опирающейся на материал *необертоновых* мелодических культур. Имеется в виду принципиальная разница, заключающаяся в том, что мелодии инструментальной музыки тувинцев строятся *только из обертонов*, в то время как в академической музыке использование обертонов в мелодии является специфическим приемом, применяющимся лишь эпизодически. К тому же отличаются способы их извлечения на музыкальных инструментах и, самое главное, при этом основной тон, из которого извлекается обертон, в академической музыке не слышен.

Самым главным отличием и обязательным условием функционирования тувинской инструментальной музыки и хоомея является постоянное присутствие основного тона — бурдона. Без этого основного тона обертоновые звуки не жизнеспособны, поскольку это не самостоятельные звуковые единицы. Обязательное присутствие бурдона на фоне освобожденных обертонов (часть из которых участвует в образовании мелодии) — это самый существенный, и к тому же самый трудноулавливаемый для многих музыковедов и музыкантов момент.

Неспособность восприятия звукового явления, имеющего значительное отличие от академической системы звукообразования, негибкость в восприятии нестандартного, присутствующая при беседах со многими музыкантами и музыковедами, была отчетливо сформулирована Е. К. Карелиной следующим образом: «Специфику звуковой организации тувинской музыки, максимально выраженную в звучании струнных инструментов и горлового пения, В. Сузукей определяет как *бурдонно-обертоновый комплекс*. Данный термин неудачен по той же причине, что и все иноземные эквиваленты слова *хоомей*, поскольку вызывает нелепый вопрос: неужели бурдон — только свойство тувинской музыки и может ли музыка вообще быть без обертонов?» (Карелина, 2009: 91). Именно такой нелепый вопрос и является ярким свидетельством априорности слуховой и теоретической установки музыкантов, имеющих базовое академическое образование.

Бурдон (остинатный звук или опорный тон) и обертоны тувинской музыки впервые наиболее подробно были описаны еще А. Н. Аксеновым (Аксенов, 1964). Во всех, изданных позже работах по тувинской музыке, как музыковедов, так и физиков-акустиков используются именно (и только) эти термины — бурдон и обертоны. Поэтому это определение, по сути, не



является изобретением автора. Мы лишь сводим эти термины воедино, и говорим только о *специфическом единстве* этих явлений в тувинской инструментальной музыке.

Понятно, что звуки, которые состоят из обертонов — это и есть «строительный материал» музыки в принципе. Вопрос-то состоит только в том, как этот «строительный материал» скомпонован в разных культурах. Об отличии в извлечении обертонов в разных культурах и говорится во всех наших работах. Автор никогда ни устно, ни письменно не отрицала наличия бурдона и обертонов в других музыкальных культурах и нигде не говорит о том, что «бурдон — **только** свойство тувинской музыки».

Речь идет только о том, что именно *неразрывное единство бурдонно-обертоновой* организации звукового материала традиционной инструментальной музыки тувинцев является самым ярким внешним проявлением *реально функционирующей музыкальной системы*, имеющей специфические закономерности внутренней организации.

Для носителей традиционной культуры, особенно для народных исполнителей, изъятие бурдона из звуковой фактуры инструментальной музыки создало ярко выраженное ощущение дискомфорта, причину которого им самим было очень трудно сформулировать вербально. По этой причине в 1960–1970-х годах усовершенствованные варианты народных инструментов отвергались носителями традиции лишь с лаконичной оценкой: «*Это звучит не по-тувински*». В то время было не совсем понятно, что означает такое высказывание, как «*звучит не по-тувински*».

Проблемы, возникающие при попытках теоретического освоения бурдонно-обертоновой инструментальной музыки

Существующая практика анализа бурдонно-обертоновой музыки по нотным расшифровкам является априорно привнесенным методом анализа европейской музыки, где обертоны не используются так широко и повсеместно, как в тувинской инструментальной музыке. Обертоны в мелодии академической музыки появляются очень редко лишь как способ украшения мелодии. К тому же обертоновые и не обертоновые звуки — это разные по природе звуковые явления. Обертоны — это не самостоятельные звуковые единицы. В тувинской инструментальной музыке они реально слышимы только в том случае, когда есть бурдон, из которого они извлекаются. Можно сказать, что обертоновая мелодия в тувинской инструментальной традиции — это виртуальная реальность. Если убрать



бурдон, то *тут же исчезнут и все обертоны*, которые не имеют собственного источника звука.

Разные по природе явления не могут анализироваться одними и теми же методами. Универсальных методов для изучения принципиально разных явлений не может быть. Ведь известно, что метод, как и термин, являются отражением имманентных свойств того материала, на котором они сформулированы и выработаны. Тем не менее, до сих пор среди музыковедов существует и такая типичная позиция, как высказанная Е. К. Карелиной: «Как можно отречься от азов музыки, впитанных с детства? Как можно отрицать универсальное, принятое во всем мире значение европейской школы теории музыки?» (Карелина, 2004: 4). Между тем никто не пытается отрицать значение европейской школы теории музыки. Мало того, попытки объяснения причин несоответствия некоторых музыковедческих терминов специфике традиционной музыки, однобоко трактуется как стремление отрицания и неприятия достоинств европейской классической музыки, что в принципе не соответствует реальности.

Система нотной записи — это двухмерная графика, условно отображающая записанную музыку по высоте и по длительности звучания, т. е. где отображена звуковысотная система. Однако, система бурдонно-обертоновой звуковой организации, в которой изначально заложена *стереофоничность* звучания, по идее должна отображаться при помощи многомерной графики, которая пока еще не создана.

Однако, на наш взгляд, задача графического отображения данной музыки — это не есть основная цель исследований. Музыка создается не для зрительного восприятия, как изобразительное искусство, а она, прежде всего, является творением, предназначенным только и именно для слухового восприятия. Но, как ни странно, для методов акустики и музыкально-фольклористических исследований всегда характерно стремление зафиксировать музыку в каком-нибудь статичном варианте в виде нотного изображения, либо в виде акустических спектрограмм. И дальнейшая работа исследователей по анализу зафиксированных материалов проходит уже без участия самих исполнителей. Такие исследования также, возможно, и нужны.

Но, необходимо учесть следующий момент. В каждой культуре есть *постоянные и переменные величины*. Ценные достижения культуры передаются последующим поколениям, скорее всего, через наиболее стабильные, постоянные величины, на которые опирается культура в своем дальнейшем развитии.



В европейской композиторской музыке *постоянство* выражается в том, что никогда не меняется текст, написанный композитором, т. е. никогда не меняется высотное положение звуков, задействованных в конкретном произведении. Никто не имеет права вносить изменения в авторский текст. Во время исполнения произведения появление не вписанных в произведение звуков и отклонения от темпа и размера резко осуждается как незнание текста. Поэтому нотный текст является надежным, достоверным документом, сохраняющим *постоянство звуковысотных характеристик* произведения. *Постоянство и стабильность высотных характеристик звуков* позволяет анализировать произведение лишь по нотному тексту даже в тиши кабинета. Все теоретические постулаты академического теоретического музыкознания с его аналитическим аппаратом изначально были сформулированы на этом незыблемом фундаменте.

Но в традиционной инструментальной музыке тувинцев *звуковысотная характеристика* исполняемой музыки является переменной величиной. Дело в том, что сколько бы раз ни исполнял музыкант одно произведение, столько и разных вариантов будет фиксировать музыковед на аудио- и видеозаписях. Это означает, что для самих носителей традиционной культуры *звуковысотная характеристика* не имеет значения *константной величины*, имеющей статус фундаментальной опоры для самой культуры. В традиционной культуре есть свои стабильные ориентиры и механизмы передачи знаний последующим поколениям. Одной из важнейших задач научного исследования должен стать *поиск постоянных величин*, которые играют роль «несущих конструкций» традиционной культуры. И в этом огромную роль играет мнение самих носителей традиционной культуры и то, что они сами считают наиболее важным в исполняемой ими музыке.

Но до сих пор музыковеды продолжают использовать аналитические методы, опирающиеся на другие значения константности. Они анализируют нотированные варианты записанных ими исполнений народной инструментальной музыки и хоомея. Такой исследовательский метод, в основном, характерен для российских исследователей, как наследие, доставшееся им от советской музыкальной фольклористики. Такой подход ограничивает всю панораму традиционной инструментальной музыки до ее *единичных образцов*. На основе такого анализа они описывают свои выводы в терминах европейского музыкознания. И, как правило, эти выводы для традиционных музыкантов остаются ни о чем им не говорящими, малопонятными или совсем непонятными сентенциями и почти никогда не имеют выхода на практику.



Бурдонно-обертоновая система как источник тембрового богатства звучания инструментальной музыки и хоомея

Логика звукового мышления тувинцев, изначально ориентированная на бурдонно-обертоновое интонирование, четко прослеживается в заданности определенных параметров народных инструментов. Эти параметры реализовывались в таком их фоническом комплексе, как богатство и глубина *темброрегистрового* звучания, которое обеспечивало широким спектром обертонов. Именно тембровое богатство звуковой системы позволял исполнителям быть непревзойденными мастерами звукоподражаний, исполняемых как на музыкальных инструментах, так и в разновидностях горлового пения. Примеров можно приводить бесконечное множество. Например, *даг каргыраазы* (горный каргыраа), *хову каргыраазы* (степной каргыраа), *ээнгилээр* (подражание звону стремян), *борбаннадыр* (подражание перекатывающимся круглым звукам), *киштедир* (подражание ржанию лошади) и т. д. Тембр, например, одного из любимого тувинцами инструмента — игила характеризуется сочной, бархатной, иногда гнусавой, тёплой звучностью, с налётом некоторой сентиментальности, а отсюда как бы с приглушенной страстностью (узун-хоюг, уянныг, уяңгылыг, уяранчыг). Особо лестную характеристику тувинцы дают инструментам, по тембру близким к человеческому голосу, особенно к низким и средним по диапазону женским голосам.

Своеобразие тембра игила заключено и в особенности звукоизвлечения, основанного на флажолетном принципе: т. е. две струны никогда не прижимаются к шейке инструмента, а к ним лишь слегка прикасаются подушечками пальцев, вызывая мягкий, тёплый (определения народных исполнителей) звук, играют как бы поглаживая струны, прием который по-тувински называется «суйбап ойнаар». Народные исполнители также широко применяют прием вибрато, которое придает особую теплоту и приближенность к человеческому голосу. Недаром некоторые знаменитые исполнители уникального искусства тувинцев — горлового пения (Кара-Сал Ак-оол, Кайгал-оол Ховалыг, Куулар Эрес-оол и другие) предпочитают сопровождение на игиле.

Игил у тувинцев по своим техническим возможностям, по своей мягкости, гибкости, легкости звука и способности передавать множество оттенков эмоций, справедливо считается народными музыкантами несравненным выразителем нежности, грусти, страсти и истолкователем лирико-созерцательного, драматического, комического и трагического содержания. Кроме того, у тувинцев лучшими исполнителями считались те, у



кого инструмент «говорил» — «чугааладып ойнаары». Благодаря столь богатым техническим и выразительным возможностям игил является сольным «концертным» инструментом, обладающим обширным репертуаром.

Одним из главных лейтмотивов инструментальной музыки тувинцев является *природа*. По характеру своего скотоводческого труда тувинец много времени проводил на открытом воздухе, близко соприкасаясь со множеством оттенков звуков живой и неживой природы. Осознание человеком своей неразрывной связи с окружающей его природой является одной из социально значимых платформ идеологии шаманского культа, в котором был сакрализован механизм управления повседневной жизнью народа. Причем, механизм этот также основывался на анимистических представлениях, связанных с обожествлением природы, почитанием животного мира и грозных сил природы (грома, молнии, урагана и т. п.).

Мифологический комплекс космогонических представлений кочевников отражает структуру сотворенного кочевником мира сакрального космоса, и позволяет понять незыблемость его ощущения нерасторжимой связи с природой. Этот сложившийся в давнюю пору, эстетический идеал, образ нераздельности человека и природы, выступает фундаментальной основой мировоззрения кочевников.

Этим обстоятельством объясняется и то, что центральное место в художественном творчестве тувинцев занимает *образ природы*. Воспевание картины окружающей природы — это *не результат праздного созерцания*, а одно из социальных проявлений идеологии шаманизма, обусловленных специфическим восприятием обожествляемой природы.

В музыке тувинцев, особенно в инструментальной, значительное место отводится воспеванию родной природы. Исполнение, например, на смычковом инструменте *игиле* «Узун хоюг» Кара-Салом Ак-оолом для носителей традиционной культуры четко ассоциируется с образом Тувы во всей красоте ее степных просторов, величественности тайги, чистой голубизны рек и озер, пронзительной синевы неба над головой и щедрого солнца, встающего над Саянскими хребтами. Тончайшая образность — вот характерная особенность тувинского инструментального исполнительства, в котором с особой силой звучит жизнеутверждающее гуманистическое начало. В репертуаре *хомуса* (варгана) и смычкового *игила* имеются также импровизации, именуемые «Хову аялгазы» — «Мелодии степи» (или «Степные мелодии») и в горловом пении существует стиль «Хову каргыраазы» — «Степное каргыраа» или «Даг каргыраазы» — «Горный каргыраа», в



которых нет прямых, натуралистических звукоподражаний. Тем не менее, эти импровизации полны образной выразительности, создающей своеобразный степной или горный колорит. «Большая часть традиционных песен жанра *ырлар* имеет лирико-созерцательный характер; основной, обобщающий и поэтический образ этих песен — образ родного края, — пишет и А. Н. Аксенов, — В них любовно воспеваются “великая река” Енисей, высокогорная тайга, долины, утесы, реки, озера. Эти образы ассоциируются то с кочевьями, то с мыслью о любимой, то с воспоминаниями об охоте, то с мыслью о верном друге — коне, постоянном спутнике, называемом в песнях множеством нежных имен» (Аксенов, 1964: 28).

Чуткое слуховое восприятие звуков окружающей природы, специфика звукошумового и зрительного восприятия окружающей природы наложило существенный отпечаток на логику звукового мышления тувинцев. В инструментальной музыке именно объемность, многократность, пространственность звукового потока придает тот тонкий тембровый колорит, присущий выразительному языку тувинской народной музыки, позволяющему художественно чутко познавать реальность. При этом создается *голографический*, а не фотографический, образ родной природы. И именно необычное комплексное звучание инструментальной музыки, ее темброрегистровая характеристика является существенным, смыслонесущим компонентом, воплощением образа в звуке, познанием мира в звуках. Одна из причин возникновения проблем при изучении специфического музыкального материала заключается, также, в малоразработанности категории «тембра» в теоретическом музыкознании.

Кроме того, необходимо учитывать, что за конкретными исследовательскими методами, лежащими на поверхности, стоят глубинные причины мировоззренческого характера. Традиционные представления кочевников о макрокосмосе и микрокосмосе выступает важнейшей основой, определяющей место человека в объективной действительности и его отношение к этой действительности и к самому себе, как к частице этой действительности, прямо противоположной от христианского миропонимания, где человек противопоставлен природе, где человек и природа — это две противоборствующие силы (Фейербах, 1955: 183), где человек позиционируется как «царь природы».

На современном этапе, когда процесс обучения традиционной музыке и народным инструментам в учебных заведениях продолжается по той же методике, которая была заложена в советское время, то проблема сохранения и дальнейшего развития традиционной музыки будет весьма



проблематичной. Одним из ярких примеров нивелировки мы наблюдаем в таком ярком жанре тувинской музыки, как хоомей. Дело в том, что хоомейжи старшего поколения, например, Ак-оол Кара-Сал, Хунаштаар-оол Ооржак, Максим Дакпай, Санчы Кызыл-оол и другие, в своем творчестве были абсолютно не похожи друг на друга и слушатели их никогда не путали даже без объявления имени исполнителя. А нынешнее поколение молодых музыкантов стремительно начинают терять свою исполнительскую индивидуальность. А это одна из характерных свойств традиционной музыкальной культуры, где каждый музыкант всегда был представлен яркой индивидуальностью. А обучение по нотам народным инструментам произведений, предусмотренных учебной программой, практически начисто «вымывает» импровизационную сущность традиции инструментального исполнительства.

Кстати, необходимо отметить, что в современном мире давно уже получили широкое распространение такие методы, как методика немецкого композитора Карла Орфа, основу которой составляет импровизационное музицирование (Методика Карла Орфа, Электр. ресурс).

Автором другой популярной методики безнотного обучения является методика японского скрипача Шиничи Судзуки, основанная на подражании. Ведь 95% людей так никогда и не могут научиться правильно петь только потому, что им с детства внушали: копировать — это плохо. Их лишили главного инструмента обучения — *подражания*. Он создал методику, которая в наши дни распространилась по всему миру, и нашла десятки тысяч последователей и учеников, многие из которых стали первоклассными музыкантами. Мир был поражён его удивительными ансамблями 4–5 летних скрипачей из 100–200 детей, чистенько и синхронно исполнявших музыку Вивальди, Моцарта, Бетховена (Как обучать детей музыке ..., 2013: Электр. ресурс).

Исходной позицией концепции венгерского композитора и педагога З.Кодая стало убеждение в том, что основой музыкальной культуры нации, а, следовательно, и музыкального воспитания, должна стать народная музыка. Чтобы облегчить, и ускорить процесс развития слуха, педагог разработал метод относительной сольмизации и использования ручных знаков. Главными особенностями данной методики является сочетание певческой деятельности с разнообразными движениями, хлопками в ладоши, ритмичным аккомпанементом, играми и т. д. (Кодай, 1961)



С конца 1970-х годов и в музыкальной Академии им. Я. Сибелиуса в Хельсинки (<http://www.uniarts.fi/>) также была введена методика безнотного обучения, продуктивность которой нам посчастливилось наблюдать во время мастер-классов, проведенных педагогами данной Академии во время конференции в 2009 г.

С другой стороны, естественно положительным является и то, что современные тувинские музыканты владеют нотной грамотой, и приобщаются к шедеврам мировой музыкальной классики. Тем не менее, было бы нормой и параллельное их обучение и методикам устно-слуховой традиции.

Заключение

Начиная с 90-х годов прошлого столетия, тувинская музыка начала привлекать к себе пристальное внимание мировой общественности. Кроме того, она стала востребованной и на многих концертных площадках мира. В связи с этим был инициирован и научный интерес зарубежных ученых к тувинской музыке и особенно к хоомею. Было защищено уже несколько диссертаций, опубликованы статьи и монографии. Однако общей и преобладающей чертой всех этих работ все-таки остается описательный момент феномена тувинской музыки с точки зрения разных исследователей и их научных школ. Это, видимо, естественный процесс, поскольку это был определенный этап начального знакомства с таким феноменом в сфере человеческого звукотворчества. На уровне практического освоения образцов тувинской музыки многие исполнители из разных стран уже успели овладеть механизмом извлечения специфических звуко сочетаний. Другим вопросом является то, как они все по-разному интерпретируют эти звуки в собственном исполнительском творчестве и в контексте собственных культурных традиций.

Дальнейшее научное изучение и практическое освоение тувинской традиционной музыки, думается, будет максимально углубляться, и учитывать весь эмпирический (как мировоззренческий, так и практический) опыт ее создателей, т. е. наших предков, оставивших нам такие шедевры в сфере музыкального творчества.



СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Аксенов, А. Н. (1964) Тувинская народная музыка. М.: Музыка. 255 с.
- Балакшин, А. С. (2005) Культурная политика: теория и методология исследования : дисс. ... д-ра филос. Н. Нижний Новгород. 355 с.
- Богданов, И. А. (1981) Комментарии к комплекту грампластинок «Тувинский фольклор». М. : Всесоюзная фирма «Мелодия».
- Будегечи, Т. Б. (1995) Художественное наследие тувинцев. М. : б/и. 151 с.
- Бюрбээ, С. М. (1964) Музыкальный фольклор тувинцев // Ученые записки ТНИИЯЛИ. Вып. XI. Кызыл. С. 62–65.
- Казанцева, З. К. (2003) А. Б. Чыргал-оол: жизнь и творчество. Кызыл: ТувиКОПР СО РАН. 188 с.
- Казанцева, З. К. (2002) Рожденный петь. К 80-летию со дня рождения Р.Д.Кенденбиля. Кызыл : Респ. типография. 104 с.
- Как обучать детей музыке : три методики (2013) [Электронный ресурс] // Letidor. 1 октября. URL: <https://letidor.ru/obrazovanie/a234-kak-obuchat-detey-muzyke-tri-metodiki-8757.shtml> (дата обращения: 12.03.2017).
- Капустин, М. П. (2002) Культура и власть. М. : Издательство Ипполитова. 427 с.
- Карелина, Е. К. (2009) История тувинской музыки от падения династии Цин до наших дней. М. : Композитор. 552 с.
- Карелина, Е. К. (2004) «Услышать музыку степей...» // Тувинская правда. № 5 (15816). 15 января. С. 4.
- Кодай, З. (1961) Венгерская народная музыка. Будапешт : Изд-во Корвина. 186 с.
- Кужугет, А. К. (2003) Культура и искусство ТНР // Ученые записки ТИГИ. Вып. XX. Кызыл. 354 с. С. 193–214.
- Кыргыс, З. К. (1992) Песенная культура тувинского народа. Кызыл : Тувинское книжное издательство. 128 с.
- Кыргыс, З. К. (2002) Тувинское горловое пение. Новосибирск: Наука. 236 с.
- Мелодии хоомея (1994): материалы I Междунар. музыковедческого симпозиума «Хоомей-92» (г. Кызыл, 19–23 июня 1992 г.) / отв. ред. Ю. Л. Аранчын. Кызыл : Тувинское книжное изд-во. 112 с.
- Методика Карла Орфа [Электронный ресурс] // Центр раннего развития «Маленькая страна». URL: <http://ministrana.ru/metodiki-rannego-razvitija/metodika-karla-orfa/> (дата обращения: 12.03.2017).



- Осипенко, Г. А. (1994) Тувинская музыкальная литература (*рукопись*).
- Сузукей, В. Ю. (2007) Музыкальная культура Тувы в XX столетии. М. : Издательский Дом «Композитор». 408 с.
- Сузукей, В. Ю. (1989) Тувинские традиционные музыкальные инструменты. Кызыл : Тувинское книжное издательство. 144 с.
- Сузукей, В. Ю. (1993) Бурдонно-обертонная основа традиционного инструментального музицирования тувинцев. Кызыл : Тувинское книжное издательство. 96 с.
- Сузукей, В. Ю. (2006) Конфигурация развития музыкальной культуры Тувы: динамика аксиологического аспекта. Кемерово : б/и. 207 с.
- Сузукей, В. Ю. (2006) Культурно-исторические корни музыкального наследия тувинцев: функционирование и модернизация в XX веке : дисс. ... д-ра культ. Кемерово. 326 с.
- Сузукей, В. Ю. (2012) Проблема теоретического и практического изучения и преподавания традиционной музыки Тувы // Сибирский педагогический журнал. № 1. С. 233–239.
- Улаков, М. З. (2004) Новые тенденции развития региональных тюркологических исследований // Российская тюркология. № 2. С. 3–9.
- Фейербах, Л. (1955) Избранные философские произведения : в 2 т. М. : Госполитиздат. Т. 2. 285 с.
- Чернов, Б. П., Маслов, В. Т., Дмитриев, Л. Б. (1992) Тайна тувинского «дуэта», или свойство гортани человека формировать механизм аэродинамического свиста. Новосибирск : б/и. 86 с.
- Bloothoof, G., Bringmann, E., van Cappellen, M., van Luipen, J. B., Thomassen, K. P. (1992) Acoustics and perception of overtone singing // Journal of the Acoustical Society of America. Oct;92(4 Pt 1): 1827–1836.
- Gunji, S. (1980) An Acoustical Consideration of Xoomij // Musical Voices of Asia. The Japan Foundation, Heibonsha Ltd, Tokyo. P. 135–141.
- Levin, T., Suzukei, V. (2006) Where Rivers and Mountains Sing: sound, music and nomadism in Tuva and beyond. Indiana University Press. 281 p.
- Tongeren van, M. C. (2002) Overtone Singing. Physics and Metaphysics of Harmonics in East and West. Amsterdam. 271 p.

Дата поступления: 16.04.2017 г.



REFERENCES

Aksenov, A. N. (1964) *Tuvinskaia narodnaia muzyka [Tuvan folk music]*. Moscow, Muzyka. 255 p. (In Russ.).

Balakshin, A. S. (2005) *Kul'turnaia politika: teoriia i metodologiia issledovaniia [Cultural policy: theory and research methodology]* : Diss. ... Doctor of Philosophy. Nizhnii Novgorod. 355 p. (In Russ.).

Bogdanov, I. A. (1981) *Kommentarii k komplektu gramplastinok «Tuvinskii fol'klor» [Comments for set of records «Tuvan folklore»]*. Moscow, Melodiia. (In Russ.).

Budegechi, T. B. (1995) *Khudozhestvennoe nasledie tuvintsev [The artistic heritage of Tuvans]*. Moscow. 151 p. (In Russ.).

Biurbee, S.M. (1964) *Muzykal'nyi fol'klor tuvintsev [Musical folklore of Tuvans]*. *Uchenye zapiski TNIIIaLI*, vol. XI. Kyzyl. Pp. 62–65. (In Russ.).

Kazantseva, Z. K. (2003) *A. B. Chyrgal-ool: zhizn' i tvorchestvo [A. B. Chyrgal-ool: the life and work]*. Kyzyl, TuvIKOPR SO RAN. 188 p. (In Russ.).

Kazantseva, Z. K. (2002) *Rozhdennyi pet'. K 80-letiiu so dnia rozhdeniia R.D.Kendenbilia [Born to sing. To the 80th anniversary of R. D. Kendenbil]*. Kyzyl, Resp. tipografiia. 104 p. (In Russ.).

Kak obuchat' detei muzyke : tri metodiki (2013). *Letidor*, 1 October [online]: <https://letidor.ru/obrazovanie/a234-kak-obuchat-detey-muzyke-tri-metodiki-8757.shtml> (access date: 12.03.2017). (In Russ.).

Kapustin, M. P. (2002) *Kul'tura i vlast' [Culture and power]*. Moscow, Ippolitov Publ. 427 p. (In Russ.).

Karelina, E. K. (2009) *Istoriia tuvinskoii muzyki ot padeniia dinastii Tsing do nashikh dnei [The history of Tuvan music from the fall of the Qing dynasty to the present day]*. Moscow, Kompozitor. 552 p. (In Russ.).

Karelina, E. K. (2004) «Uslyshat' muzyku stepi...». *Tuvinskaia Pravda*, no. 5 (15816), 15 January, p. 4. (In Russ.).

Kodaly, Z. (1961) *Vengerskaia narodnaia muzyka [Hungarian folk music]*. Budapesht, Korvin Publ. 186 p. (In Russ.).

Kuzhuget, A. K. (2003) *Kul'tura i iskusstvo TNR. Uchenye zapiski TIGI*, vol. XX. Kyzyl. 354 p. Pp. 193–214. (In Russ.).

Kyrgys, Z. K. (1992) *Pesennaia kul'tura tuvinskogo naroda [Song culture of the Tuvan people]*. Kyzyl, Tuvinskoe knizhnoe izdatel'stvo. 128 p. (In Russ.).



Kyrgys, Z. K. (2002) *Tuvinskoe gorlovoe penie [Tuvan throat singing]*. Novosibirsk, Nauka. 236 p. (In Russ.).

Melodii khoomeia (1994): materialy I Mezhdunar. muzykovedcheskogo simpoziuma «Khoomei-92» (g. Kyzyl, 19–23 iunია 1992 g.), ed. by Iu. L. Aranchyn. Kyzyl, Tuvinskoe knizhnoe izd-vo. 112 p. (In Russ.).

Metodika Karla Orfa. *Tsentr rannego razvitiia «Malen'kaia strana»* [online] Available at: <http://ministrana.ru/metodiki-rannego-razvitija/metodika-karla-orfa/> (access date: 12.03.2017). (In Russ.).

Osipenko, G. A. (1994) *Tuvinskaia muzykal'naia literatura [Tuvan music literature]* (manuscript). (In Russ.).

Suzukei, V. Iu. (2007) *Muzykal'naia kul'tura Tuvy v XX stoletii [The musical culture of Tuva in 20th century]*. Moscow, Kompozitor Publ. Haus. 408 p. (In Russ.).

Suzukei, V. Iu. (1989) *Tuvinskie traditsionnye muzykal'nye instrumenty [Tuvan traditional musical instruments]*. Kyzyl, Tuvinskoe knizhnoe izdatel'stvo. 144 p. (In Russ.).

Suzukei, V. Iu. (1993) *Burdonno-obertonovaia osnova traditsionnogo instrumental'nogo muzitsirovaniia tuvintsev [Bourdonne-overtone basis of traditional instrumental music of Tuvans]*. Kyzyl, Tuvinskoe knizhnoe izdatel'stvo. 96 p. (In Russ.).

Suzukei, V. Iu. (2006) *Konfiguratsiia razvitiia muzykal'noi kul'tury Tuvy: dinamika aksiologicheskogo aspekta [The configuration of the development of musical culture of Tuva: the dynamics of axiological aspect]*. Kemerovo. 207 p. (In Russ.).

Suzukei, V. Iu. (2006) *Kul'turno-istoricheskie korni muzykal'nogo nasledii tuvintsev: funktsionirovanie i modernizatsiia v XX veke : Diss. ... Doctor of Culturology*. Kemerovo. 326 p. (In Russ.).

Suzukei, V. Iu. (2012) Problema teoreticheskogo i prakticheskogo izucheniia i prepodavaniia traditsionnoi muzyki Tuvy. *Sibirskii pedagogicheskii zhurnal*, no. 1, pp. 233–239. (In Russ.).

Ulakov, M. Z. (2004) Novye tendentsii razvitiia regional'nykh tiurkologicheskikh issledovaniia. *Rossiiskaia tiurkologiya*, no. 2, pp. 3–9. (In Russ.).

Feuerbach, L. (1955) *Izbrannye filosofskie proizvedeniia [Selected philosophical works]: in 2 vol.* Moscow, Gospolitizdat. Vol. 2. 285 p. (In Russ.).

Chernov, B. P., Maslov, V. T. and Dmitriev, L. B. (1992) *Taina tuvinskogo «dueta», ili svoistvo gortani cheloveka formirovat' mekhanizm aerodinamicheskogo svista*. Novosibirsk. 86 p. (In Russ.).



Bloothoof, G., Bringmann, E., van Cappellen, M., van Luipen, J. B., Thomassen, K. P. (1992) Acoustics and perception of overtone singing. *Journal of the Acoustical Society of America*, Oct., no. 92(4 Pt 1), pp. 1827–1836.

Gunji, S. (1980) An Acoustical Consideration of Xoomij. *Musical Voices of Asia*. The Japan Foundation, Heibonsha Ltd, Tokyo. P. 135–141.

Levin, T. and Suzukei, V. (2006) *Where Rivers and Mountains Sing: sound, music and nomadism in Tuva and beyond*. Indiana University Press. 281 p.

Tongeren, M. C. (2002) *Overtone Singing. Physics and Metaphysics of Harmonics in East and West*. Amsterdam. 271 p.

Submission date: 16.04.2017.

Для цитирования:

Сузукей В. Ю. Проблемы научного изучения и практического освоения тувинской музыки (на примере тувинского инструментального искусства) [Электронный ресурс] // Новые исследования Тувы. 2017. № 2. URL: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/705> (дата обращения: ...). DOI: 10.25178/nit.2017.2.1

For citation:

Suzukey V. Yu. Issues of academic study and practical acquisition of Tuvan music (a case study of Tuvan instrumental music). *The New Research of Tuva*, 2017, no. 2 [online] Available at: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/705> (access date:...). DOI: 10.25178/nit.2017.2.1



DOI: 10.25178/nit.2017.2.2

WHAT DOES MAKSIM DAKPAI DO WHEN HE SINGS *SYGYT*? A PRELIMINARY INVESTIGATION OF ONE THROAT SINGER'S PERSONAL STYLE

Mark van Tongeren

Independent scholar,
Taiwan

Famous Tuvan throat singers of the twentieth century continue to receive attention by today's singers. After considering the sources from the Soviet era that are currently (un)available as recordings, the author analyses a single song with *sygyt* throat singing by Maksim Dakpai (1921–1993). “*Karalangny berem ezhim*” (Give me your Karala, my friend) was published by Melodiya in 1968 and later appeared on the website of Alan Lomax's Cultural Equity project.

The author presents evidence that Dakpai was skillfully singing text with a simultaneous overtone melody and that the singer deliberately used harmonics that are avoided by most throat singers. He also analyzes a number of melodic patterns that are common in Tuva, but interpreted in his own unique way by Dakpai.

Keywords: Throat singing; Maksim Dakpai; musical analysis; *khöömei*; Tuvan music; ethnomusicology; *sygyt*



ЧТО ДЕЛАЕТ МАКСИМ ДАКПАЙ, КОГДА ПОЕТ СЫГЫТ? ПРЕДВАРИТЕЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ЛИЧНОГО СТИЛЯ ГОРЛОВОГО ПЕНИЯ

Марк ван Тонгерен

Независимый исследователь,
Тайвань

Знаменитые тувинские певцы горлового пения XX века продолжают привлекать внимание современных певцов и исследователей. В статье представлено исследование особенностей стиля горлового пения тувинского певца Максима Дакпая (1921–1993), известного исполнителя такого жанра хоомея, как *сыгыт*. Анализ выполнен на примере одной из песен, которую исполнял Дакпай «*Каралаңны берем эжим*» («Дай мне твоего Воронного, друг мой»). Песня была записана фирмой «Мелодия» в 1968 г., впоследствии размещена в архиве сайта «Культурный капитал» А. Ломакса.

Автор представляет доказательства того, что Дакпай умело исполнял текст одновременно с обертоновой мелодией, и что певец сознательно использовал такую гармонику (11 обертонов), которую избегают большинство исполнителей хоомея. Автор также анализирует ряд мелодических моделей, которые являются общими в Туве, но имеют в творчестве Дакпая уникальный вид. К статье дополнительными материалами приложены фрагменты аудиозаписи песни и сонограммы записей.

Ключевые слова: горловое пение; Максим Дакпай; музыкальный анализ; хоомей; тувинская музыка; этномузыковедение; *сыгыт*

Tongeren van Mark C., Independent scholar, PhD (Leiden University Academy of Creative and Performing Arts). Postal address: p/o 5F, No.84, Sec.2, Fuxing S. Rd., Taipei 10664, Taiwan. E-mail: mark@fusica.nl

Тонгерен ван Марк — независимый исследователь, доктор наук (PhD, Университет Лейдена, Академия творческих и исполнительских искусств, Нидерланды). Адрес: p/o 5F, No. 84, Sec. 2, Fuxing S. Rd., Taipei 10664, Taiwan. Эл. адрес: mark@fusica.nl



Introduction

When I first came to Tuva in 1993, I had the good fortune to meet several senior singers, whom I interviewed, recorded or asked for advice to develop my own *khöömei* techniques. The enormous changes that began to take place in Tuvan society are well-known. Likewise, Tuvan music entered a phase of constant adaptation to influences from inside and outside of Tuva. Relatively young throat singers, from 17-year old Möngün-ool Ondar to the 40 year old musicians of the Tuva Ensemble, Huun Huur Tuu, Yatkha, took center stage. But the seniors were not forgotten. After all these years, I found many Tuvan musicians getting back to these old masters and those that had already passed away. Their music had become a sort of gold standard during the Soviet era.

Young generations are still aware of the singers of the past. This is clear from frequent referencing of older singers in contemporary discourses. At least in recent decades, but possibly much longer, Tuvan *khöömei* has been stimulated not only in purely musical terms, but in a fervent discourse surrounding the practice itself. Older singers' names and achievements are remembered and celebrated, their personae sometimes even revered. Their names are mentioned frequently, their songs performed again and again. As the most emphatic proof of the Tuvans' commitment to keep the memory and the music of older generations alive, festivals in honour of senior and deceased singers take place. Here musicians gather to sing songs in the name of the deceased musician, who is or was often an original composer. Thus, in 1993, when I first visited Tuva, a festival was organized to celebrate Ak-ool Kara-Sal (1924–1987), where *igil* players competed to play in his style, which has a wide following among *igilists*. In the year 2000, one of the most revered throat singers of the late-Soviet and post-Soviet era, Gennadii Tumat (1964–1996), was commemorated in a festival in his hometown Khandagaity. A competition for *kargyraa* singers was held in Erzin in 2016, honouring Soruktu Samdanay oglu Kyrgys (1901–1976), a throat singer who was first recorded in Moscow in 1934. This year (2017) the much-beloved throat singer and former Director of the Center of Tuvan Culture Kongar-ool Ondar (1962–2013) will be remembered during a three-day festival. And in 2014 a competition was held for the singer who is the subject of this article, Maksim Dakpai, in the village where he was born.

In addition, Tuva boasts a sizable number of researchers, who over the last 20 years have produced many papers, articles and books. It is a discourse in which academics not only rely on performers: musicians often know the materials published by academics, so that the boundaries between one and the other are rather fluid. Academic organizations, such as the International Sci-



entific Research Center *Khöömei*, are also actively organizing festivals and conferences in which many local musicians participate, thus directly affecting the music community through high-profile events. The debates surrounding throat singing, as well as other typical Tuvan music styles, are lively and passionate, sometimes even fierce. They testify to the fact that Tuva's most iconic music styles, at least in recent decades, are shaped and re-shaped, imagined and expressed both as sound and as an idea, or concept.¹

Much text has been devoted to the special timbre qualities of throat singing (Suzukei, 1993; Levin, Suzukei, 2006), to its phonetic, acoustic and physiological aspects (Zemp, Trân, 1991, Grawunder, 2009), and to many issues linking throat singing to wider questions of Tuvan musical culture, folklore, history, customs etc. (Suzukei, 2007; Kyrgys, 2002), and to the shared or unique qualities of all these aspects in the Altay-Sayan region and beyond (Utegalieva, 2013). There have been specific musical analyses of Tuvan folk music as well, dealing with scales, rhythms, song forms and overall questions of melody (Aksënov, 2005²; Mongush, 2013). However, I have not been able to find Tuvan or other sources which talk in detail about the way in which throat singers construct their improvisations, from a musical point of view. To know what makes the old singers so important, even for contemporary, young musicians, it is useful to know how they construct their improvisations, or (semi-)composed overtone melodies. In this preliminary investigation, I will look at one single song by one single throat singer to clarify how his improvisation unfolds.

One cue for this question is the recent appearance (2016) of *An Anthology of Mongolian Khöömii*, which consists of old and new recordings on two compact disks. Among many other interesting items, it contains several recordings of Tuvan throat singers from Tsengel, like Papizan Badar, recorded shortly before he passed away in Summer 2016. The compiler and recordist for many recordings, Johanni Curtet, travelled widely in Mongolia to record many lesser-known singers.³ He noted a certain disregard for older and rural singers among young urban performers working professionally in the capital of the Republic of Mongolia, Ulaanbaatar. He gives several reasons for compiling the anthology, from which I quote a few relevant lines.

¹ This notion is recurring in ethnomusicology ever since Alan Merriam wrote one of the foundational books of this discipline, *The Anthropology of Music* (Merriam, 1964).

² Partial translations appeared in *Asian Music* (Aksënov, 1973: 7-18) and in Stockman and Strobach (Aksënov, 1967: 293-307).

³ Another excellent document with field recordings of non-professional singers from the 1990s was produced by Chris Johnston: *Jargalant Altai. Xöömii and other vocal and instrumental techniques from Mongolia*, 1994, Pan Records, PAN 2050.



Today, *khöömii* is particularly known in onstage performing arts form, sometimes as a folklorized heritage, at the expense of its rural expression. [...] The academic form of *khöömii* established in the capital, Ulaanbaatar, has become the dominant model, with the signs of standardization already visible in other modes of transmission. [...] There is a striking incuriosity in previous generations among young people. [...] The growing gulf between rural and urban worlds exacerbates this tendency, as do poor circulation of recordings and insufficient access to sound archives (Curtet, 2016: 10).

Is such a concern also applicable to the situation in Tuva? Are singers aware of the achievements of their peers who lived in the 1980s and earlier? Is there a lack of knowledge, or ignorance, as in Mongolia? From my previous remarks it is clear that the situation does not seem quite as dramatic as in Mongolia. The difference (and first of all, the geographical distance) between Tuva's urban and countryside populations is not as big as that in Mongolia. Singers of the past who worked professionally in Kyzyl did not necessarily live far away from their rural homes. I vividly remember finding Aldyn-ool Sevek, whose career in Kyzyl I had heard so much about, in his native town Mugur Aksy. Even though that is the southwestern corner of Tuva, it is still close to Kyzyl compared to the distance between Uvs and Ulaanbaatar. It has been easier for Tuvan musicians to maintain close contact with both rural and urban communities. Yet the pace of modernization, of turning away from ancient traditions and ways of subsistence, is equal or faster than that in Mongolia, for the exact same reasons. An important part of the discourse surrounding *khöömei* and its cultural policies is geared, as it is in Ulaanbaatar, towards market-oriented thinking and professionalization. I would not go so far as to say, paraphrasing Curtet, that there is a new, academic form of *khöömei* established in the capital, Kyzyl, as a dominant model. But I would like to reflect upon the question of the legacy of Tuva's great singers of the past through their recordings, and of a lesser-known song of one throat singer (*khöömeizhi*) in particular. As this is not about a repertoire of songs, or the whole repertoire of a single singer, I consider this a preliminary investigation into the question what constitutes this *khöömeizhi*'s unique style. To start with, let me briefly discuss Tuvan recordings produced in the Soviet era.

Older sound documents of Tuvan throat singing

There exist various sound documents of Tuvan throat singing and many other types of music making. The earliest of these, recorded in the 1930s, were



not publicly available. Those that were issued as records are long out of print and hard to get by. Among the early sound documents is a collection of recordings made in the 1950s and 1960s. In 1968 a selection of these were issued by the Russian state record company Melodiya as a record, called *Pesni i instrumental'nie Melodii Tuvy*, with annotations by Vyacheslav Shchurov.¹ Another three-LP record set was published in 1982 by Melodiya, entitled *Tuvin-skii Fol'klor*, recorded and annotated by Igor Bogdanov. Many other recordings were made during the Soviet times, in Moscow, in Kyzyl and probably also elsewhere, but these four LP records constitute the most important Tuvan sound documents published during that era.

The first LP was re-issued on CD in 2007, in the USA.² The original 1968 LP already suffered from a lack of information and some mistakes.³ Curiously, the CD annotations do not mention anywhere the original source of the recordings: listeners are left to guess when and where the pieces were recorded. This seems to justify the rumour in Tuva that the CD was issued without permission of Melodiya. The CD re-issue, though providing more information, contains many spelling errors and discusses only one of the musicians, throat-singer Oorzhak Khunashtaar-ool. None of the other musicians are even mentioned, except in the track listing. But at least the music spoke for itself and became available more easily outside the few specialized record libraries or private owners that held copies of *Pesni i instrumental'nie Melodii Tuvy*.

Recently recordings from the second, 1981 Melodiya publication, were re-issued digitally as well, in a 3-CD box and booklet entitled *Tuva. Kolleksiia muzykal'nogo fol'klora*.⁴ Some of the original tracks were left out in the CD-version, but older recordings, going back to 1958, were added. This re-issue has regrettably not been available on the market, even though many people who keenly follow what is happening in Tuvan throat singing are interested in these recordings.

In August 2013 I noticed a collection of older Tuvan musical pieces was online for listening and download. They were made available by the Cultural Equity website of Alan Lomax, one of America's most productive ethnomusicologists of the twentieth century. The website shows that Lomax had obtained them in

¹ Melodiya D 030773-4

² *Melodii Tuvi. Throat Songs and Folk Tunes from Tuva*. Dust to Digital, DTD 09. Liner notes by Pekka Gronow.

³ See below.

⁴ *Tuva. Kolleksiia muzykal'nogo fol'klora* (3-CD), 2014. Compiler and editor Ch. S. Tumat. Melodiya/Natsional'nii Fond Podderzhki Pravoobladatalei, MEL CD 3002283



an exchange with the Melodiya record company in Moscow in 1964, together with many other recordings of the peoples living in the Soviet Union.¹ Given the inaccessibility of many of the old recordings from Tuva to the general public, I will here offer an analysis of a single song by Maksim Dakpai that is available for listening and download in this article and on Lomax' Cultural Equity website ([link](#)).² This particular song was not issued on LP or re-issued anywhere, to my knowledge.

The question of musical style in the academic context

Even though many Tuvans frequently discuss the unique styles, techniques, lyrical expressions and personalities of many performers, it is less clear what constitutes their unique qualities in an academic sense. Much of the scholarship is primarily textual, and contextual, following a general trend in recent decades in cultural musicologies to move away from the music per se and explore the many ways in which music is embedded in its essentially non-musical surroundings – its social and natural environments. There has been a certain conviction, held most explicitly by Valentina Suzukei and shared by myself, that the true nature of Tuvan throat singing escapes the usual academic musical analysis; that a Euro-centric investigation using music notation does not do justice to Tuvan *khöömei*. Suzukei first put forward her ideas in a 1993 book, *The Drone-Overtone Basis of Traditional Instrumental Musicianship of the Tuvans* (Suzukei, 1993), and has since elaborated upon it in her following works (Suzukei, 2007, 2010). The richly resonant nature of Tuvan music, including the fine nuances in timbre, has been a reason for many scholars to pay less attention to, for example, melodic peculiarities. The ideas put forward by Suzukei in her early book were part of a growing interest in the Turkic-speaking world of musicians and academics to make and to think music not so much through the notes as the smallest, atomic unit, but through the complex of vibrations encompassed by a sound's timbre. During Soviet times, there had been no place for such ideas, as music practice and scholarship were firmly grounded in pre-

¹ The recordings were obtained by Lomax as part of his effort to map musical styles globally in his folk song styles/Cantometrics research project, while attending the International Anthropological and Ethnological Congress in Moscow in 1964 (Cultural Equity, 2017). He received copies of hundreds of recordings (around ten hours) from all over the former Soviet Union, some from known sources (institutes such as the Moscow Conservatory and Moscow Radio, or individual collectors) some collected by an unknown source. The Tuvan source is not known.

² The full address is <http://research.culturalequity.org/get-audio-detailed-recording.do?recordingId=25084>. This same link will re-appear in this article several times. To access other Tuvan songs that Lomax collected, go to <http://research.culturalequity.org/get-audio-ix.do?ix=recording&id=11018&idType=sessionId&sortBy=abc>



for such ideas, as music practice and scholarship were firmly grounded in pre-twentieth century European art music and musical thinking, taking the note as the foundational unit. Suzukei and others have elaborated further on these ideas.¹ For example, Saule Utegalieva, in *Sound World of the Music of Turkic Peoples. Theory, History, Practice* elaborates on ideas first made explicit by Suzukei. She provides a comprehensive theoretical discussion of Turkic musics (mainly of Central Asia and South Siberia, with Mongolian examples as well) (Utegalieva, 2013). She seeks to group these musics in concentric circles, putting the natural overtone series center-place, as a proto-musical force without any humanly-made music. From this principle emerges a first ring of man-made sounds: the Jew's harp, throat singing, the end-blown flute (*kuray*) and bowed chordophones, such as the *gidjak*, *kyl-kobyz* and *igil*. In the second ring she places different types of plucked and bowed chordophones, and in the third concentric ring are plucked chordophones played with a plectrum. The last is furthest removed from the organizing harmonic principle in the center, and least rich in resonance (Ibid.: 230–239).

These new theories and concepts of the Turko-Mongol musical world are filling important gaps in our understanding of it, and this academic discourse was long overdue. It has implications for our understanding of other musics as well.

Related to the importance of timbre and harmonics is the *khöömeizhi's* understanding of sound and the body. It is primarily in this field that we find more explicit ideas about the musicians' point of view of the music, or the sound, itself. Studies of Mongolian throat singing revealed that the terminology used to indicate various techniques and styles are referencing the physiological mechanisms the singer experiences (Pegg, 1992). The classification set in Tuva, first made known to scholars through the work of Aksënov in 1964 (Facsimile reprint: Aksënov, 2005), makes fewer specific references to the body than its Mongolian counterpart.

A recent publication of Zoya Kyrgys gives verbatim reports of the physiological processes at work in throat singing, by some of the most successful and knowledgeable Tuvan throat singers of the last half century. With surprising precision, like that of a phonetician or academic vocal trainer, these Tuvan throat singers, mostly of rural background, give their account of the fine-tuning of their vocal apparatus when they sing. I give one example, where Marzhymal Ochurovich Ondar (1928–1996) discusses one of the most difficult techniques of throat singing, called *ezenngileer* (Kyrgys, 2013: 88).

¹ An excellent overview of Suzukei's ideas can be found in: Levin, Suzukei, 2006.

Lesson 7: Ezengileer (*sic.*)

Author: Marzhymal Ochur-oolovich Ondar, officially recognized for Excellence in the Sphere of Education; also People's *Khöömeizhi* of the Republic of Tuva.

In the movements of the vocal folds, all the muscles of the larynx are involved – some hold cartilage in place, others control the movement of mobile laryngeal cartilage, and finally, others regulate the tension of the vocal cords. It is not only the mouth and pharynx that act as resonators, but also other cavities, particularly the nose. Even though the nose does not change in size or shape, it greatly affects the timbre of the voice, and even participates in the formation of vowel and consonant sounds. This is done through the oral cavity, which regulates the degree of acoustic interaction between the nasal cavity and oropharyngeal resonator. The characteristic sound of *ezengileer* is formed as a result of air friction on the edges of the vocal cords and in the oral cavity, producing something like the sound of that stirrups make when a horse is being ridden. The imitation of the sound of stirrups lends “softness” and “roundness” to the singer's voice.¹

The general impression one gets from this chapter, *Lessons and Methodological Recommendations*, is that some Tuvan *khöömeizhi* are extremely precise and articulate about the physiological mechanisms underlying *khöömei*. It contrasts with reports by non-Tuvan speakers, including myself, where we read that singers are mainly taught by example, with some general verbal explanations (van Tongeren, 1995). While attending workshops by Tuvan throat singers abroad, I never heard them explain the vocal mechanism in such detail as in the quotation above. We might call their vocabulary ‘technical’, but in Tuva it is not borrowed from science, but from introspection and observation, or ‘folk phenomenology’ if one likes. This kind of language played and still plays an important role in the transmission of *khöömei*.

Turning to the melody now, we go from the ‘vertical’ timbre structure to the horizontal changes. These two are linked, but singers will make sure that

¹ Kyrgys writes in a footnote to this quotation: “Recorded in 1995 in Bor-Taiga, Süt-Khöl District (from the personal archives of Z. K. Kyrgys)”. It seems likely, then, that Ondar was the author in the Russian sense of the word, and the interviewee in English. The exact phrasing of Ondar may likewise have been more colloquial than this rather scholarly rendition of the interview. See van Tongeren, 1995 or my own report on verbalisations of *khöömei* practise by my teachers and advisors, based on fieldwork conducted in Russian instead of the native Tuvan tongue.



the *khöömei* melody does not cause any major inconsistencies in the overall timbre. It is vitally important for a Tuvan throat singer to learn to improvise, to understand the tacit rules for constructing a note-by-note piece, usually within the range of the 6th to 12th (sometimes up to the 16th overtone).

This analysis is based on three methods of investigation: aural immersion, my own practice as a singer and acoustic analysis through sonograms. First of all, ever since I began to be involved with throat singing around 1990, I rely on my ears and on my practice as a throat singer, rather than on detailed comments about the melody structure from singers. Essentially my listening is based on hours and hours of listening to many Tuvan throat singers, live *in situ* and recorded, using published recordings and my own fieldwork recordings. I have been going through each section of a song or phrase again and again, listening, reproducing it using my own voice for parts which are hard to get. As a third methodology, transcribing or doing computer analyses, one gets another sense of what is going on. However, presenting merely the result of this analysis, a transcription or sonogram, carries the risk that it contains tacit knowledge and silent assumptions. Informed, musically trained readers will be able to read more in it, but still there is plenty of guesswork to do. Readers lacking musical training will have to guess even more.

Analysis through transcription has mainly been done by Aksënov, whose volume with scores of music notations was published in 1964, and more recently by Z. K. Kyrgys (Aksënov, 2005; Kyrgys, 2002). Kyrgys bases her analysis of Tuvan throat singing on some 700 (or 1000) transcriptions, a few of which are reproduced in her books on *khöömei*.¹ Quite a few songs Aksënov wrote about were interpreted by musicians, and Kyrgys also provided transcriptions of old she had collected herself to the Tyva Ensemble, which she co-founded. Yet most notations of Aksënov and Kyrgys are not available as audio.² Suzukei and van Tongeren have also done musical analysis through transcription, on a smaller scale (Suzukei, 2010; van Tongeren 1994). Suzukei has frequently elaborated on the problems of music notation, and provided annotated transcriptions and melodic analysis of the *khomus* (Tuvan Jew's harp) (Suzukei, 2010: 150–216).

¹ The 700 transcriptions are mentioned on page 8 (2002) and page 8 (2008); on page 143 (2008) she mentions “1000 transcribed musical words” (not mentioned in the Russian original of 2002). See also Kyrgys, 2015 for many transcriptions of Tuvan folk songs and ritual poetry.

² The video CD added to Kyrgys' latest book (2015) is not an integral part of her publication, linking sound and scientific analysis, but seems to have been compiled separately.



For my analysis I choose to rely on a recorded audio source that is publicly available; to provide sonograms and not music notations as a visual tool; and to rely on a verbal analysis and commentary as well. It is hoped that these three elements (audio, visual, textual) and their coherence aid the reader in a process of musical immersion, as well as intellectual understanding.

About the singer: Maksim Dakpai

Maksim Chalamovich Dakpai does not hail from Khondergei, as the Cultural Equity website writes, but from Iyme, where he was born in 1921 (Suzukei, Tumat, 2015). He lived until 1999 and received multiple awards and honours as a singer, including the posthumous title Folk Throat Singer of the Republic of Tuva (Ibid.: 28). He seriously studied “the performance of different techniques of throat singing” already in his early teens, and played the *igil*, *byzaanchy* and *doshpuluur* (Ibid.). He excelled in the *sygyt* technique, for which he was especially known. I have not been able to find if Dakpai conceived of his singing as some special type of *khörekter* or *sygyt* (Bogdanov, 1982). His most famous recording is a song with *sygyt*, published by Lomax as *Khoomeimni Kagbas-la Men (I shall not leave My Khoomei)*. It appeared on the first (1968) Melodiya LP record as track A8, mistakenly titled *Pesnya Khomeyshi (v stile “khomey”)*.¹

When I discovered the Tuvan recordings of Lomax in August 2013, there was one piece of throat singing that stood out, *Baralangny berem ezhim*. In most songs with throat singing, there is an alternation of a text set to a melody and a part with no melodic singing, but overtone melodies on a drone. This song had no melody in the part where lyrics are sung. Instead, the lyrics were sung in a guttural voice on a single pitch. Each phrase of this ‘single-pitched song’ continued in one breath and on the same pitch into the *sygyt* part.

Choduraa Tumat, who worked on the production of the CD box *Tyva. Kollektzia muzykal’nogo fol’klora*, contacted Melodiya and other owners of recordings of Tuvan music made during Soviet times. She attempted to retrieve the written comments for each recorded item, but was not granted access to the archival material herself.² Upon receiving the available information, she noted there were many mistakes regarding musicians’ backgrounds, singing styles, lyrics, etc. For Dakpai’s entry that I discuss here she notes that he, as well as

¹ The technique, given in brackets on the LP, “(v stile “khomey”)” should read “v stile sygyt”: “in sygyt style” instead of “in khomey style”.

² This is based on several conversations with Choduraa Tumat between 2015 and 2017.



other musicians and ensembles from Tuva, made many recordings for Melodiya in 1958. At that time Dakpai was working as an actor for the Tuvan National Theatre, a job he lost several years later.

Tumat also found that other recordings of Dakpai have been made by Tuvan Radio, with variations in text. The text of the song I discuss is his own. The exact same recording discussed here is reproduced in the CD anthology.¹ The titles of the Cultural Equity website and the CD differ. The website gives the title *Baralangny Berem Ezhim (Come To Me, My Black-Eyed One)*, the CD, *Karam urug, beer oram*. In the text below, neither of these phrases appear literally. Choduraa Tumat suspects, based upon comparisons with other recordings, that Dakpai may have made minor mistakes in the text in this particular version, which could explain the difference of the titles and the lyrics that are actually sung.²

Harmonics and sonograms

Like most Tuvan throat singers, Maksim Dakpai has little vibrato in his voice. The projection of his voice is clear and energetic. It is without nasalization, but with pharyngalization. Beyond such general, technical aspects, what are the stylistic traits of this short piece? How did Dakpai build a melody in *sygyt*?

Contrary to what some listeners unfamiliar with Tuvan or Mongolian throat singing believe, overtones do not appear randomly. Throat singers make conscious choices of the overtones they sing. Like a speaker who selects his vowels and consonants automatically to form the words he wants to utter, a trained

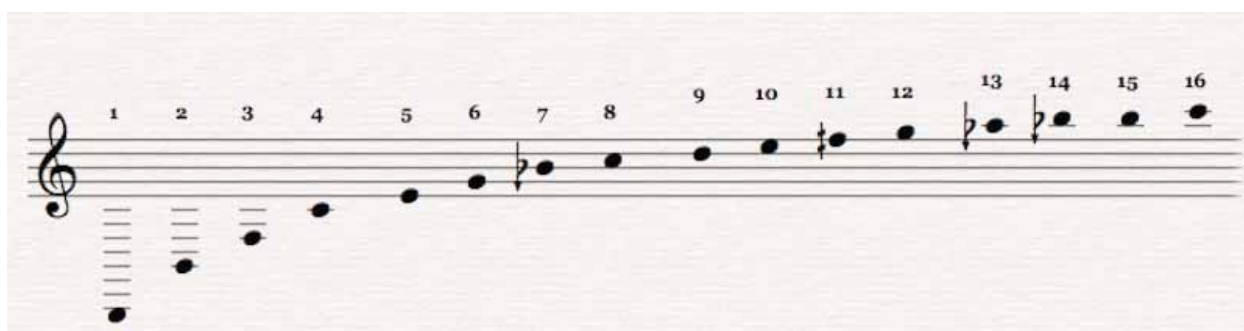


Fig. 1. The harmonic series.

Рис. 1. Гармонический ряд.

¹ Tyva. *Kollektsia muzykal'nogo fol'klora*, CD 3, track No. 3. Natsional'nyj Fond Podderzhki Pravoobladatelei, MEL CD 3002283.

² Personal communication with Choduraa Tumat, March-May 2017.



throat singer has grown accustomed to select the overtones he wishes to sing. He creates a melody just like any other singer chooses to sing certain notes. The main difference is that the throat singer is always bound by the natural laws of vibration, which dictate that each next overtone appears on a fixed distance from the lowest tone, or fundamental, according to the following scale.

The difficulties of using music notation, even if all readers could read them, are considerable. Therefore sonograms are used as visual representation of the phrases. The following figure shows:

- a) how frequencies are displayed (left, increasing from bottom to top);
- b) how white lines show more intense sound energy for each overtone against a black (no energy) background (middle);
- c) how these harmonics or overtones can be counted from lowest (no. 1) up through the range used by the singer (no. 7–12) and a little bit higher (right side).

This conscious choice obviously extends to the rhythm and tempo changes that a trained singer makes. More subtle variations are found in the colouring of the timbre and in differences in loudness, for example by applying varying degrees of pressure on the vocal chords between pieces, between phrases, or even within the course of a single breath. Changing the location of the pressure or emphasising different bodily parts of the totality of breathing and phonation mechanisms also affects the timbre and the loudness in a song.

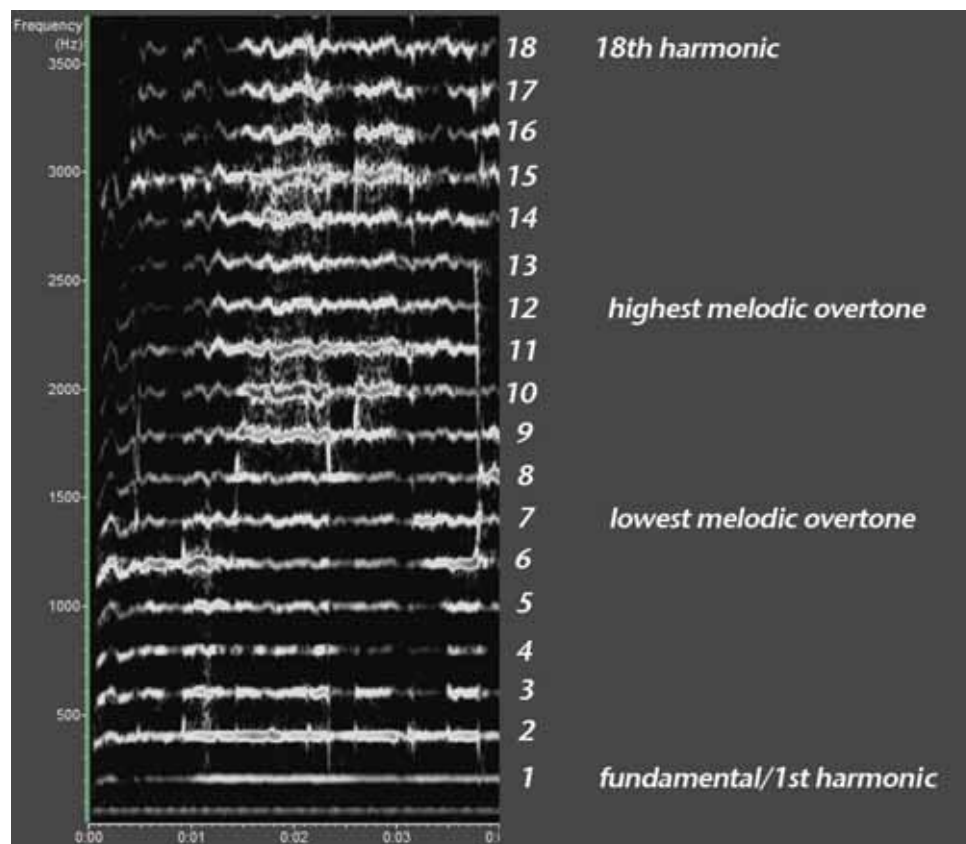


Fig. 2. Reading the sonograms. Example of phrase with text.
Рис. 2. Чтение сонограммы. Пример фразы с текстом.



For the sake of variation I will refer to the notes he sings as overtones, as harmonics, as numbers (“number 10”), or also simply “tenth” or “10”, wherever the context is clear enough to avoid confusion. In overtone singing parlance, these different terms do not imply a difference in meaning.

Song lyrics in the context of khöömei

In Tuvan throat singing there are several ways to combine text with *khöömei*. Usually singers start with singing melodic, introductory poetic strophes, followed by a *khöömei* melody. Sometimes the throat singing comes first, followed by the text.¹ For the poetic strophes a number of traditional melodic patterns exist, which the singer either uses as is, or as a basis to create his own lyrics. Many singers use existing, well-known melodic patterns, some of which are known to be composed by this or that singer in the past. Dakpai’s best-known song is such a widely imitated pattern, sung with or without his lyrics.

Whatever the case, the use of a melody to sing the lyrics prevails in all these variations. This melody can be sung in various ways. It is sometimes executed in a more or less normal singing voice, at other times with throat singing (referred to as *khörekter* or *khöömei*). The pattern of the lowest pitches, or the fundamentals carries the melodic material. Overtones may carry a considerable amount of sound energy compared to the fundamental, but the speed of the changing notes and the pronunciation of the syllables do not allow the singer to make a play of the overtones. These are still a by-product of the syllables, and not a main focus. Even when employing the *sygyt* technique, where much of the sound energy goes into the vowels, singers do not let the overtones prevail over the fundamental melody. No matter whether the lyrics are sung with or without guttural pressure, with or without the lowered fundamental of *sygyt*, text and overtone melody tend to be clearly separated in Tuvan throat singing.

Each phrase of the song I analyze begins with a text. Dakpai sings 8 or 9 syllables first and then starts his throat singing. When starting each strophe with his poetic lines, Dakpai leaves out the melody altogether. On a single pitch, he sings the following lines (refer to the link <http://research.culturalequity.org/get-audio-detailed-recording.do?recordingId=25084> again to hear the recording).

¹ Sometimes the throat singing comes first, followed by the text. Following Kyrgys, (2002: 102–114; 2008: 105–107), describing the organization of poetic strophes and *khöömei* singing, Dakpai uses scheme 4: singing 8 or 9 syllables first, followed by throat singing.



Karalangny berem ezhim
Give me your Karala¹, my friend

Kharlyg daglar ergeesh keeyin
I would like to go to the snowy mountains around

Karam urug beer olur
My beloved girl, sit next to me!

Kara baarym chydyp alyin
I want to warm my inside soul with you

Doralangny berem ezhim
Give me your Dorala², my friend

Doshtug daglar ergeesh keeyin
I would like go to the mountains where the glacier is

Dozur karam beer olur
My beloved girl Dozur-Kara, sit next to me!

Donggan baarym chydyp alyin
I want to warm my frozen soul with you

While uttering these words with rather clear articulation, or at least, a very conscious shaping of the mouth cavity, I found out that Dakpai is already aware of the harmonics. Compared to the melodic-lyrical strophes heard in most songs with *khöömei*, this is more feasible, as Dakpai chose to leave out any melodic variation. Singing the text on a drone with a *khöömei/khörekter* delivery, he is already in *khöömei* territory (*khöömei* being the technique that is naturally close to the speaking voice, because of the proximity of vowels and overtones). Dakpai cleverly uses the syllabic structure to help his overtones stand out. The following table shows which overtones he produces with each syllable of the text.

¹Name of a horse.

²Name of a horse.



Table 1: The eight syllables of each phrase and the overtones produced with them, above.

Таблица 1. Восемь слогов каждой фразы и обертоны, производимые с ними.

first	6	6	6	10	10	10	10	--	6	<i>sygyt</i>
phrase	ka	ra	lang	ny	be	rem	e	zhim	(-o)	
second	6	6	6	6	11	11	11	--		<i>sygyt</i>
phrase	khar	lyg	dag	lar	er	geesh	kee	yin	(nu)	
third	6	6	6	6	10	10	6	6	6	<i>sygyt</i>
phrase	ka	ram	u	rug	be -	er	o	lur	(-o)	
fourth	8	8	8	8	8	8	8	11		<i>sygyt</i>
phrase	ka	ra	baa	rym	chyl	dyp	al	yin		
fifth	6	6	6	9	10	10	10	10	6	<i>sygyt</i>
phrase	do	ra	lang	ny	be	rem	e	zhim	(-o)	
sixth	6	6	6	6	10	10	10	10	6	<i>sygyt</i>
phrase	dosh	tug	dag	lar	er	geesh	kee	yin	(no)	
seventh	6	6	6	6	9	9	6	6	6	<i>sygyt</i>
phrase	do	zur	(k)a	ram	be -	er	o	lur	(-u)	
eighth	6	6	6	6	6	9	6	10	6	<i>sygyt</i>
phrase	dong	gan	baa	rym	chyl	dyp	al	yin	(-o)	

We can see that Dakpai makes a coordinated effort to bend several vowels in a row in such a way that their loudest harmonics remain the same, producing one constant pitch above the syllables.

For example, when the words are:



‘*doralang ny ...*’

(fifth strophe), he will bend the four different vowels to ‘o’, singing

‘*dorolong no ...*’.

It demands considerable skill to ‘morph’ vowels this way, that is, to *avoid* letting them become too different. If one does not pay close attention to this, the overtones will quickly jump up and down, as they do when we speak. One has to force the harmonics to stay on one pitch, when vowels change. It requires a definite musical ear to let the harmonic structure predominate over the syllabic structure.

Further evidence that Dakpai is deliberately manipulating the overtones in these syllabic parts of the song can be gleaned from the variations in the overtones. The first four syllables of the song contain mostly the back vowels (a, o), whereas the second row of four syllables are mostly front vowels (e, i) (Anderson, Harrison, 2002). Most of the time, Dakpai morphs the first four syllables of each line around a single lower harmonic. Typically, that is the sixth harmonic, producing the interval of a musical fifth relative to the fundamental. During the second half of the line, he morphs the vowels towards a higher overtone, mostly number 10 (a major third relative to the fundamental). He thus makes good use of Tuvan poetic models, which create repetition through alliteration and which play with binary oppositions, in meaning as well as in sound.

An exception is the fourth strophe, where the vowels of the first three syllables do not change, and yet Dakpai produces another overtone, number 8 instead of 6. This shows that with this set of vowels, overtones 6 and 8 might both come up, and that the overtone between them, number 7, would also be likely to pop up, if Dakpai did not care about it. None of this randomness occurs, because Dakpai does care about the overtones. He is clearly guided by harmonics when shaping his mouth cavity. The harmonics that can be heard out provide a real melodic variation to the drone, because most of them are not the octave (no. 8) of the drone pitch (the octave can be more difficult to hear out, because it may be ‘absorbed’ as it were by the fundamental).

Within the model of dividing the text in two parts, one with a lower, one with a higher overtone, Dakpai works out certain details. He carefully avoids producing the twelfth overtone, which would easily come out with the vowel *i* that ends many of the phrases. He often cuts the *i* very short by quickly moving to *n* or *m*. He also morphs the *i* to a more muted *uh* (schwa in phonetics), which yields a lower overtone. Where one hears the eleventh overtone (or where one sees it in the table), it is apparent that Dakpai really needs to ‘force’ the overtones. The sharp front vowel *i*, which is rich in high frequencies, almost runs away with the overtones.



At this point, Dakpai adds an extra syllable *o* (or *u*) to many lines, before launching into *sygyt*. Here he follows a common rule for singing *sygyt* (at least in his days): to postpone the use of the twelfth overtone to a moment later in a song, and within the phrases where it appears, to use it after singing lower overtones first. There are thus good musical reasons to avoid the twelfth overtone when the actual *sygyt* has not yet begun.

Thus, already producing an overtone melody over the text, in a voice resembling the *khöömei* technique, Dakpai seemed to blur the distinction that is usually made between the two segments: a) text and b) melodic throat singing. Such a combination of melodic overtones in the first, textual part of a *khöömei* song, is very rare¹, but not entirely unknown. In Tuva, Aksënov writes octave harmonics (number 8) on a text performed in the *kargyraa* technique by Dimitriy Damba-Darzha (b. 1924), which is something different than the melodic variations I observed in the higher-pitched, *khöömei*-like voice of Dakpai (Aksënov, 2005: 175). A few selections of Khunashtaar-ool Oorzhak, an undisputed master of throat singing styles and techniques, seem to play with this technique as well².

Perhaps one finds the combination text/overtones more often among Mongolian performers, such as was demonstrated to me around the year 2000 by Ganzorig Nergüi. *An Anthology of Mongolian Khöömii*, mentioned above, has an example on CD2 (track 2) by Tserendavaa, to whom the invention of the technique is also attributed by the compiler Johann Curtet. However, G. Iavgaan already employed a similar technique in the 1980s, when Tserendavaa was still relatively young. He sings lyrics with overtones in the opening of the Zemp/Trân documentary *Song of Harmonics*, accompanying himself on the *tovshuur*, and also singing *khöömii*³.

¹ It does not seem to be any of the *khörekter* types Zoya Kyrgys writes about (Kyrgys 2002: 96–100; an English translation can be found in Kyrgys, 2008: 99–103). It is not clear from Kyrgys description whether Dakpai's singing could be any of these less-known styles or techniques of throat singing.

² Listen for example to the 1981 LP *Tuvinskii Fol'klor*: track 14, *sygyt*, which however brings out only the 8th harmonic, an octave of the fundamental, and track 24, *borbangnadyr-ezenggileer*, where Oorzhak almost 'swallows' the text to bring out harmonics. In Dakpai's case, however, the text remains clear, and melodic, non-octave harmonics are also clearly discernible.

³ See Zemp 1989. <http://videotheque.cnrs.fr/doc=606?langue=EN>. At 1 min 25 sec. singer G. Iavgaan starts with a low-pitched *khöömii*, then continues with lyrics combined with overtones.



A phrase-by-phrase look at a sygyt melody

Departing from the understanding I mentioned earlier, that Tuvan singers make conscious choices when singing overtones, we may ask such questions as: what makes Maksim Dakpai a virtuoso of throat singing? How does he build up a *sygyt* melody? What are the characteristic musical elements which we encounter in a *khöömei* song by Maksim Dakpai? I will take a close look, phrase by phrase, at how he develops his melody. In the following sonogram one can see how each phrase is composed of an introductory text (with all overtones visible), followed by overtone singing (with many overtones dampened, and the melodic ones standing out amidst a few nearby harmonics). The strongest sounding harmonics are displayed by a black line surrounded by a narrow white border. Weak harmonics are vague grey lines, or absent (showing only the black background).

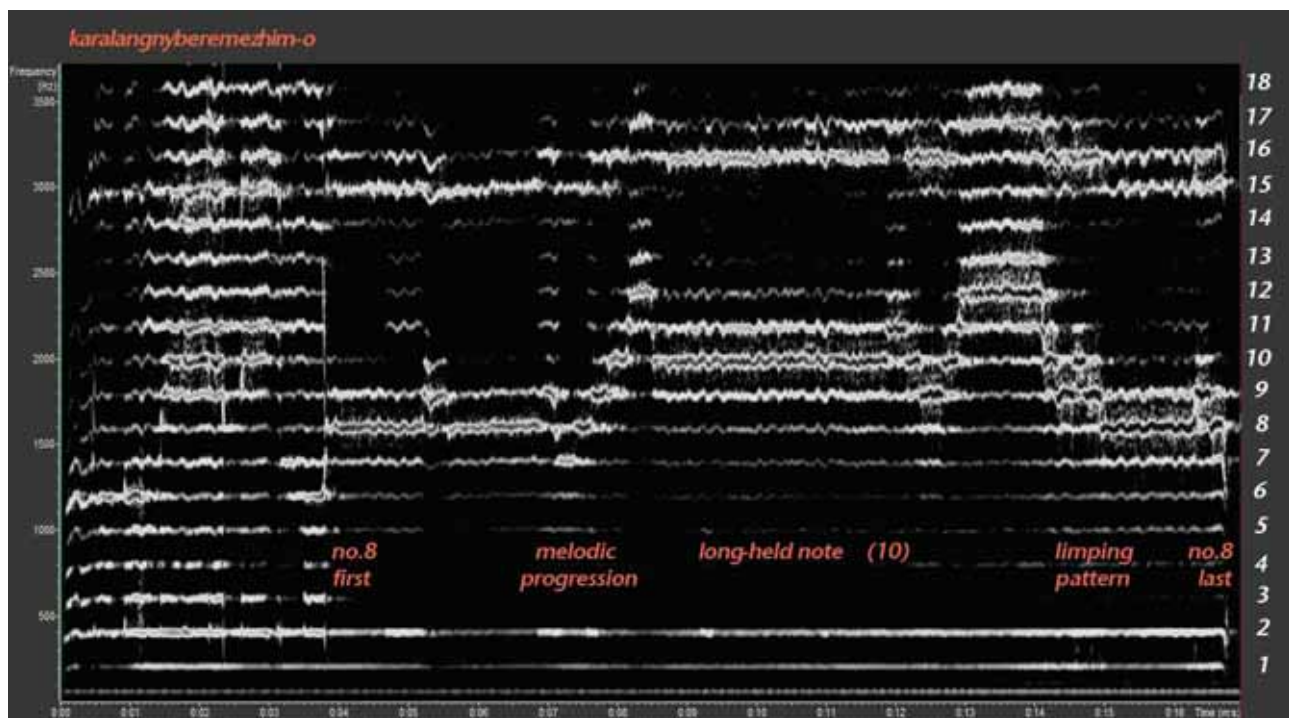


Fig. 3. Showing the different outlook of the textual (left) and the throat singing (right) parts on the sonogram, using the first phrase of Dakpai's song.

Рис. 3. Различные виды сонограмм: исполнения песни (слева) и горлового пения (справа), используемые в первой фразе пения Дакпая.

First phrase

For this phrase, refer to the image right above.



Listen from the beginning of the song, Karalangny berem ezhim, at <http://research.culturequity.org/get-audio-detailed-recording.do?recordingId=25084> Press pause to stop playback after this phrase.



Dakpai starts, as is very often the case at the beginning of Tuvan throat singing, with a low overtone, in this case number 8, or the third octave above the fundamental. He briefly jumps to the next harmonic (number 9), then returns to the first one – a stylistic trait that is a hallmark of Tuvan throat singing.

After that he holds the 8th overtone for a while, then leaving it in order to arrive at another longer pitch, the 10th overtone, through a brief rhythmic-melodic ‘detour’ on overtones 9-7-8-9-10-12, where he more or less doubles the tempo of the first text part. In this short melodic ‘detour’ between longer pitches a Tuvan singer can show some ingenuity in improvisation. Again attention is given to number 10 for a longer time, displaying a stable breath and stretching the sense of time as it were.

Dakpai then briefly passes by number 11 and again 10, 9, 10 before hitting 12, again extended, as the high point of this phrase. He then descends to where he began (number 8) but first briefly passes through overtones 10-9-10-9, a common formula we may call ‘limping’ for its back and forth movement.

Second phrase

It starts at no. 8 again but moves on immediately, in the tempo of the text, to number 9, then back to 8. After holding the eighth overtone, he begins a very uncommon formula by jumping straight to number 11, then descending through 10-9-10-8-9-8, an ‘extended limping’. This turns the eleventh overtone into the highest position of the phrase, receiving an emphasis it rarely gets in *sygyt*. Most singers would choose the 12th overtone as their top note instead. The 8th is held once again, with a brief jump to the 9th. Short though it may be, it provides a subtle rhythmic element amidst the ‘serenity’ of the long-held overtone.

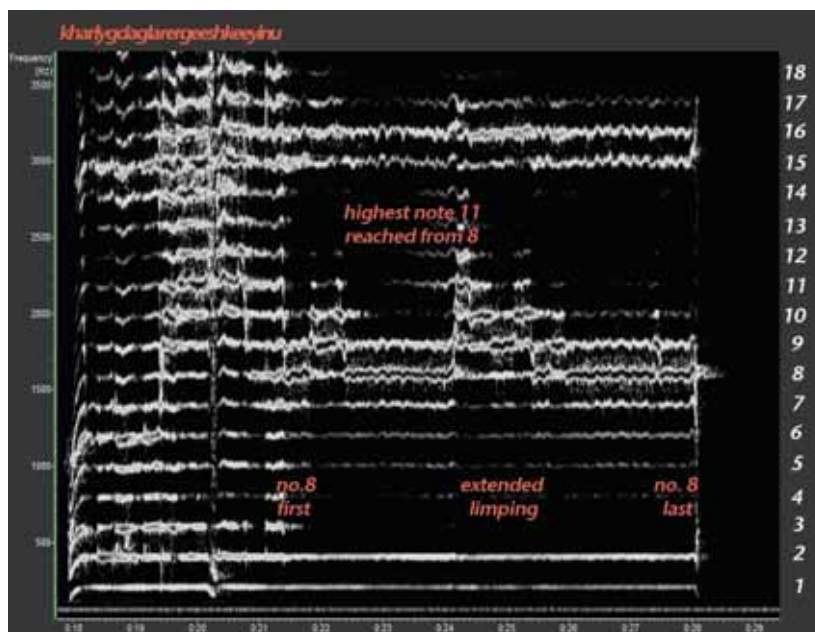


Fig. 4. Second phrase of Dakpai's song: text and *sygyt* melody.
Рис. 4. Вторая фраза из песни Дакпая: текст и мелодия *сыгыт*.

Listen from the beginning of the song

(LINK)

or press play for Kharlyg daglar ergeesh keyin.
Press pause to stop playback after this phrase.





Third phrase

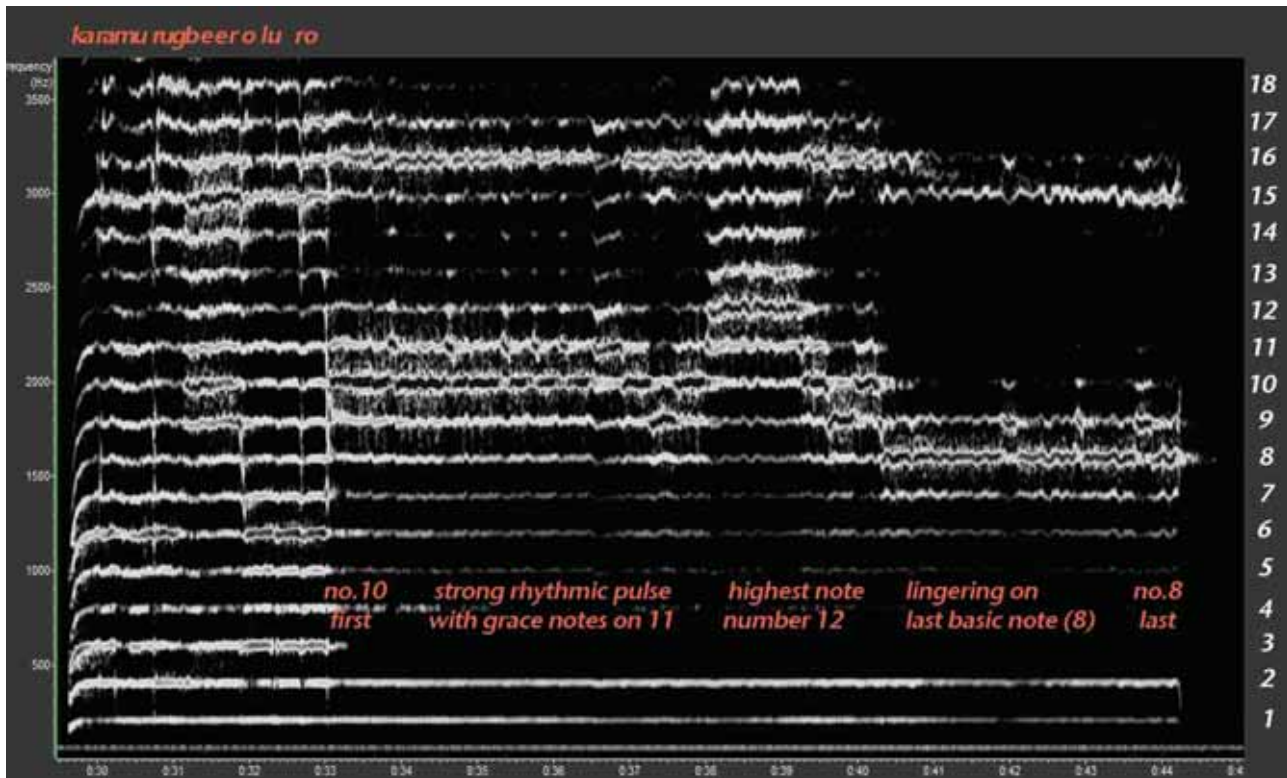


Fig. 5. Third phrase of Dakpai's song: text and sygyt melody.
 Рис. 5. Третья фраза из песни Дакпая: текст и мелодия сыгым.



*Listen from the beginning of the song ([LINK](#))
 or press play for Karam urug beer olur.
 Press pause to stop playback after this phrase.*

For the third phrase Dakpai chooses to start the melody on number 10. He builds further on the rhythmic dimension, propelling the melody forward with a more vigorous, repetitive sequence of grace notes that firmly establish the rhythm. He does not quite lose the beat, but holds back the rhythm for a moment, only to accentuate it more firmly when he returns to singing short grace notes. He then doubles their speed briefly and shifts back into the rhythm of the text. This brings him once again to number 12, passing by 11, 10, 9, 10. He does not linger on 12, but returns to 8 through the common formula 10, 9, 10, 8. Then he does, however, start to linger on 8, not hurrying to take a breath, but showing endurance by making three quiet, yet emphatic grace notes on 9.



Fourth phrase

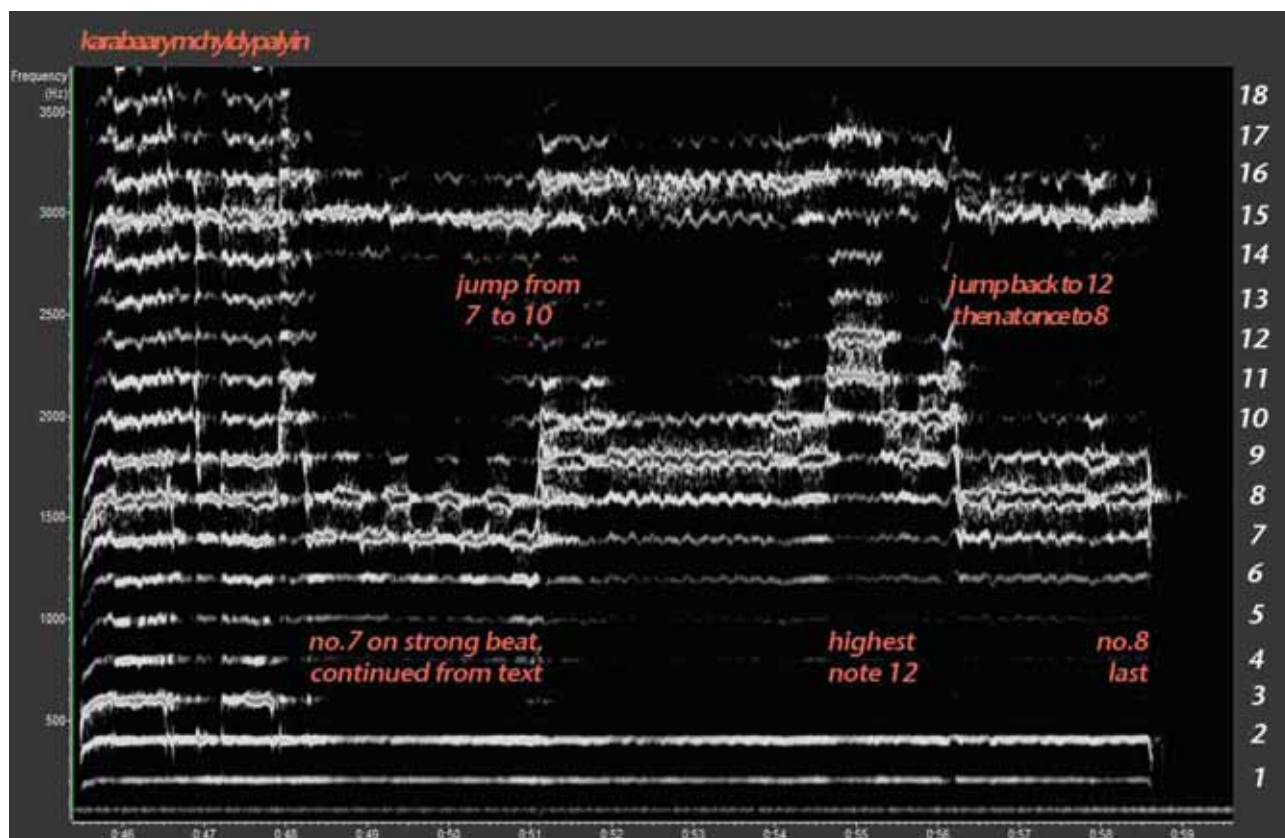


Fig. 6. Fourth phrase of Dakpai's song: text and sygyt melody.
 Рис. 6. Четвертая фраза из песни Дакпая: текст и мелодия сыгит.

*Listen from the beginning of the song ([LINK](#))
 or press play for Kara baarym chyl'dyp alyin.
 Press pause to stop playback after this phrase.*

The fourth phrase has the lyrics delivered in a slightly more staccato voice. The rhythm continues, unbroken, into the melodic part, where Dakpai juxtaposes two adjacent overtones, 7 and 8. He starts with number 7, thus giving it more emphasis than number 8. The same steady rhythm is kept for number 10, 9 and 10, arriving at the first long-held note now, number 9. This is again followed by the 10-9 pattern which leads once more to number 12, held only slightly longer than a single beat. Instead of the common limping pattern (10-9-10-9-8) he makes one jump back up to 12 (10-9-10-12), an extended limping. From number 12 he returns at once to 8, an unusual, hence surprising big step. Number 8 is held longer again, going up to 9 for one beat.



Fifth phrase

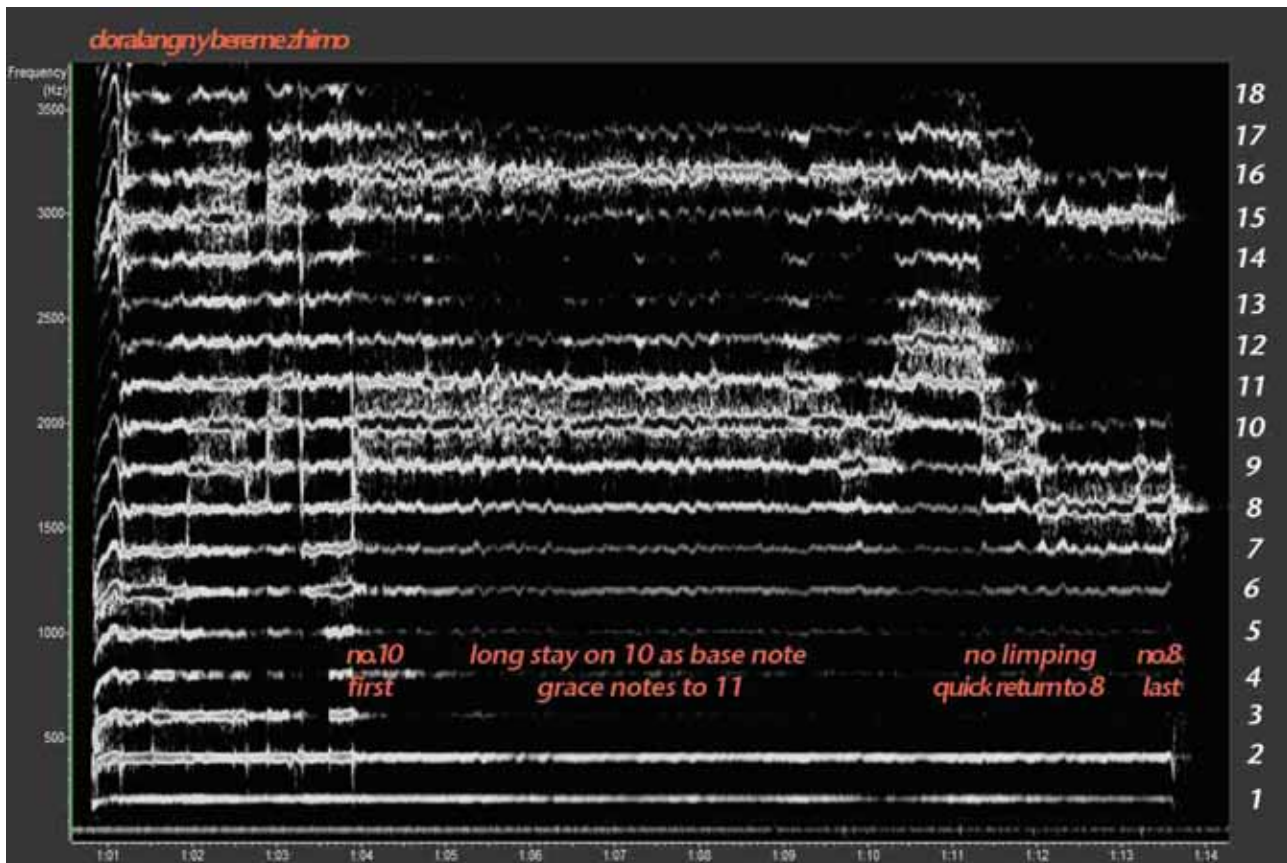


Fig. 7. Fifth phrase of Dakpai's song: text and sygyt melody.

Рис. 7. Пятая фраза из песни Дакпая: текст и мелодия сыгит.



*Listen from the beginning of the song (LINK)
or press play for Doralangny berem ezhim.
Press pause to stop playback after this phrase.*

The fifth phrase is again different in that Dakpai returns again and again to number 10 with which he starts the melody. For the grace notes he goes up to 11 instead of 12. But it is really the rhythmic, not the melodic accent, that counts here. Holding number 11 for a whole beat, he shifts from a syncopated rhythm to overtones on the underlying rhythm, making a typical stepwise progression with an untypical stop at the 11th harmonic (11-10-9-10-12), to reach number 12, which he holds for a brief moment. He starts the descent to 8 but instead of repeating the stepwise progression through several instances of 10-9 (perhaps visiting 12 again) he immediately jumps back from 10 to 8, where one grace note is added.



Sixth phrase

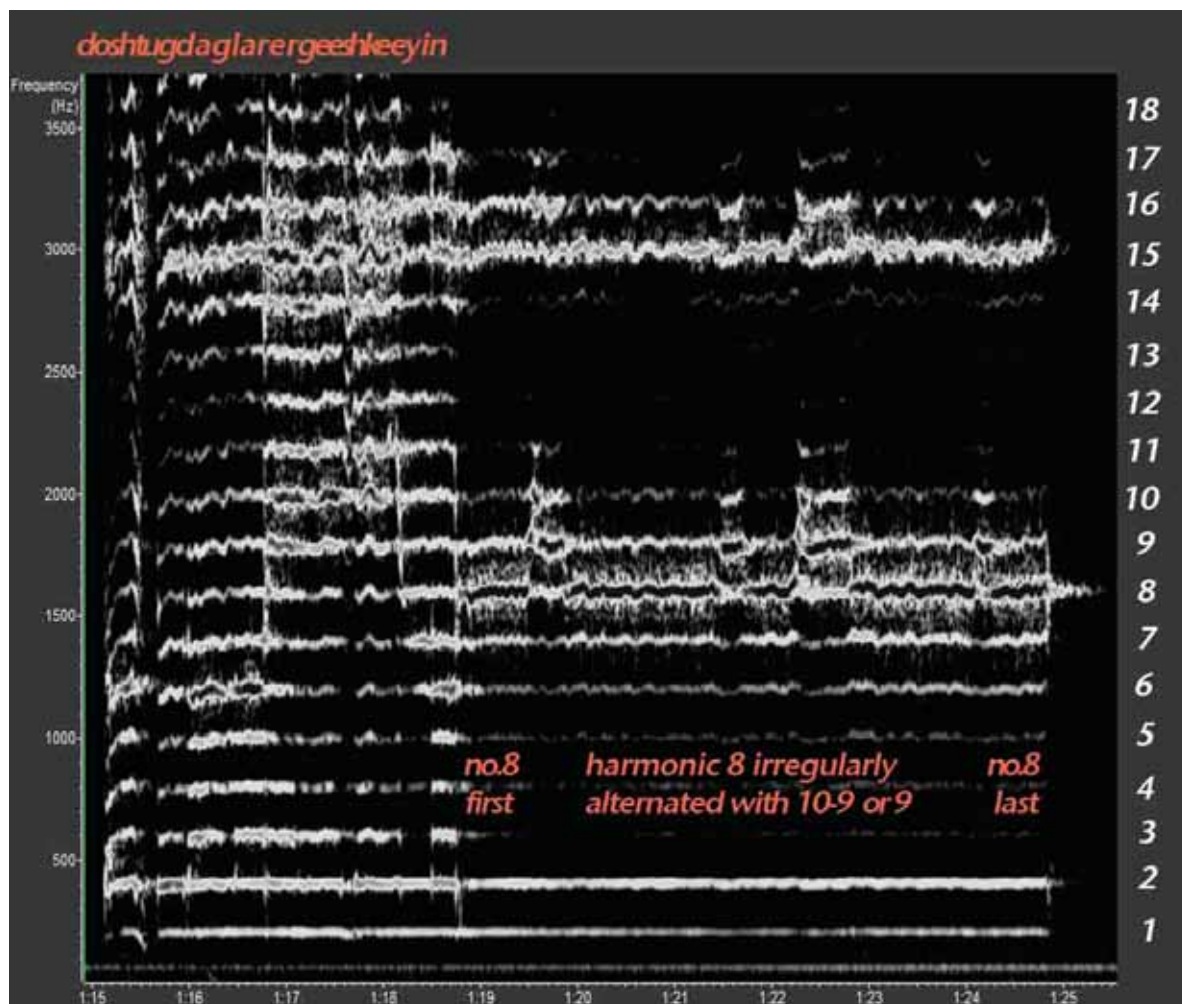



Fig. 8. Sixth phrase of Dakpai’s song: text and sygyt melody.

Рис. 8. Шестая фраза из песни Дакпая: текст и мелодия сыгыт.

*Listen from the beginning of the song ([LINK](#))
or press play for *Doshtug daglar ergeesh keeyin*.
Press pause to stop playback after this phrase.*



Yet a different phrase because he uses only three harmonics, and they are centered on number 8. We hear two variations on the stepwise pattern: 10-9-8 and 9-8, with the 9 sometimes held slightly longer, in between the length of a grace note and a quaver.



Seventh phrase

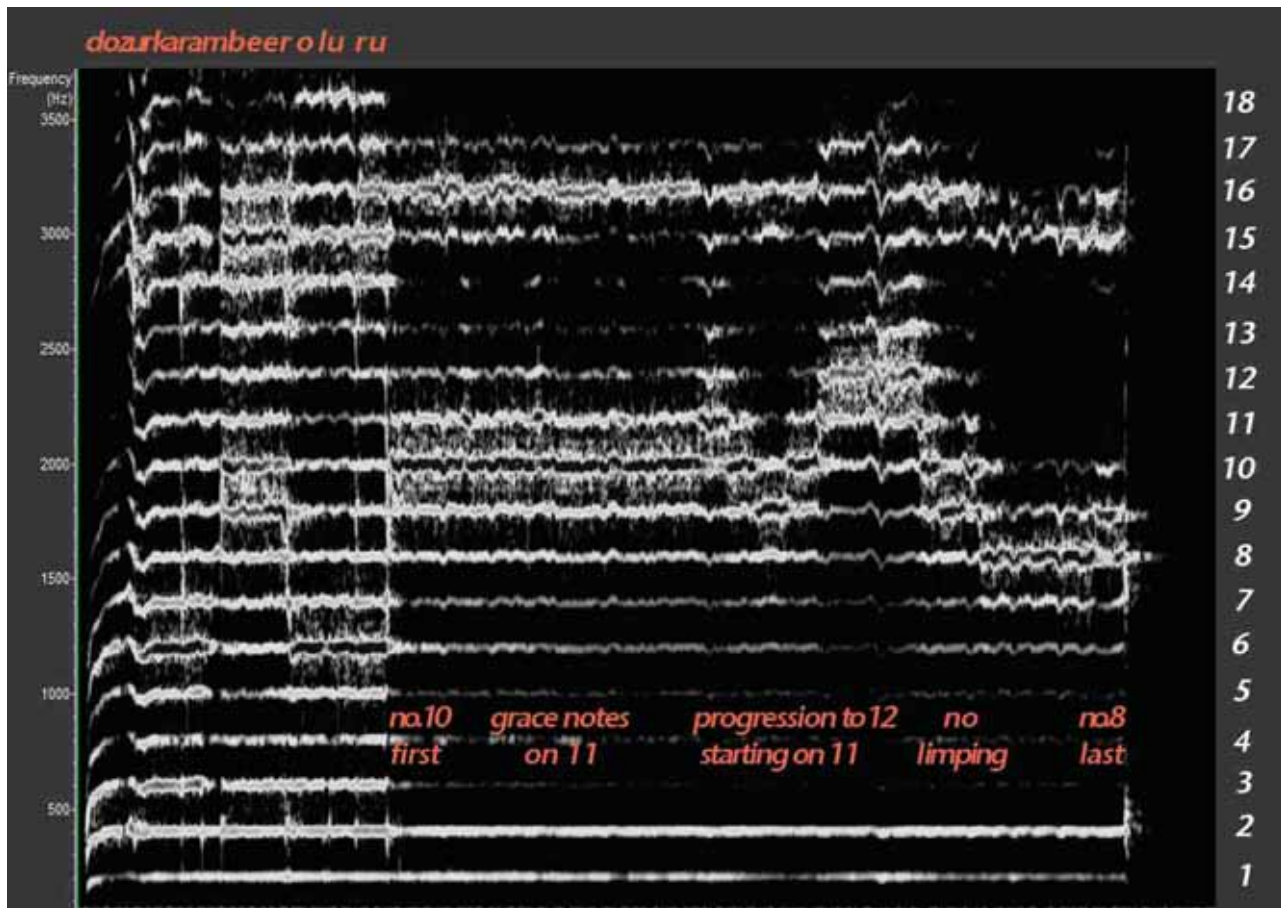


Fig. 9. Seventh phrase of Dakpai's song: text and sygyt melody.

Рис. 9. Седьмая фраза из песни Дакпая: текст и мелодия сыгыт.



*Listen from the beginning of the song ([LINK](#))
or press play for *Dozur karam beer olur*.
Press pause to stop playback after this phrase.*

The melody of phrase number seven plays subtly with our expectation of a rhythmic element. Dakpai begins the melody on a prolonged tenth overtone, producing the grace note (number 11) lightly, sometimes almost imperceptibly, or leaving it out where it could occur according to our expectation of a rhythmic element. Again it is through the same pattern as in the third phrase, (11-10-9-10-12) that Dakpai arrives at the high note (12) which he holds. He finishes through the quick descend to 8 from number 10, adding one grace note.



Eighth phrase

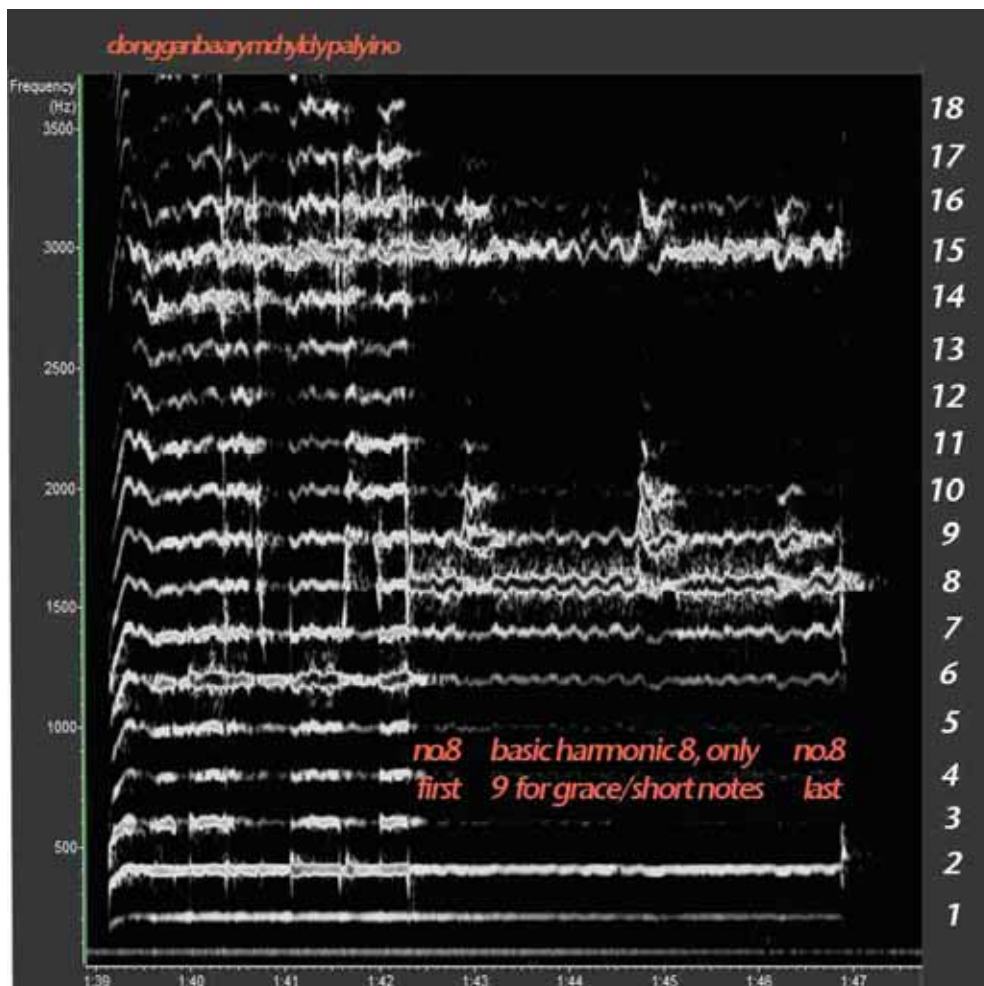



Fig. 10. Eighth phrase of Dakpai's song: text and sygyt melody.
 Рис. 10. Восьмая фраза из песни Дакпая: текст и мелодия сыгит.

Listen from the beginning of the song ([LINK](#)) or press play for Donggan baarym chyldyp alyin. Press pause to stop playback after this phrase.



The eighth phrase follows the model of the sixth phrase, with the base note of the overtone melody. It is much shorter than previous phrases.



Ninth phrase

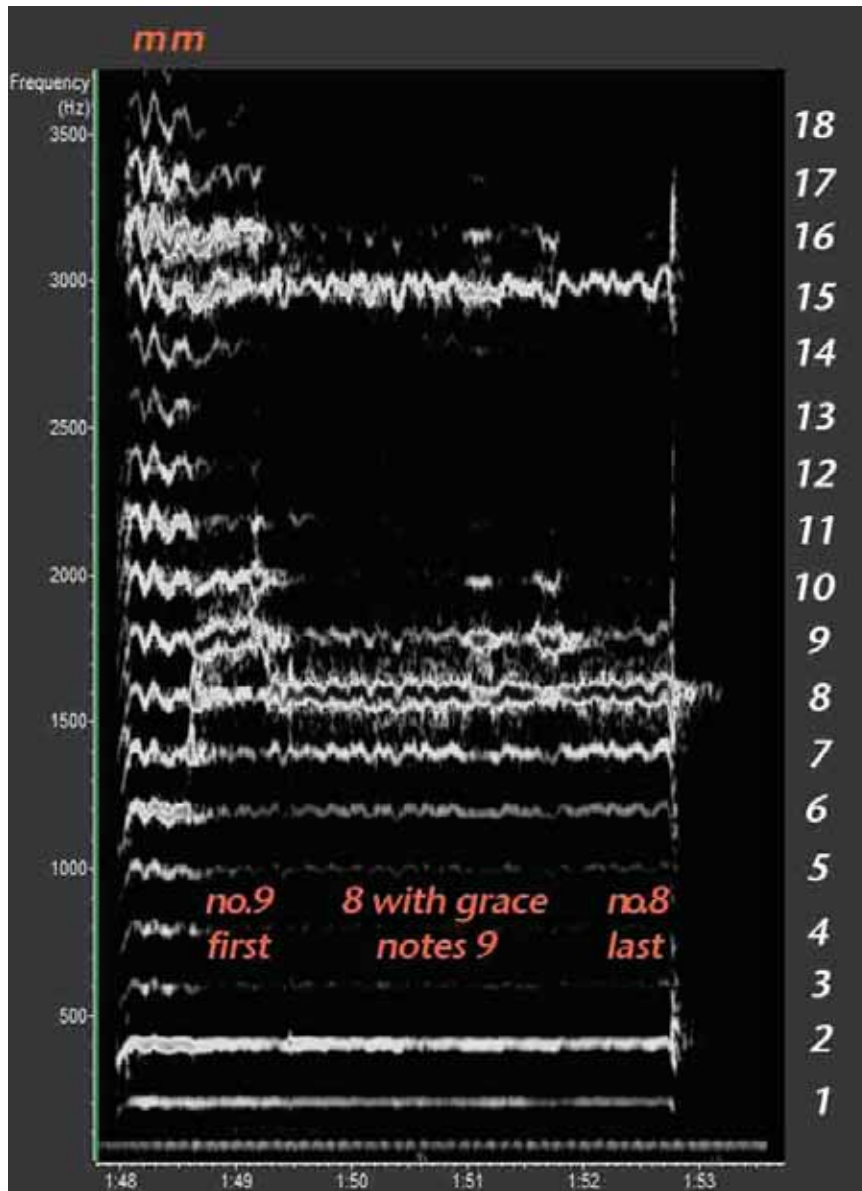


Fig. 11. Ninth phrase of Dakpai's song: sygyt melody only.

Рис. 11. Девятая фраза из песни Дакпая: мелодия сыгит.



*Listen from the beginning of the song ([LINK](#))
or press play for the last phrase.*

The quatrains are now finished: this phrase starts not with words but with Dakpai's closed mouth. The M gives way to the first melodic note, which, as a last deviation from expected patterns, is neither 8 nor 10 but 9. Again it is through 10 that Dakpai finally settles on number 8 to end the song.



Melodic-structural elements of Dakpai's sygyt

We thus see that Maksim Dakpai uses a number of melodic and rhythmic variations, which I summarize here. Most of these elements are recurring again and again in the performances of other singers, yet many singers treat them in a standard way, handed down over the generations. A few singers make changes to them.

Grace note

- A brief jump to another harmonic, followed by a return to the original pitch.
- Always going up, then down, usually one step.
- Varies in intensity from a strong accent to an almost inaudible embellishment.
- Subtle signal of an underlying pulse amidst the serenity of a long-held note (at least one beat).
- Emphasizes rhythm more than melody.
- A hallmark of Tuvan throat singing, in particular in *khöömei* and *sygyt*.
- If we use a dash (-) to indicate note length, an example looks thus: 8-----9-8-----9-8-.

Limping pattern

- Adjacent overtones are alternated
- Usually when on the move to another longer tone

For example, 10-12-10-12-10-12-9.

Enlarged limping pattern

Combination of a common limping pattern (10-9-10-9-8) with one or more larger steps, skipping several overtones. For example, 10-9-10-12-8.

Lingering notes or long-held notes

- Long-held notes hold our attention on a single pitch, displaying a stable breath and stretching the sense of time as it were.



- Like jugglers keeping balls in the air, this one may get audiences clapping in Tuva as it lasts longer.
- Not hurrying to take a breath, but showing endurance by making three quiet, yet emphatic grace notes on 9.

Repetitive sequence of short rhythmic notes

- Repetition of the same two notes of more or less equal duration.
- The notes are held longer than grace notes, and shorter than long-held notes.
- They firmly establish a rhythmic pulse.

Melodic progressions

- Various ways to use larger melodic intervals, not using (or mostly avoiding) adjacent notes and repeated combinations.
- These may include variations of the limping pattern.
- Here a Tuvan singer can show some ingenuity in improvisation.
- Singers who can, may use some uncommon melodic overtones: the seventh, eleventh, thirteenth and (since the 1990s, as far as I know) the sixteenth harmonic.

I leave further considerations of rhythmic peculiarities aside now.

About using the seventh and eleventh harmonic

Regarding the overtones Dakpai uses, it is unusual to find the emphasis he places on the 11th overtone among most other *sygyt* singers' repertoire. Aksënov, a source that is particularly relevant for the epoch (the 1950s and 1960s) when Dakpai made his name, notated the eleventh harmonic only as short, passing notes, and mainly in techniques (*ezenggileer*, *borbangnadyr*) where melody is not as important as in *sygyt*.¹ He discussed the eleventh harmonic as a melodic characteristic only in connection with *ezenggileer* (together with the thirteenth

¹ Aksënov, 2005. See No. 66, 67 (*sygyt*), No. 72 (*sygyt*) and a little more prominently No. 73, the second part (*ezenggileer*) for occurrences of the eleventh harmonic as non-emphasized grace notes.



harmonic).¹ For *sygyt* Aksënov mentions only 8, 9, 10 and 12.² In the transcriptions of Kyrgys' book *Tuvinskoe Gorlovoe Penie* we do find a few rare occurrences of harmonics 7 and 11 (Kyrgys, 2002: 144–174), but only as short grace notes in what I called a limping pattern. Kyrgys mentions them briefly after her fifth music notation, of Maksim Dakpai's *sygyt*, without any further comments.

The commonly held view in the descriptions of Tuvan throat singing is that *khöömeizhi* prefer only certain overtones, and number 11 is certainly not one of them. As far as number seven goes, Ted Levin writes (Levin, Suzukei, 2006: 53):

Note that the seventh harmonic, which produces a flatted seventh interval relative to the fundamental pitch (C-Bb), does not figure in the melody of "Artyy-Saiyr" (nor does the non-diatonic eleventh harmonic). The absence of the seventh harmonic in all Tuvan and Mongolian throat-singing that I have ever heard suggests that the harmonic series is not used naturalistically, in its raw form, but selectively, within a tonal system rooted in cultural preferences. (The flatted seventh scale degree does turn up in Tuvan songs that are not performed with throat-singing, for example, the well-known "Orphan's lament").

Few singers or scholars would disagree with Levin. Overall, singers do avoid the seventh and eleventh harmonic. Yet Aksënov already included the seventh for *borbangnadyr* (and only for that technique, not for *sygyt*) in 1964, and one can hear it more often nowadays. Yet, to hear the seventh harmonic as prominently as in Dakpai's recording (in the fourth phrase) is rare. Combined with his use of the eleventh harmonic, which is even rarer to encounter, we could say that Maksim Dakpai did use the overtones naturalistically. There is no chance he might have been mistaken. He may have consciously sought to expand on the formats of scale and melody known at the time. It is not unthinkable either that he was influenced by singers from rural Tuva, who occasionally used these harmonics. However, it is also true that his example, though widely respected and frequently copied by singers, is not followed in this particular matter.

Conclusion

Summarizing, it is significant that the throat singer Maksim Dakpai chose to include the seventh and eleventh overtones, giving them a relatively promi-

¹ Ibid.: 61.

² Ibid.: 60.



ment place in the rhythmic-melodic patterning of his *sygyt*. It is one element within his melodic inventions that sets this tune (and this throat singer) apart from much of the other famous throat singers recorded in this period, and afterwards. I have also analyzed which other melodic elements and patterns occur in his singing. We saw that there are several standard procedures for performing Tuvan *sygyt*, handed down over the generations, and that he uses original ways to re-create them. Another unusual aspect of Dakpai's song is the reduction of the melodic, lyrical introduction to a single pitch, with several harmonics from the common melodic range clearly audible. I provided some evidence for my hypothesis that Maksim Dakpai made a deliberate effort to combine poetic phrases with overtone singing. He alters vowel qualities so they group around a central resonance, and thus brings out clear harmonics that follow definite musical patterns.

It must be emphasized, finally, that to my knowledge throat singers do not talk about, or teach, these musical elements in such an analytical way as I present them here. Learners and professionals use these elements in context. They create their own versions from known examples; they compose songs, not technical exercises. They choose harmonics not according to their number but to a certain feeling they wish to express with them. The best singers eventually find their own way to balance elements of inspired, traditional singing with their own unique vocal abilities. Certainly Maksim Dakpai succeeded in shifting that balance, gently pushing the limits of *khöömei*.

REFERENCES

Anderson, G. D. S. and Harrison, K. D. (2002) *A grammar of Tuvan*. N. p., Scientific Consulting Services International. 126 p.

Aksënov, A. N. (1967) Die Stile des Tuvinschen zweistimigen Sologesanges. In: Stockmann, E. and Strobach, H. *Sowjetische Volkslied- und Volksmusikforschung*, Akademie-Verlag, Berlin. Pp. 293-307. (In Germ.)

Aksënov, A. N. (1973) Tuvin Folk Music. *Asian Music*, Vol. IV/2, 1973. Pp. 7-18.

Aksënov, A. N. (2005) *Tuvinskaia narodnaia muzyka [Tuvan folk music]*. Facsimile reprint of the 1964 edition. Kyzyl, Tuvinskoe Knizhnoe Izdatel'stvo. 238 p. (In Russ.)

Bogdanov, I. (1982) Vnimanie, fenomen! [Take heed: a phenomenon] *Sovetskaia muzyka*, no. 8, pp. 134–136. (In Russ.)



Grawunder, S. (2009) *On the physiology of voice production in South-Siberian throat singing. Analysis of acoustic and electrophysiological evidences*. Berlin, Frank & Timme GmbH.

Kyrgys, Z. K. (2002) *Tuvinskoe gorlovoe penie. Etnomuzykovedcheskoe issledovanie [Tuvan throat singing. An ethnomusicological study]*. Novosibirsk: Nauka. 234 p. (In Russ.)

Kyrgys, Z. K. (2013) *Taina tuvinskogo khöömeia (gorlovogo peniia) [The Mystery of Tuvan Khöömei (Throat Singing)]*. Kyzyl, International Scientific Center Khöömei. 98 p. (In Russ.)

Kyrgys, Z. K. (2015) *Tuvinskie narodnye pesni i obriadovaia poeziia [Tuvan folk songs and traditional poetry]*. Kyzyl, Khoomei. 429 p. (In Russ.)

Levin, T. and Suzukei, V. (2006) *Where rivers and mountains sing. Sound, music, and nomadism in Tuva and beyond*. Bloomington: Indiana University Press. 281 p.

Merriam A. (1964) *The anthropology of music*. N.p.: Northwestern University Press. 358 p.

Mongush, A. B.-B. (2013) *Tuvinskii pesennyi fol'klor : ladozvukoriadnyi aspect [Tuvan folk songs: harmonic-scalar aspect]*. Abakan, OOO «Kooperativ Zhurnal-ist». 200 p. (In Russ.)

Pegg, C. (1992) Mongolian conceptualizations of overtone singing (Xöömii). *The British Journal of Ethnomusicology*, vol. I, pp. 31–54.

Stockman, E. and Strobach, H. (ed.) (1967). *Sowjetische Volkslied- und Volksmusikforschung*. Berlin. (In Germ.)

Suzukei, V. Yu. (1993) *Burdonno-obertonovaya osnova traditsionnogo instrumental'nogo muzitsirovaniya Tuvintsev [The drone-overtone basis of traditional instrumental musicianship of the Tuvans]*. Kyzyl, Tuvinskii Nauchno-issledovatel'skii Institut Yazyka, Literatury i Istorii/Respublikanskii Tsentr Traditsionnoi Kultury. 93 p. (In Russ.)

Suzukei, V. Yu. (2007) *Muzykal'naya kul'tura tuvyy v XX stoletii [The musical culture of Tuva in the twentieth century]*. Moscow, Kompozitor. 408 p. (In Russ.)

Suzukei, V. Yu. (2010) *Khomus v traditsionnoi kul'ture tuvintsev [The khomus in the traditional culture of the Tuvans]*. Kyzyl, Tyvapoligraf. 288 p. ISBN 978-5-9267-0125-5 (In Russ.)

Suzukei, V. Yu. and Tumat, Ch. S. (2015) *Khöömeizhi Respubliki Tyva [Khöömeizhi of The Republic of Tuva]*. Kyzyl, Tsentr Razvitiia Tuvinskoi Traditsionnoi Kultury i Remesel. (In Russ.)



Tongeren, M. van (1994) *Xöömei in Tuva. New developments, new dimensions*. Unpublished M. A. Thesis, University of Amsterdam.

Tongeren, M. van (1995) 'A Tuvan Perspective on Throat Singing' in van Zanten, Wim and Marjolijn van Roon (editors). *Oideion 2: The Performing Arts World-Wide*. Leiden: CNWS Publications. P. 293–312.

Utegalieva, S. (2013) *Zvukovoi mir muzyki tiurkskikh narodov. Teoriia, istoriia, praktika [Sound world of music of the Turkic peoples: theory, history, practice]*. Moscow, Kompozitor. 525 p. (In Russ.)

Zemp, H. and Trân, Quang Hai (1991) Recherches expérimentales sur le chant diphonique. *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, no. 4, pp. 27–68. (In French)

Other sources

An Anthology of Mongolian Khöömii (2-CD), 2016. Liner notes by J. Curtet and Sh. Nomindari. Routes Nomades/Buda Musique, 4790383

Jargalant Altai. Xöömii and other vocal and instrumental techniques from Mongolia (CD), 1994. Liner notes and recordings by Chris Johnston. Pan Records, PAN 2050

Cultural Equity website, <http://research.culturalequity.org>, last accessed April 25, 2017

Pesni i instrumental'nie Melodii Tuvy (LP record), 1968. Liner notes by V. Shchurov. Melodiya D 030773-4

Tuvinskii Fol'klor (3-LP), 1981. Liner notes and recordings by I. Bogdanov. Melodiya, S3014937-42

Melodii Tuvi. Throat Songs and Folk Tunes from Tuva (CD), 2007. Liner notes by P. Gronow. Dust to Digital, DTD 09

Tyva. Kollekcia muzykal'nogo fol'klora (3-CD), 2014. Compiler and editor Ch. S. Tumat. Liner notes by V. Yu. Suzukei. Melodiya/Natsional'nii Fond Podderzhki Pravoobladatalei, MEL CD 3002283

Le chant des harmoniques (DVD), 2005 [1989] Zemp, Hugo (director) and Trân Quang Hai. Paris: CNRS Images, No. CNC edv 169. Available online at <http://videotheque.cnrs.fr/doc=606?langue=EN>.

Submission date: 20.05.2017.

*СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ*

Аксенов, А. Н. (2005) Тувинская народная музыка. Факсимильный репринт 1964 г. издания. Кызыл : Тувинское книжное издательство. 238 с.

Богданов, И. (1982) Внимание, феномен! // Советская музыка. № 8. С. 134–136.

Кыргыз, З. К. (2002) Тувинское горловое пение. Этномузыковедческое исследование. Новосибирск : Наука. 234 с.

Кыргыз, З. К. (2013) Тайна тувинского хоомей (горлового пения). Кызыл: МНЦ «Хоомей». 98 с.

Кыргыз, З. К. (2015) Тувинские народные песни и обрядовая поэзия. Кызыл: Хоомей. 429 с.

Монгуш, А. Б.-Б. (2013) Тувинский песенный фольклор : ладозвукорядный аспект. Абакан: ООО «Кооператив Журналист». 200 с.

Сузукей, В. Ю. (1993) Бурдонно-обертоновая основа традиционного инструментального музицирования тувинцев. Кызыл: ТНИИЯЛИ; Республиканский Центр традиционной культуры. 93 с.

Сузукей, В. Ю. (2007) Музыкальная культура Тувы в XX столетии. М.: Композитор. 408 с.

Сузукей, В. Ю. (2010) Хомус в традиционной культуре тувинцев. Кызыл: Тываполиграф. 288 с. ISBN 978-5-9267-0125-5

Сузукей, В. Ю., Тумат, Ч. С. (2015) Хоомейжи Республики Тыва. Кызыл: Центр развития тувинской традиционной культуры и ремесел.

Утегалиева, С. (2013) Звуковой мир музыки тюркских народов. Теория, история, практика. М. : Композитор. 525 с.

Aksënov, A. N. (1967) Die Stile des Tuvinischen zweistimigen Sologesanges. In: Stockmann, E., Strobach, H. Sowjetische Volkslied- und Volksmusikforschung, Akademie-Verlag, Berlin. Pp. 293-307. (In Germ.)

Aksënov, A. N. (1973) Tuvin Folk Music. Asian Music, Vol. IV/2, 1973. Pp.7-18.

Anderson, G. D. S., Harrison, K. D. (2002) A grammar of Tuvan. N. p., Scientific Consulting Services International. 126 p.

Grawunder, S. (2009) On the physiology of voice production in South-Siberian throat singing. Analysis of acoustic and electrophysiological evidences. Berlin: Frank & Timme GmbH.



Levin, T., Suzukei, V. (2006) *Where rivers and mountains sing. Sound, music, and nomadism in Tuva and beyond.* Bloomington: Indiana University Press. 281 p.

Merriam, A. (1964) *The anthropology of music.* N.p.: Northwestern University Press. 358 p.

Pegg, C. (1992) *Mongolian conceptualizations of overtone singing (Xöömii)* // *The British Journal of Ethnomusicology*, vol. I, pp. 31–54.

Tongeren, M. van (1994) *Xöömei in Tuva. New developments, new dimensions.* Unpublished M. A. Thesis, University of Amsterdam.

Tongeren, M. van (1995) 'A Tuvan Perspective on Throat Singing' in van Zanten, Wim and Marjolijn van Roon (editors). *Oideion 2: The Performing Arts World-Wide.* Leiden: CNWS Publications. P. 293–312.

Zemp, Hugo, Trân Quang Hai (1991) 'Recherches experimentales sur le chant diphonique' // *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, no. 4, pp. 27-68.

Дата поступления: 20.05.2017 г.

Для цитирования:

Tongeren van M. What does Dakpai Maksim do when he sings sygyt? A preliminary investigation of one throat singer's personal style [Электронный ресурс] // *Новые исследования Тувы*. 2017, № 2. URL: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/717> (дата обращения: ...). DOI: 10.25178/nit.2017.2.2

For citation:

Tongeren van M. What does Dakpai Maksim do when he sings sygyt? A preliminary investigation of one throat singer's personal style. *The New Research of Tuva*, 2017, no. 2 [online] Available at: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/717> (accessed: ...). DOI: 10.25178/nit.2017.2.2

DOI: 10.25178/nit.2017.2.3

NOMADS IN THE GLOBAL SOUNDSCAPE: NEGOTIATING AESTHETICS IN POST-SOVIET TUVA'S TRADITIONAL MUSIC PRODUCTIONS

Robert O. Beahrs

University of Pittsburgh,
USA

This article explores some of the relationships between ideology, aesthetics, circulation, and agency in productions of “traditional music” and “world music” made by musicians from Tuva, a Turkic-speaking republic in Inner Asia that is now a part of the Russian



Federation. This article contends that the conditions surrounding the dissolution of state socialism in the former Soviet Union laid the groundwork for the meaning and value of culture and identity in post-Soviet Tuva, including traditional music, to be renegotiated. The intentions of actors and interest groups involved in renegotiating the aesthetics of Tuva's traditional music were diverse and not always consistent. Nonetheless, their efforts in combination had the effect of rejecting Soviet state-sponsored folkloric models as overly mediated and embracing global music industry models as

НОМАДЫ В ГЛОБАЛЬНОМ САУНДСКЕЙПЕ: К ВОПРОСУ ОБ ЭСТЕТИКЕ В ТРАДИЦИОННЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОЕКТАХ ПОСТСОВЕТСКОЙ ТУВЫ

Роберт О. Бирс

Университет Питтсбурга,
США

С распадом советского государства, переходом к глобальному рыночному капитализму ансамбли фольклорных музыкантов из Республики Тыва (Российская Федерация) начали выезжать в заграничные туры. Представляя богатую традиционную музыкальную культуру своего региона, они сталкивались с новыми возможностями и интересами, с новой экономикой и аудиторией. Очарованная горловым пением хөөмей международная аудитория, тем не менее, была недостаточно информирована о тувинской музыке и культуре. Более того, у самих тувинских музыкантов и исследователей не было единого мнения о звучании традиционной музыки или ее представления миру. Хотя это и не было четко сформулировано, тувинские музыканты, наряду с местными и иностранными продюсерами и этномузыковедами, находились в поиске «души» тувинской музыки — звукомызыкальной чувствительности, которая отражала бы мировоззрение предков тувинцев как кочевых охотников-скотоводов.

Данная статья основана на этнографической и архивной полевой работе автора в Туве, Соединенных Штатах и Европе (2005–2017). Исследуется взаимосвязь идеологии, эстетики и ряда других факторов, что отразилось на создании тувинской «традицион-

Beahrs, Robert O., PhD, Ethnomusicology, Postdoctoral Scholar, Center for Russian and East European Studies, University of Pittsburgh, USA. E-mail: robert.beahrs@gmail.com

Website: www.robeahrs.com

Бирс Роберт О., доктор наук (PhD по этномузыковедению), научный сотрудник (постдок) Центра Российских и Восточно-Европейских исследований Университета Питтсбурга, США. E-mail: robert.beahrs@gmail.com. Website: www.robeahrs.com



more representative of “authentic” Tuvan musical practices. Neoliberal “branding” of *xöömei* throat-singing and Tuvan traditional music within the world music industries produced new forms of meaning and value for Tuvan people in the post-Soviet era. It also gave legitimacy to local projects of postcolonial historiography and precipitated a reevaluation of indigenous culture, language, and identity. This article traces and attempts to disentangle the work of some of the agents who were instrumental in shaping Tuvan musical aesthetics during the 1980s and 1990s, which are foundational to understanding Tuva’s contemporary music scenes based in the republic’s capital city of Kyzyl.

Keywords: Post-Soviet Tuva; traditional music; world music; *xöömei*; throat-singing; ethnomusicology; music entrepreneurship; Tuva Ensemble; Z. Kyrgys; T. Levin; V. Suzukei; Huun-Huur-Tu; Yat-Kha

ной музыки» и «мировой музыки» в 1980-х и 1990-х гг. Стремления заинтересованных групп и авторов, которые были вовлечены в процесс переосмысления эстетики традиционной музыки Тувы, были разными и не всегда совместимыми. Но их совместные усилия повлияли на отказ от фольклорных моделей, возникших в советский период, как чересчур искусственных, и принятие моделей мировой музыкальной индустрии как лучшие представляющих «аутентичность» тувинских музыкальных практик.

Описываются некоторые эстетические решения, которые подводят фундамент под этнографические записи звукомызыкальных практик в Туве, которые были созданы во время перестройки и получили широкое распространение в Европе, Северной Америке и Японии. Исследуется международная аудитория и формирование групп единомышленников. Подчеркивается важность роли репрезентации, увлечения и ожидания в формировании восприятия тувинских музыкантов, когда они только начали выезжать в международные туры. Рассматривается развитие предпочтений — музыкальных и эстетических — нескольких ранних составов тувинского «неотрадиционного» музыкального ансамбля «Хун-Хурту».

Ключевые слова: постсоветская Тува; традиционная музыка; мировая музыка; *xöömei*; горловое пение; этномышленничество; музыкальное предпринимательство; ансамбль «Тыва»; З. Кыргыз; Т. Левин; В. Сузукей; Хун-Хурту; Ят-Ха

In 1999, *Washington Post* music critic Mark Jenkins reflected on the rising international popularity of Tuvan throat-singing during the 1990s:

Perhaps because mainstream pop has become exceptionally bland and characterless, the market continues to grow for ethnic music that is rich in meaning and exotic in sound. Thus the remarkable boom in [the 1990s of] such unfamiliar forms as, of all things, Tuvan throat singing (Jenkins, 1999).

Yet Tuvan musicologist Valentina Suzukei, responding to this newspaper article from the perspective of communities living in this small Turkic-speaking republic in south-central Siberia, observed that the “remarkable boom” of Tuvan throat-singing’s emergence into world music markets occurred in Tuva “rather imperceptibly” (Suzukei, 2007a: 51).

The gap between Jenkins’s and Suzukei’s observations is an invitation to consider the history and role of throat-singing, or *xöömei*, in the traditional



music of Tuva. On the one hand, *xöömei* is an old and respected art form that has played, and continues to play, an important role in the development of Tuvan people's unique traditional music culture¹. On the other hand, *xöömei* throat-singing is not among the more popular genres of music consumed and enjoyed by the majority of people living in Tuva today. That *xöömei* only begins to scratch the surface of an inherited “nomadic” musical ecology—one linked with a timbre-centered system of sound organization found in a number of older vocal and instrumental music genres—suggests that international awareness of Tuvan music has been selective in focusing its attention on *xöömei* and not on other musical and sound-making practices². Understanding the contemporary situation in Tuva's traditional music scenes is made more complicated by this Inner Asian region's modern history as an independent country (1921–1944), an autonomous socialist republic within the Soviet Union (1944–1991), and a republic in the Russian Federation (1991–present). During each of these periods of history, practices associated with rural nomadic life were documented, institutionalized, and (re)shaped in various ways to match prevailing folkloric ideologies for Tuvan “traditional” culture.

With the dissolution of Soviet state socialism and transition to global market capitalism, ensembles of folk musicians from Tuva began touring internationally and engaging with new opportunities, interests, economic forces, and audiences in order to present the region's rich traditional music culture. Enamored especially by *xöömei* throat-singing, international audiences were not particularly well-informed about Tuvan music and culture; moreover, Tuvan musicians and scholars were not in agreement about the way Tuvan traditional music should sound or how it should be presented to the world³. Many were less interested in the cultural processes that came about from the modernization of Tuvan folklore during the Soviet Union and more interested in those practices that were not mediated by institutions—or, at least, in models for representing these cultural practices which did their best to remove or

¹ Commonly called “throat-singing” in English, *xöömei* refers to solo-voice drone singing practices associated with nomadic pastoralism, male guttural virtuosity, and multi-phonic overtone melodies with historic roots in the Sayan-Altai Mountains of Inner Asia. *Xöömei* singing is most commonly associated with the Republic of Tuva and Western Mongolia (where it is called *xöömii*), but related vocal traditions are practiced in Altai (*kai*) and Xakassia (*xai*), Bashkortostan (*ödläü*), and in other parts of Central Eurasia under different names.

² For a discussion of the “timbre-centered system” and related concepts of “sound mimesis” in Tuva's sonic-musical cultural practices, see Levin, Suzukei, 2006; see also Behrs, 2014.

³ See, for example, the debates originating at the “Xöömei-92” First International Symposium of Traditional Throat-Singing of the People of Tuva, Kyzyl (Melodii Khoomeia, 1994).



counteract the perceived “Europeanization” of Tuvan musical aesthetics. While not explicitly articulated, Tuvan musicians alongside local and international producers, promoters, and ethnomusicologists were searching for the “soul” of Tuvan music—a sonic-musical sensibility that reflected a worldview of Tuvan people’s ancestors as nomadic hunter-pastoralists living in yurts and interacting with the sounds of animals and spirits in the Sayan-Altai Mountain environments of Tuvan people’s Inner Asia homeland¹.

Drawing on ethnographic and archival fieldwork in the Tuva Republic, the United States, and Europe (2005–2017), this article explores some of the relationships between ideology, aesthetics, circulation, and agency in productions of Tuvan “traditional music” and “world music” during the 1980s and 1990s². This article contends that the conditions surrounding the dissolution of state socialism in the former Soviet Union laid the groundwork for the meaning and value of culture and identity in post-Soviet Tuva, including traditional music, to be renegotiated. The intentions of actors and interest groups involved in renegotiating the aesthetics of Tuva’s traditional music were diverse and not always consistent. Nonetheless, their efforts in combination had the effect of *rejecting* Soviet state-sponsored folkloric models as overly mediated and *embracing* global music industry models as more representative of “authentic” Tuvan musical practices³. Neoliberal “branding” of *xöömei* throat-singing and Tuvan traditional music within the world music industries produced new forms of meaning and value for Tuvan people in the post-Soviet era. It also gave legitimacy to local projects of postcolonial historiography and precipitated a reevaluation of indigenous culture, language, and identity. This

¹ For a discussion of “nomadic sensibility” in post-Soviet Tuva’s traditional music scenes, see Beahrs, 2014 and forthcoming work.

² In conceiving of “tradition,” this article draws on Raymond Williams’ understanding of “an intentionally selective version of a shaped past and pre-shaped present” (Williams, 1977: 115). The term “world music” is a Western European music marketing category used since the mid-1980s to refer to non-Western folk, pop, and classical musics. For a discussion of the politics of aesthetics, mediation, and cultural representation in “world music,” see, for example, Erlmann 1996; Guilbault, 1997; Feld 2000.

³ In tracing agency through processes of articulation, I am most indebted to the work of cultural theorist Stuart Hall and the way his work has been taken up by ethnomusicologist Jocelyne Guilbault. In *Governing Sound: The Cultural Politics of Trinidad’s Carnival Music* (2007), Guilbault conceives of agency “as resulting from a combination of material conditions, individual and collective actions, and historical events and contingencies *in their articulation*—that is, not orchestrated by an institution or a sovereign subject. I differ in my analytical use of ‘agency’ from those who understand the term as the sole property of an intentional, willful, human individual or collective social group...” (Guilbault, 2007: 269–270).



article traces and attempts to disentangle the work of some of the agents who were instrumental in shaping Tuvan musical aesthetics during the 1980s and 1990s, which are foundational to understanding Tuva's contemporary music scenes based in the republic's capital city of Kyzyl.

The first section of this article describes some of the aesthetic decisions that underpinned ethnographic recordings of sonic-musical practices in Tuva produced during *Perestroika* and circulated widely in Europe, North America, and Japan. The second section examines how international audiences and affinity groups formed in relation to circulating representations of Tuvan people as “nomads” during the final decades of the twentieth century. This section emphasizes the central role of representation, fascination, and expectation in shaping how Tuvan musicians were received when they began touring internationally during the early years of the post-Soviet era. The third section examines the musical and aesthetic negotiations of several early line-ups of the Tuvan “neotraditional” music ensemble Huun-Huur-Tu. It also examines processes of mediation in recording studios, showing how this mediation helped establish an aesthetic groove for the ensemble's new sound. Finally, the last section of the article discusses how the global circulation of Tuvan musicians and media productions, audience reception, international collaborations, and individual musicians' creative artistry worked synergistically to reshape notions of the “traditional” in post-Soviet Tuva and to inspire other Turco-Mongol populations across Siberia and Inner Asia to reevaluate their traditional music practices and cultivate new forms of cultural production and entrepreneurship.

I. RUPTURES IN LATE SOVIET FOLKLORIC IDEOLOGY

During the Tuvan People's Republic (1921–1944), also called Tannu Tuva, practices associated with nomadism were abandoned as “backwards” ways of life¹. During this period and in those that followed, sonic-musical practices

¹ Anthropologists Caroline Humphrey and David Sneath prefer the term “mobile pastoralism” to “nomadism,” because it does not bring with it commonly held assumptions of nomads as “backward” peoples (Humphrey, Sneath, 1999: 1). As they write, “nomadism is a category imagined by outsiders, and it brings with it many suppositions about pastoral life, such as that it is free and egalitarian ... or based on segmentary lineages ... or uses a wandering type of movement Other well-known images are of fierce, warlike tribes given to predatory expansion ... or simple folk whose highest cultural achievement is a colourful rug. Another, and influential, view is that nomads have a low technological capacity and are necessarily dependent on the ‘outside’ sedentary world” (ibid.).



associated with Tuvan herders and hunters were documented, systematized, and elevated as quintessentially national artistic forms. As a result, *xöömei* throat-singing and Tuvan traditional music were grounded in those very nomadic practices and sensibilities that were being deliberately pushed aside in the name of nation-building and socialist modernization (Beahrs, 2014). In 1934, the first recordings of *xöömeizhi* (master throat-singers) and folk musicians were made in Moscow. Musicological examination of *xöömei* began in the pre-Revolutionary era with the work of music folklorist Andrei N. Anokhin (1874–1931) and took on more serious study in the 1940s when Russian composer Alexei N. Aksenov (1909–1962), working alongside Tuvan musicians and folklorists such as Maksim Munzuk (1910–1999) and others, produced the first scholarly monograph devoted exclusively to Tuvan folk music (Aksenov, 1964)¹. By the late 1960s, *xöömei* was actively cultivated in regional Houses of Culture across the Tuvan ASSR as an amateur art form, and, by the 1970s, the first ensembles of throat-singers were organized, and various line-ups of musicians



Figure 1. The Tuva Ensemble posing near Lake Bai-Xöl, Erzyn, Tuva (1991); sitting, left to right: Anatoli Kuular, Gennadi Tumat, Radomir Mongush, Sergei Ondar, and Kaigal-ool Xovalyg (photo courtesy of Pan Records).

Рис. 1. Ансамбль «Тыва» рядом с озером Бай-Хөл, Эрзин, Тыва (1991); сидят, слева направо: Анатолий Куулар, Геннадий Тумат, Радомир Монгуш, Сергей Ондар и Кайгал-оол Ховалыг (фото предоставлено Pan Records).

¹ Munzuk’s collection *Yrlar* (“Songs”) in Tuvan language was published in 1956, and the follow-up *Tyva ulustung yrlary* (“Tuvan folk songs”) was published in 1973. Munzuk’s musical notations were preceded by several collections of song lyrics in the 1940s, including one co-edited with S. Saryg-ool entitled *Chyindy yrlar* (“Collection of Songs”). See also Anokhin, 2005.



performed in amateur arts festivals across the Soviet Union and even abroad¹. During the 1980s, Tuvan folklorists and musicologists working at the Tuvan Scientific-Research Institute of Literature, Language, and History (TNIYaLI) began more serious collections of folkloric material, arranging traditional music ensembles, such as the Tuva Ensemble (see Figure 1; Media example #1), and redefining amateur artists as professional folk musicians². As a result of these efforts, *xöömei* was further elevated as a musical art form worthy of national cultural distinction, and *xöömeizhi* were honored as professional artists of the republic.

Tuvan traditional music and the actors who sought to shape it were faced with a paradox that reflected a changing political, cultural, and economic moment during the final decades of the twentieth century. While Soviet-directed modernization policies had worked to shape, build, and differentiate Tuvan national culture within the sphere of Soviet multiculturalism and internationalism, it also imported values and sensibilities of European art music and Romantic folkloric interpretations. Despite the efforts of folklorists to reorient Tuvan traditional music towards ethnographic nomadic realism, state sponsorship of Tuvan music in the 1980s continued to favor large ensembles of folk musicians using arranged texts and theatrical staged performances of rural nomadic life. This began to change during *Perestroika* when the first Soviet-American Musical-Ethnographic Research Expedition (1987–1988) was organized with the goal of finding and recording Tuvan musicians who were not a part of professional music communities. The professionalization of Tuvan musicians implied to these researchers that the artists' musical sensibilities had been aligned with Soviet folkloric aesthetics and away from the rural sound of Tuva's nomadic herders and hunters living in the countryside—the “original” context of “authentic” throat-singing. Like all ethnographic projects, this one had an agenda, and the result was again to shift attention toward a different model for valuing Tuvan folklore—rural and untrained village musicians.

RURAL TRADITION-BEARERS

According to American ethnomusicologist Theodore (“Ted”) Levin, *xöömei*

¹ The ensemble, called Sygyrga (in Tuvan, “Oriole”) included, at various times, such notable musicians as Xunashtaar-ool Oorzhak, Kara-sal Ak-ool, Maksim Dakpai, Marzhymal Ondar, and Sat Manchakai. See Karelina, 2009: 250–251.

² The Tuva Ensemble was founded in 1987–88 by Tuvan musicologist Zoya Kyrgys alongside *xöömeizhi* and folk musician Gennadi Tumat. For a discussion of the professionalization of amateur artists into folk musicians, see Kyrgys, 2002; Suzukei, 2007; van Tongeren 2002.



“ranks as one of the world’s strangest forms of music-making” (1991: 56). Having spent several years conducting research in Soviet Central Asia in the 1970s, Levin was one of the first American researchers to visit Soviet-era Tuva when he arrived there in 1987 with the goal of studying Tuvan music. Levin recalls:

In the mid-1980s, I [began] conspiring to travel to a part of the Soviet Union that had aroused considerable curiosity in the West, but that was diplomatically closed to foreigners from what were then called in the Soviet political lexicon — ‘Capitalist Countries’ The off-limits destination that interested me was Tuva — a small autonomous region in south Siberia. And the specific object of my interest was the musical practice known in English as throat-singing, in which a single singer can produce two or more pitches simultaneously by selectively amplifying harmonics or overtones that are naturally present in the voice. I was able to cut through the red tape that barred ‘capitalist foreigners’ from traveling to Tuva, and, on assignment from National Geographic Magazine, I went there in 1987 to study and record throat-singing, thus becoming the second American to be allowed to conduct field research in Tuva¹.

Central to Levin’s plan was his relationship with Russian-Sakha folklorist and musicologist Eduard Alekseev, who helped to organize the necessary sponsorship from the Union of Composers for Levin, along with photographer Karen Sherlock, Buryat ethnographer Dashinima Dugarov, and Tuvan folklorist Zoya Kyrgys. Together they would participate in what came to be known as the Joint Soviet-American Musical-Ethnographic Research Expedition.

News traveled fast of the “*Xöömeizhi* from America” who was collecting songs of throat-singers². Levin’s Tuvan hosts were “excited and wary at the prospect of American visitors venturing off the beaten track” (Levin, 1991: 57). In preparation for the arrival of the expedition, the Tuvan government had repainted the entire village of Teeli (Bai-Taiga) and organized a number of folkloric concerts in Teeli’s regional House of Culture. The government even staged a fake wedding. Levin explains: “The choreographed performances of these amateur groups

¹ Levin, “Why Music Matters,” 24th Faculty Presidential Lecture at Dartmouth College (28 February 2012). The first American researcher, according to Levin, was biologist Katherine Wynne-Edwards, who visited Tuva to study the Siberian dwarf hamster.

² Levin explains: “A melody or two from me has become a standard part of our yurt visits. My performance often turns into an impromptu jam session with fellow musicians” (Levin, 1991: 60). Levin had previous experience with reinforced harmonic singing when he participated in David Hykes’s famous Harmonic Choir founded in 1975 (Levin, 2006: xviii).



did not offer the sort of musical authenticity that stirs ethnomusicologists. We are more interested in the rough edges of music—the unpolished, spontaneous performance that signals new musical creation, the cracked wispy voices of old people offering reminiscences of their society’s past” (Levin, 1991: 57–58). In an interview for the *Tuvinskaya Pravda* newspaper, Levin explained:

The goal of our expedition was to gather material for a record, which will be made by the firm ‘Melodiya’ in the USSR and USA. To this end, we needed traditional singing without manipulation or arrangement. The greatest interest in the world calls for pure folk melodies. We also liked the singing of Gennadi Chash from Shagonar, who participated in the folklore festival in USA, and construction worker Mergen Mongush from Kyzyl. We made video camera recordings of them on film. Music is a living organism that constantly changes. What we recorded today may be forgotten in a year I think that we have fulfilled our task and in a year will release a scholarly recording with text in English, Russian, and Tuvan languages with notated transcriptions I am sure that the materials from the expedition will promote the singing art of the Tuvan people.”¹

Levin similarly recalled folklorist Alekseev’s reaction to a performance by a musician in a yurt: “It’s not authentic It’s been influenced by professional cultural workers who come here and think they can improve Tuvan folk music by polishing it up. But these traditions have evolved and changed slowly over centuries. The people themselves know what the music should sound like” (Levin, 1991: 60). Alekseev’s reaction reveals three things: his view that *xöömei* is an age-old cultural practice that changes very slowly, that the arrangement of *xöömei* was an unwanted act of outside interference, and his belief that Tuvan people felt the same way. For Levin and Alekseev, the 1987 expedition was, in common parlance, a bust.

In 1988, the Second Republican Festival of Throat-Singing took place in Kyzyl (the first had been in 1981). One of the festival’s events was the “Conference on the Problems of Developing *Xöömei*,” during which Sundukai Mongush, a master *xöömei* performer from the Dzun-Xemchik district, posed a question regarding the Joint Soviet-American Musical-Ethnographic Research Expedition:

¹ Levin, interview in *Tuvinskaya Pravda*, 8 September 1988 (“Xoomeizhi’ iz Massachusettsa” [*Xöömeizhi* from Massachusetts]). Translated from Russian by the author.



Sundukai Mongush: Will we see in Tuva the work of American professor Theodore Levin?

Zoya Kyrgys: The work of last year's expedition [1987] was not accepted due to the lack of natural conditions for the performers, so this year we will undertake another expedition, where recordings will be made under conditions in which *xöömei* performers live day-to-day (Kyrgys, 1988: 3).

Kyrgys's answer supports Levin's statements that 1987 expedition was overly "staged," and that the real goal of the expedition was to collect raw and un-arranged folkloric material from rural performers for whom *xöömei* (and other sonic-musical practices) were part of their "day-to-day" lives. Levin and Alekseev had greater success on their second visit in 1988. The expedition recorded about 500 melodies of throat-singing, lullaby songs, folk tales, and legends. Forty-two minutes of this material were edited and produced for the Smithsonian Folkways album *Tuva: Voices from the Center of Asia* (1990, see Figure 2)¹.

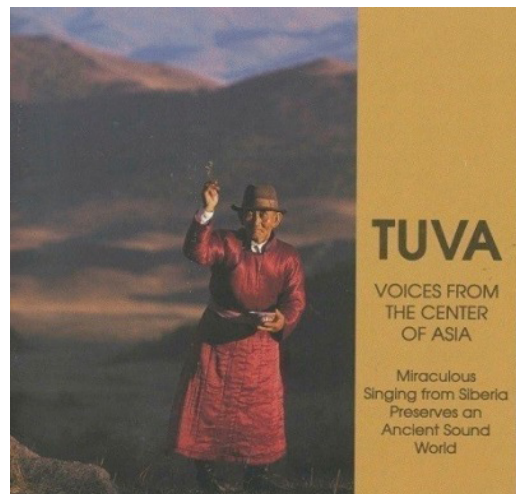


Figure 2. The album *Tuva: Voices from the Center of Asia* — "Miraculous Singing from Siberia Preserves an Ancient Sound World"— featured a photograph of Tuvan musician *Idamchap Xomushku* taken by Karen Sherlock (1990, Smithsonian Folkways, produced by Ted Levin, Eduard Alekseev, and Zoya Kyrgys).

Рис. 2. Обложка альбома «Тува: голоса из центра Азии. Чудесное пение из Сибири сохраняет древний мир звука». На фото изображен тувинский музыкант Идам-чап Хомушку, фото Карен Шерлок (1990, Smithsonian Folkways, продюсеры Тед Левин, Эдуард Алексеев и Зоя Кыргыз).

AUTHORITY AND PERESTROIKA

What was the Soviet-American expedition really about? And what implications did it have for *xöömei* and the people who sang it? The expedition, it turns out, was driven mostly by the aesthetic agendas of Levin and Alekseev, which Kyrgys supported². For the previous quarter century, researchers and specialists had been developing, improving, and modernizing Tuvan *xöömei* by cultivating

¹ The remaining materials have since been deposited in the archives of the Tuvan Institute of Humanitarian and Applied Economic Studies (formerly called TNIIYaLI and also TIGI) in Kyzyl.

² The aesthetic agenda of this folkloric expedition were also influenced by a folk revival movement active in the Soviet Union since the 1960s. See, for example, Levin, 1996. See also Alekseev, 1986 and Kyrgys, 2002, 2008.



competence in musical instruments, forming ensembles, making the music more interactive, and crafting an arranged aesthetic based on Tuvan folkloric themes. Levin and Alekseev sought something different—a raw, traditional, “non-Soviet” aesthetic.

This aesthetic was evident in the singing of an older generation of *xöömeizhi*, such as Sundukai Mongush (b. 1926; Media example #2), Fedor Tau (b. 1929), and Marzhymal Ondar (b. 1932), but also in a younger trio called Ensemble Amyrak (in Tuvan, “Beloved”)¹. As the liner notes to the album describe, Amyrak demonstrates an “attempt to carry forward traditional music in the context of contemporary performance conditions, including the concert stage, recording studio, and television” (see Figure 3)². In contrast to earlier state ensembles, Amyrak typically performed with one *doshpuluur* (plucked lute) or on multiple *demir xomus* jew’s harps, as they do in “Medley of various throat-singing styles” (Media example #3) included on *Tuva: Voices from the Center of Asia*. Amyrak also was one of the earliest examples of a smaller, more intimate three- or four-person ensemble, a model that would become the norm in the post-Soviet era (with the addition of more instruments). Building on the trends of *xöömei* under *Perestroika*, Amyrak had an ambiguous relationship with institutions, which allowed the group to be “professional folk musicians” or “village amateurs” depending on the situation. Instead of self-conscious folkloric cultivation, Amyrak’s performances embodied the “authentic” regional amateurism that Levin and Alekseev sought and promoted. Indeed, Levin brought Gennadi Chash, Ensemble Amyrak’s leader, to the United States to perform in 1988, making him the first *xöömeizhi* soloist to do so³. In their review of the concert, *The New York Times* reported that:

[t]he most exotic sounds, to an American ear, came from Gennadi T. Chash, a singer from the Tuva region near Mongolia. Mr. Chash can vocalize both a fundamental tone and its upper overtones—harsh lower tones, which he produces in either a nasal baritone or a subterranean bass topped by clear,

¹ The Ensemble Amyrak trio included Gennadi Chash, Mergen Mongush, and Evgeni Oyun. The ensemble also performed as a quartet with the addition of Kara-ool Tumat.

² Levin, Kyrgys, Alekseev, liner notes, *Tuva: Voices from the Center of Asia*, 1990: 2.

³ Contrary to certain claims (see Levin 2006: 235, fn. 13), Chash was not the first Tuvan musician to perform in the United States. That honor likely goes to Vladimir Soyan, who performed *xöömei* as part of Igor Moiseyev’s Russian Festival of Music and Dance in New York City in 1976. See Christopher S. Wren, “The Russians are Coming—With Dancing Eskimos,” *The New York Times*, 27 June 1976. Also Vladimir Soyan, personal interview, Kyzyl, Tuva, 22 June 2013.



flutelike harmonic, connected and trilled as smoothly as a *bel canto* singer's best register. In one piece, he plucked a *xomus* (jew's harp) to add a third note between vocal lines¹.



Figure 3. On the left, *xöömei* Ensemble *Amyrak* (Mergen Mongush, Kara-ool Tumat, Gennadi Chash, and Evgeni Oyun). On the right, Gennadi Chash, *Amyrak*'s leader (Karelina, 2009: 390).

Рис. 3. Слева — ансамбль «Амырак» (Мерген Монгуш, Кара-оол Тумат, Геннадий Чаш и Евгений Оюн). Справа — Геннадий Чаш, солист ансамбля (Karelina, 2009: 390).

The significance of ethnomusicological work by Levin, Alekseev, and Kyrgys during the Joint Soviet-American Musical-Ethnographic Research Expedition appears to be twofold. First, after decades of isolation from non-Soviet foreigners, the presence of an American academic carried considerable cultural capital and bolstered the prestige of local traditions. The goals of the expedition helped re-orient Tuvan music towards its “rougher edges.” Second, that re-orientation suggests that Levin, like the ethnographers and musicologists who visited Tuva earlier in the twentieth century, was a cultural producer alongside the other members of the expedition and the musicians with whom they collaborated. If we accept that music is a cultural production involving multiple actors, including musicians, consumers, promoters, and record producers, then we understand that Levin and his colleagues promoted and re-oriented the aesthetics of *xöömei* and Tuvan traditional music. In privileging certain aesthetic qualities over those that had come before, Levin worked to disrupt a Soviet teleology of folk music aesthetics and replace it with something different.

¹ Jon Pareles, “Music from the Villages of the Soviet Union,” *The New York Times*, 8 July 1988.



Most fundamentally, the *Voices from the Center of Asia* project seemed to show that some of the aspects of Tuvan culture that were thought to have been lost during the Soviet cultural enlightenment projects of the twentieth century could be recovered—or, more precisely, that the value of Tuvan music seemed to be in indirect relation to modernization and professionalization. The irony, of course, is that the very forms of institutional cultural mediation that worked to document, construct, and elevate Tuvan traditional music to its status in the 1980s were subsequently erased from the equation so that Tuvan traditional music could reemerge—at least on the discursive level—as an “authentic” and unmediated cultural form. While the producers and musicians involved in the project should be lauded for their diligent efforts at documenting, recording, and contextualizing diverse and varied examples of *xöömei* singing styles, in addition to other sound and music-making practices, *Voices from the Center of Asia* had the effect of shaping international perception and expectation for Tuvan music as derived from an “ancient” and nomadic “sound world” whose ethnographic authenticity had the effect of imbuing subsequent Tuvan world music projects with new forms of meaning and value in the global marketplace.

II. CIRCULATING & REPRESENTING TUVAN CULTURE

Long before *Voices from the Center of Asia* was released in 1990, images and sounds from Tuva had been circulated internationally as early as the 1930s. While lacking in ethnographic context, many of these representations produced and perpetuated exotic stereotypes of Tuvan people as pre-modern nomads. The isolation and inaccessibility of Tuva in the hinterlands of the Soviet Union further worked to mythologize Tuva within the global imagination and establish expectations of Tuvan musicians when they began to tour internationally in the early 1990s. The next section traces the case study of American physicist Richard Feynman (1918–1988) and his quest to reach Tuva beginning in the 1970s, showing how he and others worked to forge intercultural connections with Tuvan people and build international networks of fans and enthusiasts of Tuvan traditional culture and *xöömei* throat-singing. On the other hand, this section also suggests that the popularization of Tuva had the effect of essentializing Tuvan people as modern-day nomads within the global imagination of Western desires and expectations.



THE QUEST FOR TANNU TUVA

Tannu Tuva probably first entered the global imagination through its quirky postage stamps. Minted between the years of 1934 and 1936, the stamps came in seventy different varieties, “more than the rest of western Europe and the U. S. combined,” reported journalist Andrew Higgins (Higgins, 1995). The stamps came in odd shapes—diamonds, triangles, rectangles—and depicted the traditional cultural and economic life of Tuvan nomads, including images of yaks, reindeer, and camels alongside traditional sports like horse racing, wrestling, and archery (see Figures 4 and 5)¹. Representative of Tuva’s period of accelerated socialist modernization, some of the stamps depicted dramatic juxtapositions of technology and nomadic life that, in some cases, were fictitious².



Figure 4. Postage stamps from the 1934 Registered Post Series featuring images of traditional economic activities alongside their rapid modernization during the Tannu Tuva era (1921–1944): a woman milking a yak (5 kopeks), a man lassoing a reindeer (15 kopeks), and a man driving a tractor (4 kopeks).

Images from Friends of Tuva website: <http://www.fotuva.org/stamps/index.html>

Рис. 4. Почтовые марки с 1934 г. представляли картинки традиционной хозяйственной деятельности тувинцев в Танну-Тува наряду с модернизацией эпохи 1921–1944 гг.: женщина доит яка (5 коп.), мужчина ловит арканом оленя (15 копеек), мужчина за рулем трактора (4 коп.).



Figure 5. Released in 1936 for the Jubilee of the 15th Anniversary of the Proclamation of the People’s Republic of Tannu Tuva, these postage stamps depict the three traditional Tuvan sports of horse racing (50 kopeks), xuresh wrestling (4 kopeks), and archery (5 kopeks). The remaining stamps depict a camel chasing a train (30 kopeks) and a nomad’s yurt at a festival (3 kopeks). Images from Friends of Tuva website: <http://www.fotuva.org/stamps/index.html>

Рис. 5. Выпущенные в 1936 г. в честь 15-летия провозглашения Республики Танну-Тува почтовые марки изображали три вида тувинского традиционного спорта: спортивные скачки (50 коп.), борьбу хуреш (4 коп.), стрельба из лука (5 копеек). На остальных марках изображены: гонка верблюда за поездом (30 коп.) и юрта кочевника на фестивале (3 коп.).

¹ The original Tannu Tuva stamps were released as the Registered Post and Air Mail series (1934), the Landscape and Zoological series (1935), and the Jubilee and Jubilee Air Mail series (1946). See Blekhman, 1997.

² For example, there were never any train tracks in Tuva until 2011, when the first railway extension to Tuva began construction. See, for example, the announcement *Predsedatel’ Pravitel’sтва ...*, 2011.



Although the stamps from the 1930s allegedly represented life in Tannu Tuva, they were, according to Higgins, “designed in Moscow, printed in Moscow, franked in Moscow and sold abroad by a Moscow state trading firm to earn hard currency for Moscow” (Higgins, 1995). In other words, Tuvan people played a minimal role in shaping the stamps’ representations, and foreign audiences, not Tuvans, were the intended consumers (see Blekhman, 1997). Because Tuvans were a largely unknown population group from an obscure country in Inner Asia, the stamps were often the only representation of Tuvan life for the people who bought them.

As the stamps circulated among international collectors, they inspired fascination with Tuva as a twentieth-century “Shangri-La” in the global imagination. One young boy was especially captivated. In the 1930s, decades before he became a Nobel prize-winning physicist, a young Richard Feynman became aware of the postage stamps from Tannu Tuva during conversations with his father in Queens, New York. In a video-taped interview for a documentary film about his life, Feynman recalls:

I knew that there was this country when I was a kid that my father explained to me was an independent country, [and] they had these interesting stamps. I think he had shown me on the map where it was. And it was a purple area in the middle of some big green thing in the middle of Asia somewhere! And as time went on, I never heard of it again. And it’s supposed to be an independent country so it must have disappeared somehow...¹

Feynman grew up to make important discoveries in quantum electrodynamics, which launched his prestigious career as a professor at the California Institute of Technology in Pasadena. Still, he never lost his boyhood interest in Tannu Tuva. He remembers fondly a 1977 dinner conversation on world geography with his friend Ralph Leighton, in which Feynman asked a provocative question:

‘OK, so what ever happened to Tannu Tuva?’ And [Ralph] said I’m making up a country that doesn’t exist. ‘Oh yeah?’ I said. And I got out the encyclopedia and we looked it up on a map and sure enough there’s Tannu Tuva and where was it? Just outside of Outer Mongolia in the middle of Central Asia in the depths of Russia far away from anything. And it was no longer an independent country—it was part of Russia! And we saw that the capital was—this is what did it—the capital was K-Y-Z-Y-L. My wife, and I

¹ Feynman, quoted from the documentary film “Tuvans Invade America” (1994, Friends of Tuva). See also “Richard Feynman: The Last Journey of a Genius” (1988, NOVA).



and he, at the same time, grinned at each other because any place that's got a capital named K-Y-Z-Y-L has just got to be interesting...¹

This conversation referred to the “absorption” of Tuva by the Soviet Union in 1944, when the nominally independent republic in the geographic heart of Asia literally disappeared from world maps. More important, the conversation inspired a quest by Feynman and Leighton to find out what had happened to the isolated Tuvan republic (see Figure 6):

[So] we decide it would be fun to go there because it's so obscure and peculiar It's just the fun of having an adventure to try to go to a land that we'd never heard of—to find out what it's like and discover [things] as we went along We didn't have any deeper understanding of what we were doing—if we tried to understand what we were doing we'd go nutty!²

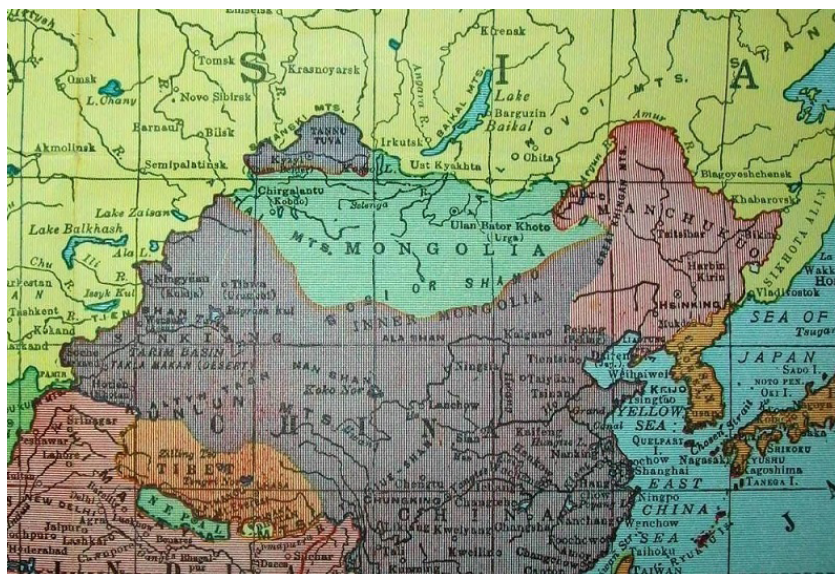


Figure 6. Map of East Asia showing independent country of “Tannu Tuva” (northwest of Mongolia) with a capital city called Kyzyl, circa 1938. Map originally in Goode's World Atlas, Rand McNally (1938), reproduced from the Internet Map Archive, <http://www.probertencyclopaedia.com/photolib/maps/index.html>

Рис. 6. Карта Восточной Азии показывает независимую страну “Танну-Тува” (к Северо-Западу от Монголии) со столицей под названием Кызыл, 1938 г. Карта была издана в Goode's World Atlas, Rand McNally (1938), воспроизведено по варианту Internet Map Archive: <http://www.probertencyclopaedia.com/photolib/maps/index.html>

But Feynman and Leighton faced a problem. Apart from a few quirky stamps and isolated references to Tuva in maps and books, there was little information (especially reliable information) about it available in the United States in the 1970s. The Soviet Union had severely restricted travel into the USSR by foreigners, as well as the export of information from it. Information

¹ “Tuvans Invade America,” 1994.

² “Tuvans Invade America,” 1994.



about the political changes that led to Tannu Tuva's disappearance from world atlases—its quiet “annexation” or “absorption” by the Soviet Union in 1944—was not easily accessible in the West¹. The little scholarly information that was available consisted of ethnographic accounts of travelers to the Sayan-Altai mountains (for example, Carruthers and Miller, 1914; Maenchen-Helfen, 1992), Soviet anthropological accounts of nomadic pastoralism from the pre-Soviet era (Vainshtein, 1980), and the rare philological or linguistic handbook. This limited information about Tuvan people and their cultural practices likely worked to mythologize Tuvan people as nomads isolated deep in the heart of Asia.

Faced with this paltry information, Feynman and Leighton set about trying to learn everything they could about Tuva (see Figure 7). In addition to consulting the few sources described above, Feynman and Leighton relied heavily on the then-recently published *Tuvan Manual* (Krueger, 1977) written by John Krueger at the University of Indiana. As Leighton later wrote, “the *Tuvan Manual* became our Bible” (Leighton, 1991: 36). The 261-page manual contains two passing references to Tuvan throat-singing, the more specific of which stated:

A characteristic and specific feature of Tuvan music is the so-called two-voiced or “throat” singing commonly found among native Tuvans and hardly observed anywhere else. The singer sings in two voices. With his lower voice he sings the melody and accompanies it at the same time with a surprisingly pure and tender sound similar to that of the flute (Krueger, 1977: 79).

This reference piqued Feynman and Leighton's interest in Tuvan throat-singing. Using the *Tuvan Manual* to cobble together a letter in Tuvan language (as Leighton explained, “for Feynman, communicating with native people in their native language was a priority”), the two men eventually reached Tuvan

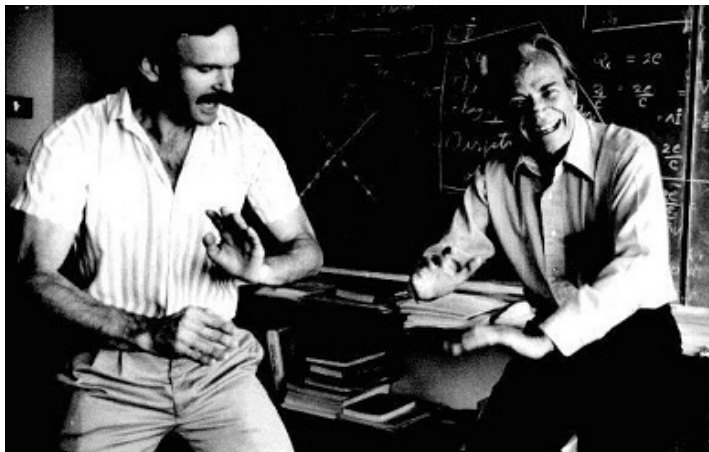


Figure 7. Ralph Leighton (left), founder of Friends of Tuva, and Nobel laureate Richard Feynman photographed during an imaginary drumming ritual. Photo courtesy of Ralph Leighton and Friends of Tuva, personal archive.

Рис. 7. Ральф Лейтон (слева), основатель Общества друзей Тувы, и лауреат Нобелевской премии Ричард Фейнман сфотографированы во время воображаемого барабанного ритуала. Фото из личного архива Ральфа Лейтона.

¹ For more perspectives on the “absorption” of Tuva, see Rupen, 1975, Aranchyn, 1982; Lewis, 2001.



folklorist Daryma Ondar, who worked at TNIIYaLI.¹ The three men wrote letters back and forth; in one, Ondar indicated that there had been recordings made of Tuvan throat-singers.

HEARING THE POSTAGE STAMPS

Feynman and Leighton continued to pursue their interest in Tuva, and in *xöömei* in particular. A few years after they struck up a correspondence with Ondar, they got in touch with Russian/Soviet anthropologist Sevyan Vainshtein, whose monograph *Nomads of South Siberia* (Vainshtein, 1980) had been recently translated and published in English. Feynman and Leighton also received an LP entitled *Iskusstvo Narodov SSSR: Melodii Tuvy* (*Искусство народов СССР: Мелодии Тувы*, “Art of the Peoples of the USSR: Melodies of Tuva,” 1978) from a colleague who was returning from a research trip in Moscow (see Figure 8)². Leighton remembers their first experience listening to the record, which included hearing for the first time the guttural timbres of Tuvan *xöömei*, *kargyraa*, and *sygyt* (Media examples #4 and #5):

Richard [Feynman] was holding a 12-inch phonograph record called *Melodii Tuvy* As euphoria set in, Richard took the record out of its jacket. I went over to the record player, dusted it off, cleaned off the needle, carefully placed the record on the platen, and took a deep breath. When my hand stopped shaking, I placed the needle carefully on the record

We were in shock. Tuva, isolated in the center of Asia—that little lost land of enchanting postage stamps—had transcended our wildest dreams. The sounds on the record were stunning: how could two notes be produced simultaneously by a single singer? At first the higher ‘voice’ sounded like a flute, several octaves higher than the fundamental tone. Then came even stranger styles of *höömei*, the most bizarre of which was the ‘rattling’ style, which sounded like a long-winded frog It took us several days to recover (Leighton, 1991: 61–62).

And the thing is, when we first put the record on, it was a performance in the *sygyt* style by Xunashtaar-ool Oorzhak After hearing that, we were just mesmerized. We were just like: ‘Oh my God! This is amazing!’ And we did kind of interpret [*sygyt*] as sort of like a whistle. I don’t recall [Feynman] ever saying:

¹ Daryma Ondar played an important role in connection with “discovering” and recording Tuvan throat-singer Xunashtaar-ool Oorzhak in the 1960s while working at TIINYaLI and shaping *xöömei* in the 1970s and 1980s. See Kuular and Sundui, 1995.

² Ondar Darynma and Vyacheslav Shchurov organized this recording project in Tuva in the late 1960s.



‘Oh, of course, I know how he did that! It’s that harmonic series and he simply isolated separate harmonics out of the harmonic series and that’s what he’s doing.’ He didn’t analyze it in the physical sense and I’ll bet he could have He was listening to it from the cultural side. And just blown away by it emotionally. ‘Oh my God—we’ve got some sounds from Tuva!’ [It] was an emotional experience, and we were so excited to get this audio description to complement the images in the postage stamps



Figure 8. The original cover of the LP *Iskusstvo Narodov SSSR: Melodii Tuvy (Tyva Ayalgalar)* (“Art of the Peoples of the USSR: Melodies of Tuva,” *Melodiya D-030773*, ca. 1968-1971) and the cover of one of the reprints from 1978.

Рис. 8. Оригинальная обложка альбома «Искусство народов СССР: Мелодии Тувы (Тыва аялгалар)» (*Мелодия D-030773*, Москва, 1968-1971) и репринт альбома в 1978 г.

You see, the stamps were our only image of Tuva. We only had a couple other photos and they were of a car on a street in Kyzyl in front of the Parliament building out of the Great Soviet Encyclopedia No nomads! Because the Soviets wanted to show the world how advanced Tuva was. But we also had photos taken in 1929 from Otto Maenchen-Helfen’s book—now that was the Tuva we wanted to see. And we wondered: is that still alive?¹ When we heard throat-singing on the *Melodii Tuvy* LP, it made us think: yes it is! At this moment, Feynman was so close to Tuva—he was in Tuva with his imagination².

The distribution of *Melodii Tuvy* outside the Soviet Union was very limited. Given the scarcity of this and other sound recordings from Tuva, it is no surprise that *xöömei*’s unusual guttural timbre was intriguing and mysterious to Feynman, Leighton, and the other international enthusiasts who managed to hear it³.

¹ Maenchen-Helfen, 1992.

² Ralph Leighton, personal interview, Tiburon, California, 17 April 2014.

³ In Finland, for example, the *Melodii Tuvy* LP was played on a radio program in the late 1970s called “Pororumpu ja balalaikka” (Saunio and Immonen, 1979: 246–249), which prompted jazz musician Ilpo Saastamoinen to become one of the first foreigners to learn to sing *xöömei* and incorporate it into his music on an album called *Pohjantahti* (Polydor, 1986). See: *Kurkkulaulajan äänen kannattaja “Höömei”* [Throat-Singers Voice of *Khöömei*], Newsletter of the Finnish Throat-Singing Society (2007), <http://www.kurkkulaulajat.fi/>



ASSEMBLING COMMUNITIES OF FASCINATION

At the time that Levin was visiting the Tuvan Autonomous Soviet Socialist Republic in 1987–1988, Feynman and Leighton were planning a trip of their own. Unfortunately, Feynman's struggles with cancer led to his death in 1988, only a few days before an official invitation was finally arranged for him and Leighton to visit (Leighton, 1991: 219). Leighton, though, followed through on the visit as planned:

So when Feynman died, I thought—well, OK, I'll still go [to Tuva] But that whole adventure was about doing it together. That's why it was such a huge disappointment to go there but without him. It was just kind of empty If Feynman had been there, he would have charmed them to get us out into the countryside to see a real yurt and meet a real shepherd and that kind of stuff¹.

Leighton's visit led him to write the often hilarious, sometimes emotional book *Tuva or Bust!* (Leighton, 1991), which chronicles Feynman's and Leighton's goal to visit Tuva as well as Leighton's experiences there. In addition, after Feynman's death, Leighton founded Friends of Tuva, an organization that became a primary collector and disseminator of information in English about Tuvan history and culture, including *xöömei*, between 1991 and 1999. By 1993, there were said to be Friends of Tuva in every U.S. state, as well as in Canada, Europe, and Japan (see Figures 9 and 10), and *Tuva or Bust!* had been translated into Japanese (1991). Friends of Tuva annually distributed three or four newsletters per year to several thousand members, including travel narratives of foreign tourists to Tuva in the early post-Soviet era; information about the concert tours of traveling Tuvan musicians; and films, exhibitions, newspaper articles, and stamps. Friends of Tuva even inspired similar groups in other countries, including the Finnish Throat-Singing (Kurkkulaulu) Society founded in 1997 and the Tuva-Japan *Khöömei* Association².

Together, *Voices From the Center of Asia*, *Tuva or Bust!*, Friends of Tuva, and other published material and organizations launched a groundswell of global interest in Tuva—a fad that peaked in the early to mid-1990s and waned in the 2000s. Sound recordings, meetings, newsletters, classes and other things served to collect, produce, and circulate knowledge and mythologies about Tuvan people and cultural practices. But there was another, equally instrumental

¹ Ralph Leighton, personal interview, Tiburon, California, 17 April 2014.

² Sauli Heikkilä, personal communication, 11 August 2014; see also Makigami, 2013.



player in that process: the Tuvan musicians who, beginning in the late 1980s and early 1990s, traveled, performed, and made sound recordings in Europe, North America, and Japan.



Figure 9. Leighton and Feynman designed this custom California license plate to attract the attention of anyone on the public roadways who might be able to share information about Tuva. Touva is the French spelling for Tuva, commonly used in the postage stamps from the 1930s. Photo courtesy of Ralph Leighton and Friends of Tuva, personal archive.

Рис. 9. Лейтон и Фейнман придумали этот автомобильный номерной знак штата Калифорния, чтобы привлечь по пути внимание кого-либо на дорогах, кто может поделиться информацией о Туве. Touva — это французское написание для Тувы, которое широко используется на почтовых марках 1930-х годов. Фото из личного архива Ральфа Лейтона.

торое широко используется на почтовых марках 1930-х годов. Фото из личного архива Ральфа Лейтона.

Figure 10. Members of the Oklahoma chapter of Friends of Tuva and “Tuva Astronomy Organization” pose on Mount Feynman near Checotah, Oklahoma. Followers of Feynman’s achievements in the field of physics also connected with each other through the Friends of Tuva organization. Photo courtesy of Ralph Leighton and Friends of Tuva, private archive.



Рис. 10. Члены местного отделения Общества друзей Тувы в Оклахоме и «Тувинской Астрономической Организации» около горы Фейнман рядом с г. Чекота, Оклахома. Последователи Фейнмана в области физики связывались друг с другом через посредство организации друзей Тувы.

PRESENTING & MARKETING TUVAN MUSICIANS

As members of the Tuva Ensemble began to tour internationally in the early 1990s, their performances were often perceived as shocking, titillating, and exotic by Western audiences. Many Tuvan performers were understood to be representatives of Tuva’s ancient nomadic culture, which seemed to clash with their Soviet-style performances of theatrical nomadic folklorism.

The first Tuvan musicians to travel abroad in the late 1980s and early 1990s consisted of various lineups of the Tuva Ensemble. The ensemble’s most notable visits were made to Amsterdam in 1991 and 1992, during which they recorded



one studio album and one live concert album. Both albums were produced by Bernard Kleikamp on the Paradox/Pan Ethnic Series label (see Figure 11). The albums' aesthetic attributes included fast-paced tempi, theatrical staging and delivery, and elaborate ethnic costumes—in short, a version of the nomadic folklorism that was preferred by audiences during the late Soviet period in Tuva¹. Cover art on the albums, *Tuva: Voices from the Land of Eagles* (1991) and *Tuva: Echoes from the Spirit World* (1992), drew on Scythian animal-style art in bronze² and statues of “stone men” (*kizhi közhee*)³ with inscriptions in Ancient Turkic (Orkhon script) — both artifacts from past civilizations that ruled in the Sayan-Altai mountains where Tuva sits.

While the musical aesthetics of the early touring ensembles were heavily influenced by the Soviet folkloric aesthetic, the throat-singing of solo artists seemed to international audiences to stand out as something different. Those audiencestypicallyperceived the sounds coming from the throat-singers' voices as shocking. In an interview, Bernard Kleikamp recalled audience reactions during the performances of the Tuva Ensemble in Amsterdam in the early 1990s:

I have seen people literally with their mouths wide open or eyes popping out while watching the Tuvans throat-sing. I've seen

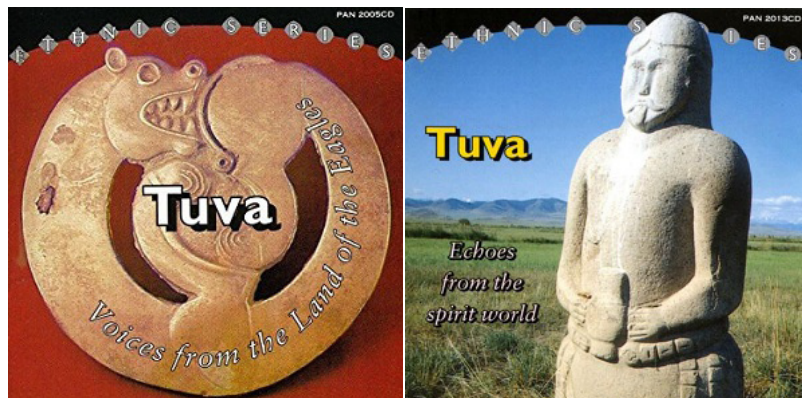


Figure 11. *Tuva: Voices from the Land of Eagles* (1992) and *Tuva: Echoes from the Spirit World* (1992), both released on Paradox/Pan Records and produced by Bernard Kleikamp. Photo courtesy of Bernard Kleikamp, Pan Records, via personal communication, 10 August 2014.

Рис. 11. Обложки альбомов «Тува: голоса страны орлов» (1992) и «Тува: отголоски мира духов» (1992). Оба выпущены на Paradox/Pan Records, продюсер Бернанд Клейкамп. Фото любезно предоставлено Б. Клейкампом автору данной статьи 10 августа 2014 г.

¹ Certainly, there were exceptions to the Soviet folkloric aesthetic on these albums; for example, Kaigal-ool Khovalyg's more intimate performance of “Bayan Dugai Koshkarlimni” (vocals, *igil*) on *Tuva: Voices from the Land of Eagles* (1992).

² “Scythian bronze plaque from the eighth century B.C, excavated in Tuva, showing a panther biting its own tail, coiled around yin and yang, symbolizing male and female; beginning and end, which is still characteristic for Tuva nowadays” (Kleikamp, liner notes, *Tuva: Voices from the Land of Eagles*, 1992).

³ “Stone man from the Turkic period (6th-12th centuries) found near Bizhiktig Khaya (‘Written-on Rock’) on the flood plain of the Barlyk River in western Tuva. Statues of stone men are thought to be tombstones, and this one is the largest in Tuva” (Kleikamp, liner notes, *Tuva: Echoes from the Spirit World*, 1992).



people in the audiences who were totally amazed and flabbergasted, who couldn't comprehend what was going on! And that was part of the magic. And it was helped by a couple of very skilled publicists, who created a hype If you don't create good publicity you can't create a hype. In the newspapers, the Tuvan concerts read like an adventure story!¹

There certainly was much "hype" in the representations of various smaller lineups from the Tuva Ensemble as they toured Canada and the United States in the early 1990s. Newspaper articles described the singing of the traveling "Throat Singers from Tuva," as one lineup of the musicians were called during their tour, as "ancient, unearthly singing" (Wilson, 1993) whose "mesmerizing" sounds were "astoundingly pure" and "seemed to come directly from another world" (see Figure 12). One reviewer in San Francisco put it this way:

Imagine a lone horseman on the windy steppes of central Asia, trotting lazily alongside his herd of reindeer The music native to these nomads comprises a wide range of styles and moods. Undoubtedly the most astonishing is the khoomei [sic] style—the 'throat singing' that utilizes overtones to produce voicings in two or even three distinct registers when the mouth, tongue and velum are positioned in a certain way (Fleming, 1993).

The Tuva fad of the 1990s and the Tuva Ensemble's performances combined to create and reinforce expectations of Tuva as a mystical land of nomads. But for many, including some of the Tuvan musicians themselves, the Soviet folkloric model of staged and theatricalized nomadic singing left something to be desired. So it was no surprise when a small group of innovative musicians broke away from the Soviet folkloric model and teamed up to creatively re-imagine the musical aesthetics of Tuvan folk music. The aesthetics were at once new and ancient; they seemed fresh but also more clearly, more honestly connected to pre-Soviet Tuvan nomadic pastoral culture, at least as that culture was popularly imagined.

III. INVENTING TUVA'S WORLD MUSIC SOUND

While the Tuva Ensemble did much to redefine the musical aesthetics in the post-Soviet era, it continued to reflect certain aspects of Soviet folkloric music, including a strict rhythm within an unaccented metrical structure and a melody with a unison group sound. Young Tuvan musicians sought something

¹ Bernard Kleikamp, personal Skype interview, 20 August 2013.



Figure 12. Promotional photo for the “Throat Singers of Tuva” during their first tour in the United States — (from left to right) Anatoli Kuular, Kaigal-ool Xovalyg, and Kongar-ool Ondar (1993). Photo by Clark Quin and provided courtesy of Ralph Leighton and Friends of Tuva, personal archives.

Рис. 12. Промо-фото для «Певцов горлового пения из Тувы» во время их первого турне в США: (слева направо) Анатолий Куулар, Кайгал-оол Ховалыг и Конгар-оол Ондар (1993). Фото Квин Кларк, любезно предоставлены Ральфу Лейтону и Обществу друзей Тувы, личные архивы.

altogether different. In 1992, a small group of innovative Tuvan musicians, who would later call themselves Huun-Huur-Tu, assembled in a London studio and made recordings that would become the group’s first album, *60 Horses in My Herd* (1993, Shanachie). That album is one of the first post-Soviet music projects made by Tuvan musicians that strays significantly from the Soviet-style aesthetics of the Tuva Ensemble¹.

A CHANCE ENCOUNTER IN SIBERIA

Huun-Huur-Tu’s story begins in March 1992 in Novosibirsk, Siberia, three months after the Soviet Union had ceased to exist. Trevor Goronwi, a British-Welsh sound engineer and former member of the rock band *This Heat*, met a young Tuvan musician named Albert Kuvezin by chance at a vodka bar. According to Goronwi, Kuvezin “seemed like somebody who was prepared to stick his neck out and do his own thing in a culture that wasn’t historically very welcoming of that”². As the two conversed about various musical interests, it dawned on Goronwi that Kuvezin’s awareness of a “Western aesthetic” stood out from other musicians he had met in the former Soviet Union, especially from its ethnic republics. Goronwi explains:

Albert seemed to have some obscure musical interests, and I thought: ‘Wow—you’re interesting! How do you even know that this stuff exists let alone are you able to have quite an informed opinion about it?’ You see it

¹ Due to space limitations, this article does not discuss a number of other examples of aesthetic models for presenting Tuvan music in the world music industries. See, for example, Sainkho Namchylak’s *Out of Tuva* (Les Editions de la Bascule, 1993), *Uzlyau: Guttural Singing of the Peoples of the Sayan, Altai, and Ural Mountains* (Pan Records, 1993), and *Shu-De: Voices from the Distant Steppe* (Realworld Records, 1994).

² Trevor Goronwi, personal Skype interview, 11 April 2014.



was a bit of a cultural wilderness at the time and, even at this festival, a lot of the participants were really not the sort of people I could relate to. It was often a futile thing for me to talk to people from the former Soviet Union about Western rock music, because they just weren't aware of most of it. I mean there was a real divide at that time. People really weren't aware of anything beyond Elton John, Queen, Deep Purple, the Beatles, and Led Zeppelin. But Albert was different! Albert showed an awareness of lots of what you might call a 'Western aesthetic,' which was very rare in the former Soviet Union in 1992 and if anybody showed any awareness for a 'Western aesthetic' it was always very mainstream.

We saw each other a few more times during those five days of the festival, and at some point he gave me his phone number, and I said, 'OK, well I'll give you my phone number, too!' In 1992, just months after the collapse of the Soviet Union, the thought of somebody from Tuva giving me his phone number and saying 'I'll give you a call'—I mean it was like meeting somebody from a *distant galaxy* and exchanging things on the odd chance that you're going to meet up again!¹

Several months later, after Goronwi had returned to London, he received a telephone call from Kuvezin. Kuvezin, along with several other Tuvan musicians, was returning from a performance at the International Eisteddfod festival in Wales. At that time, the group of Tuvan musicians were calling themselves "Kungurtug" (or "Koongoortoog")². In addition to Kuvezin, the group consisted of brothers Sayan and Alexander ("Sasha") Bapa, who had played together with Albert in the large Tuvan state ensemble Ayan, and Kaigal-ool Xovalyg, a star musician from the Tuva Ensemble. The four men had previously met in Tuva and recorded some Tuvan songs with a decidedly rock-inspired aesthetic³. Now, on their way to London, they were looking for a place to stay, and Goronwi had a large flat and plenty of floor space. Goronwi recounts the events that followed:

¹ *Ibid.*

² "Kungurtuk" (as it is commonly transliterated) is the name of settlement near an eighth-century Uighur fortress called Por-Bajin. Por-Bajin was built on an island in Lake Tore-Xöl, in a remote region of southeastern Tuva. See, for example, Arzhantseva et al., 2011.

³ See, for example, *The ReR Quarterly* (vol. 4, no. 1), RéR: 0401, 1994. Koongoortoog: Track [Kizhi bazhyn]. From the liner notes, the song was "performed by Kaigal-Ool Khovalyg (voice), Albert Kuvezin, Sayan Bapa, Alexander Bapa. This piece is taken from a cassette and is used by permission. At time of going to press further information has not yet reached us." Special thanks to Morten Abildsnes, personal communication, 2 August 2014.



Basically, the Tuvans stayed in my home [in London] for about two weeks. It was clear that this was precious time for them—being on their own in the U.K. for two weeks in 1992—and they saw this as an opportunity to try and do something for themselves. As things turned out, at the time I had access to this 24-track recording studio [the Watershed] and there was a weekend when it wasn't booked. The studio was very ill-equipped and a bit run down. We recorded everything on secondhand 2-inch analog tape—everything was ramshackle! There were a lot of very inappropriate condenser microphones—the kind of thing you would normally use as overheads for cymbals on a drum kit. We had to make do with what we had available, and the studio itself was in an old coach house. The controller room was upstairs, the studio was downstairs, and there was no video link, so there was no visual communication. I basically went downstairs and got [the musicians] set up and positioned the microphones as appropriately as I could, and then went back upstairs and that was it. It was rough and ready! It really was. There was no fine tuning to the recordings at all¹.

The Tuvan musicians had previously developed new arrangements of a number of “old songs and tunes of Tuva,” as they later described on the front cover of *60 Horses in My Herd* (released after the group changed their name from Kungurtug to Huun-Huur-Tu)². In an interview, Kuvezin recalled some of the roles the musicians played in negotiating the process of recording the album:

It all happened in London [in 1992], where we met up with Trevor Goronwi and he recorded us in his friend's studio. Alexander (Sasha) Bapa directed the process—he was like the producer, who was saying ‘this is good, this is not good’³. Sayan [Bapa] and myself, we were the arrangers. This is how

¹ Trevor Goronwi, personal Skype interview, 11 April 2014.

² Sasha Bapa described the meaning of the ensemble's name: “Huun-Huur-Tu means the vertical separation of light rays that you often see out on the grasslands just after sunrise or just before sunset Tuvans call their open countryside Huun-Huur-Tu because they are awed by the beauty of its light. Our ensemble used the name because the music we perform is rooted in that countryside and because the light rays on the steppe remind us of the separate lines of sound in throat-singing, except that in throat-singing, you're working not with light rays, but with sound rays” (liner notes, *60 Horses in My Herd*, 1993: 2).

³ In an interview for *Folk Roots Magazine* (Lusk, 2000, vol. 21, no. 7-8), Kuvezin expanded on Sasha Bapa's role in the formation of Huun-Huur-Tu: “[Sasha] was a kind of producer and manager of the band and actually In the beginning he spent his own money to create projects He found money for travel, for example we came to England on his own money. For maybe three years while the band was growing slowly, he paid all [the] musicians like a kind of salary. He bought all [the] instruments, all [the] costumes”



Tuvan ‘traditional’ music was born. The paradox is that today Huun-Huur-Tu is considered to be the classic example of Tuvan traditional music, but, in actuality, Huun-Huur-Tu is fusion music! It did not exist like this in the past. Even 20 years ago [in the early 1990s], people were not playing this way. We came up with this ‘traditional’ Tuvan music—it was Kaigal-ool [Xovalyg], Sayan Bapa, Sasha Bapa, and me ...¹

Myself also, I was interested only for rock music at that time, but then he [Sasha Bapa] pushed me to study *kargyraa* singing and also he helped me with some Tuvan music, some cassettes, like moral support; it’s very important, moral support².

THE EXPERIMENTAL-AMBIENT AESTHETIC

In many of the tracks on *60 Horses in My Herd*, Huun-Huur-Tu performs Tuvan traditional songs using an aesthetic approach that was completely new for Tuvan music. It was expansive and ambient—a “fusion,” as Kuvezin called it, most likely inspired by some of the experimental rock and jazz that Kuvezin and the Bapa brothers had been listening to in the 1970s and 1980s. For example, Kuvezin has noted the influence of Led Zeppelin on his work, and Sayan Bapa has pointed to jazz artists such as Weather Report and Frank Zappa³. The aesthetic of *60 Horses in My Herd* is characterized in part by the sparse use of non-metrical percussion produced by ritual and material objects of Tuvan traditional Tuvan culture, which previously had not been used in music performances. Percussion instruments include a *xapchyk* rattle made from a dried bull’s scrotum and filled with knuckle bones from sheep, *shyngyraash* bells (traditionally used as horse tack), a *tun* conch shell horn used in connection with Buddhist ritual, and a *düngür* shaman’s frame drum (see Figure 13).

In recording *60 Horses in My Herd*, Sasha Bapa played these instruments in free meter to create a minimalist, ethereal, almost haunting ambience. That ambience appeared alongside minimalist guitar, played by Kuvezin; *igil* (horsehead fiddle), played by Kaigal-ool Xovalyg and Sayan Bapa; and Kuvezin’s distinctive basso-profundo style of *kargyraa* throat-singing called *kangzyp*. We can see how these elements come together in Huun-Huur-Tu’s arrangement of

¹ Albert Kuvezin, personal interview, Kyzyl, Tuva, 4 June 2012.

² *Folk Roots Magazine* (Lusk, 2000, vol. 21, no. 7-8).

³ Yat-Kha, liner notes *Re-Covers* (2005, Sony/BMG International); Levin, Süzükei, 2006: 223-224.

an old Tuvan folk melody called “Mezhegei” (see Figure 14; Media example #6).

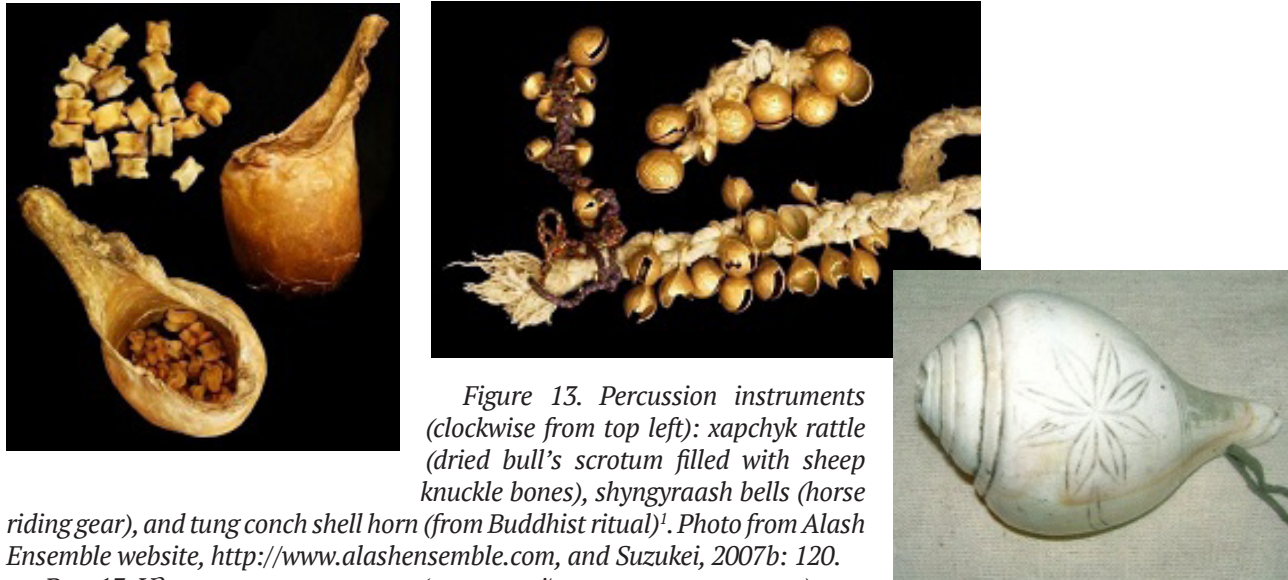


Figure 13. Percussion instruments (clockwise from top left): xapchyk rattle (dried bull’s scrotum filled with sheep knuckle bones), shyngyraash bells (horse riding gear), and tung conch shell horn (from Buddhist ritual)¹. Photo from Alash Ensemble website, <http://www.alashensemble.com>, and Suzukei, 2007b: 120.

riding gear), and tung conch shell horn (from Buddhist ritual)¹. Photo from Alash Ensemble website, <http://www.alashensemble.com>, and Suzukei, 2007b: 120.

Рис. 13. Ударные инструменты (по часовой стрелке сверху слева): по-гремушка хапчык (высушенная бычья мошонка, наполненная косточками-бабками овец), колокольчики шыңгырааш (украшения конной сбруи), и раковина туң (буддийский ритуальный предмет). Фото с сайта ансамбля «Алаш», а также из книги: Сузукей, 2007b: 120.



Figure 14. Melody and lyrics to the Tuvan folk song “Mezhegei”².

Рис. 14. Мелодия и текст тувинской народной песни «Межегей».

“Mezhegei” lyrics:

Ulug-Xemge tavangailaan

Oh, my high slopes, my steep slopes,

Ulug-Iiim, Kadyr-Iiim.

Stepping their feet into the Ulug-Xem [River].

Urug chashtan oinap ösken

Oh, my big valley, Mezhegei,

Ulug shynaa Mezhegeiim

Where I, as a child, grew up playing.

¹ Photo from Alash Ensemble website, <http://www.alashensemble.com>, and Süzükei 2007b: 120.

² Aksenov, 1964: 82–83; my transnotation and translation. “Mezhegei” was collected and transcribed by Saryg-ool et al. (1947: 13–14), Munzuk et al. (1956: 9), and Aksenov (Aksenov, 1964: 82–83). Huun-Huur-Tu’s version deviates from Aksenov’s in terms of metrical pulse where each phrase of the melody is extended from 12 beats to 13 or 14 beats.



To be sure, “Mezhegei” and the entire album’s experimental-ambient aesthetic was shaped by Kuvezin’s use of guitar — an idea for which he takes credit¹ — and Sasha Bapa’s minimalist percussion. However, the aesthetic was also informed by Kaigal-ool Xovalyg’s technique for playing the *igil* in a manner that recalls his teacher, the famous Tuvan musician Kara-Sal Ak-ool², and by subtle studio reverb and overdubbing. Goronwi recalls his role as the studio engineer and sound mixer:

Most of the album was recorded live. I didn’t direct what they did at all, I was just there to record it. Although, I do remember there were one or two overdubs—Kaigal-ool did a vocal overdub on the track called ‘Mezhegei,’ as far as I remember. There was a little bit of reverb and possibly a little bit of delay [added] as well. There was one track where Kaigal-ool was asking for some distant reverb like it’s coming off a distant mountain or something like that. But it wasn’t overdone³.

In sum, Huun-Huur-Tu’s *60 Horses in My Herd* created an innovative aesthetic model for presenting the “old songs and tunes” of Tuvan music, one that stood in sharp contrast to the Soviet folkloric aesthetic. Building on Ted Levin’s work in the late 1980s, Huun-Huur-Tu’s new model worked to frame throat-singing in a fresh way—one that was more evocative of the “ancientness” of the Inner Asian steppe from which Tuvan music is said to have originated. Goronwi, for one, found his experience with Huun-Huur-Tu transformative:

Those guys were really special. After hearing them record, I just thought, ‘Wow! This is some of the best stuff I’ve ever heard in my life!’ I’ve always been involved in quite left-field music and then suddenly I’m presented with this traditional music. I remember thinking, this is like listening to music

¹ Kuvezin takes credit for this idea in *Folk Roots Magazine* (Lusk, 2000, vol. 21, no. 7–8). In one review of *60 Horses in My Herd*, a critic wrote of the musical accompaniment that the “persistent, Velvet Underground-like drone-strum guitar is a highlight” (Steven Rosen, “CDs from around the world carry emotional power,” *Denver Post*, 4 February 1994).

² For an example of Ak-ool’s *igil*-playing style, see Alan Lomax’s radio archives of Tuvan music made in Moscow in 1964: <http://research.culturalequity.org/home-audio.jsp>.

³ Trevor Goronwi, personal Skype interview, 11 April 2014. In a review of *60 Horses in The Musical Times*, Jonathan Stock writes: “[t]he quartet of Tuvan performers have assembled folk material and perform it in an innovative ensemble context. For instance, the song ‘Mezhegei’ combines various singing styles—throaty, growling bass reaching down to G below the bass stave and distant tenor—with the sounds of the guitar, bells and *igil* traditional fiddle” (Stock, 1994: 301).

from Mars! It was not like anything I'd ever heard before. I like ancient, I like edgy, and this was both. And to this day, it's the most extraordinary sudden exposure to something unusual and something hitherto unknown—I mean, really special¹.

THE NEOTRADITIONAL-GROOVE AESTHETIC

By 1993, Huun-Huur-Tu had settled firmly into being an ensemble, but only after Kuvezin had parted ways based on creative differences. “I left Huun-Huur-Tu because I wanted more experimentation,” Kuvezin explained in an interview; “I wanted more expression, more rock n’ roll. They didn’t want this energy”². Anatolii Kuular, who had been part of the Tuva Ensemble and had toured the United States with Kaigal-ool Xovalyg as part of the Throat Singers of Tuva trio (1992–1993), was invited to join Huun-Huur-Tu in Kuvezin’s absence. Throughout their subsequent tours and a studio recording that produced their second album, *The Orphan’s Lament* (1994), Huun-Huur-Tu began to expand their aesthetic model in new directions that marked an even greater departure

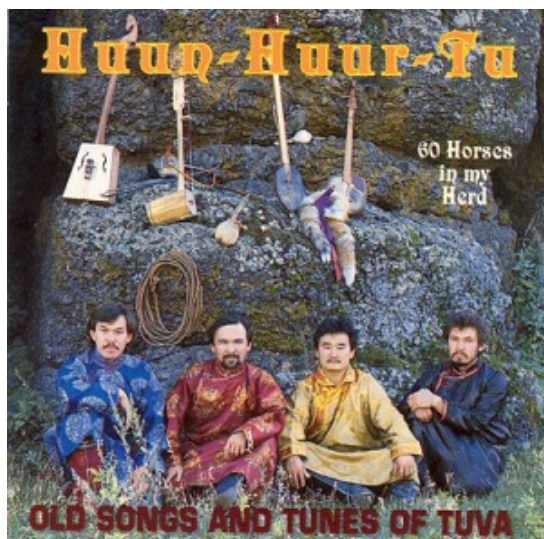


Figure 15. Cover art from Huun-Huur-Tu’s first two solo albums released on the Shanachie record label: *60 Horses in my Herd: Old Songs and Tunes of Tuva* (1993) and *The Orphan’s Lament* (1994); both albums produced by Alexander Bapa and executive produced by Ted Levin. Photo courtesy of Shanachie Record Label, via personal communication, 11 August 2014.

Рис. 15. Обложки двух первых сольных альбомов группы «Хун-Хурту», изданных лейблом Shanachie record «60 коней в моем табуне: старые песни и мелодии Тувы» и «Плач сироты» (1994). Продюсер альбомов — Александр Бапа, исполнительный продюсер — Тед Левин. Фото предоставлено Shanachie Record Label 11 августа 2014 года.

¹ Trevor Goronwi, personal Skype interview, 11 April 2014.

² Albert Kuvezin, personal interview, Kyzyl, Tuva, 4 June 2012.



from Soviet folkloric aesthetics (see Figure 15). This new direction might best be characterized as a neotraditional-groove aesthetic. Two different arrangements of the same Tuvan song, “Eerbek-Aksy,” show how this aesthetic took shape in contrast to the Soviet folkloric model.

That model is evident in a performance by the Tuva Ensemble. Following its European tours in the early 1990s, the Tuva Ensemble fractured. Its star performer, Gennadi Tumat, took the opportunity to form a new group, Ensemble Ay-Kherel. In the Netherlands in 1995, Ay-Kherel worked with Bernard Kleikamp to record *Gennadi Tumat: My Homeland Ovür* (2000, PAN records). One of the album’s songs is “Eerbek-Aksy,” and was recorded by several of Ay-Kherel’s members, including Gennadi Tumat (*doshpuluur* plucked lute, *xöömei*), Nadezhda Kuular (vocals), and Stanislav Danmaa (*limbi* side-blown flute). The group’s approach is consistent with a Soviet folkloric aesthetic—a strict rhythm within an unaccented

Figure 16. Melody and lyrics for the Tuvan song “Eerbek-Aksy” (top stave) with comparison of metric subdivisions used in recorded performances by Ay-Kherel (middle stave) and Huun-Huur-Tu (bottom stave)¹.

Рис. 16. Мелодия и текст тувинской песни «Ээрбек-Аксы» (верхняя строка) в сравнении с метрическими отрывками, используемыми в записи выступлений ансамблей «Ай-Херел» (средняя строка) и «Хун-Хурту» (нижняя строка).

metrical structure, subdivided mechanically at the level of the eighth note by the *doshpuluur*. Equally typical of the Soviet-era style is the performance of the melody with a unison group sound (Kuular using her idiosyncratic vibrato) and with the *limbi* following in line with the melody (see Figure 16).

Huun-Huur-Tu also recorded an arrangement of “Eerbek-Aksy” on *The Orphan’s Lament* (1994). This arrangement, in contrast to Ay-Kherel’s version, employs a more hybridized and “groove-ful” aesthetic. Most significant is Sayan Bapa’s technique of

¹ Aksenov, 1964: 113, where the song is called “Een Kurug Kagbaan-na Men;” my transnotation and translation. “Eerbek-Aksy” is based on an old Tuvan folk song called “Een Kurug Kagbaan-na Men,” which was collected and transcribed by Saryg-ool et al. (1947: 39), Munzuk et al. (1956: 50), and Aksenov (Aksenov, 1964: 113). Ay-Kherel performance is from track #11 on *Gennadi Tumat: My Homeland Ovür* (2000, PAN records); Huun-Huur-Tu performance is from track #4 on the *Orphan’s Lament* (1994, Shanachie).



playing his *doshpuluur* using a syncopated rhythm, which, while decelerated, has a much stronger metrical drive created by accenting beats one and three. Moreover, Sayan Bapa uses a finger-plucking technique on metrical pulsations of strong and syncopated weak beats that conveys the sonic image of a horse's gentle and undulating trot. As Sayan Bapa described in a published interview, his *doshpuluur*-playing is "syncopated, yes, but like a horse galloping Swing gets around the world, you know. It didn't just come from Africa"¹. Alongside the *doshpuluur* riffs, Sasha Bapa plays on the *syngyraash* bells and *düngür* drum in the recording. Huun-Huur-Tu had created another new aesthetic: the neotraditional-groove aesthetic (Media example #7).

"Eerbek-Aksy" lyrics:

<i>Eerbek-Aksyn, Saiyr-Aksyn</i>	Eerbek-Aksy and Saiyr-Aksy [Rivers]
<i>Een kurug kagbaan-na men,</i>	I did not leave them deserted and empty
<i>Erge kara ezhikeide</i>	I left, letting my beloved
<i>Eeledip kaggan-na men</i>	Manage the household
<i>Oorargan Saiyr-Aksyn</i>	Saiyr-Aksy with deep ravines
<i>Okta kurug kagbaan-na men</i>	I did not leave it forever
<i>Ortun kara kulugurnu</i>	I left, letting my true love
<i>Olurtup-la kaggan-na men</i>	Dwell there

As Huun-Huur-Tu developed their newest aesthetic in further projects, they added *kengirge* drum sounds as well as a *duyuglar*—a pair of horse hooves that are struck together to evoke the sounds of a trotting horse (see Figure 17). These new sounds appear in Huun-Huur-Tu's updated rendition of "Eerbek-Aksy," which they released on a more recent album, *Ancestors' Call* (2010, World Village). Meanwhile, in a conversation with Ted Levin that appears in the liner notes to their third album, *If I'd Been Born an Eagle* (1997), Huun-Huur-Tu spoke about their emerging neotraditional-groove aesthetic:

It's impossible that people who spend so much time around horses—one of the most rhythmic animals alive—would not have absorbed their sense

¹ Ruffin Prevost, "Central Asian throat singers bring their ancient art to region," *Billings Gazette*, 17 October 2007.



of rhythm. Horses have a harmonic rhythm. People who ride horses absorb the horse’s rhythm physically into their bodies, and this rhythm is reflected in music. It’s not like a metronome, that is, it’s not stable; rather, it’s alive, and the rhythms change, the lengths of the phrases change. The music is continuous, but it doesn’t break down into square phrases. Melodies can be elongated—they’re a function of the length of a singer’s breath. You can hold notes for as long as your intuition tells you they should be held. The phrase lengths of our melodies are based on a singer’s intuition, not on preserving a strict metric sense in the music. For example, the way we use the *doshpuluur* hasn’t been heard recently in Tuvan music. It’s been used mainly as an accompaniment to throat-singing. But the *doshpuluur* must have once been played the way we’re doing it—that is, as if representing a horse. It could have been used rhythmically, or as a solo instrument, or even harmonically. We’re trying to recover a sense of what might have been¹.

Albert Kuvezin observes that the effect of the *doshpuluur* riffs, and of Huun-Huur-Tu’s aesthetic more generally, on how people perceive post-Soviet Tuvan music has been significant. “Many of the rhythms and grooves we came up with ourselves in the studio For example, the riffs we played on the *doshpuluur*, people usually say how much it sounds ‘traditional’, but how could it be ‘traditional’? It was quasi-popular! It’s contemporary!”² In a published interview, Kuvezin also claimed: “We came up with this style—this aesthetic, and now today this is how everyone plays [in Tuva]!”³ Although Kuvezin had already parted ways with Huun-Huur-

Tu by the time they developed their neotraditional-groove aesthetic, his observations

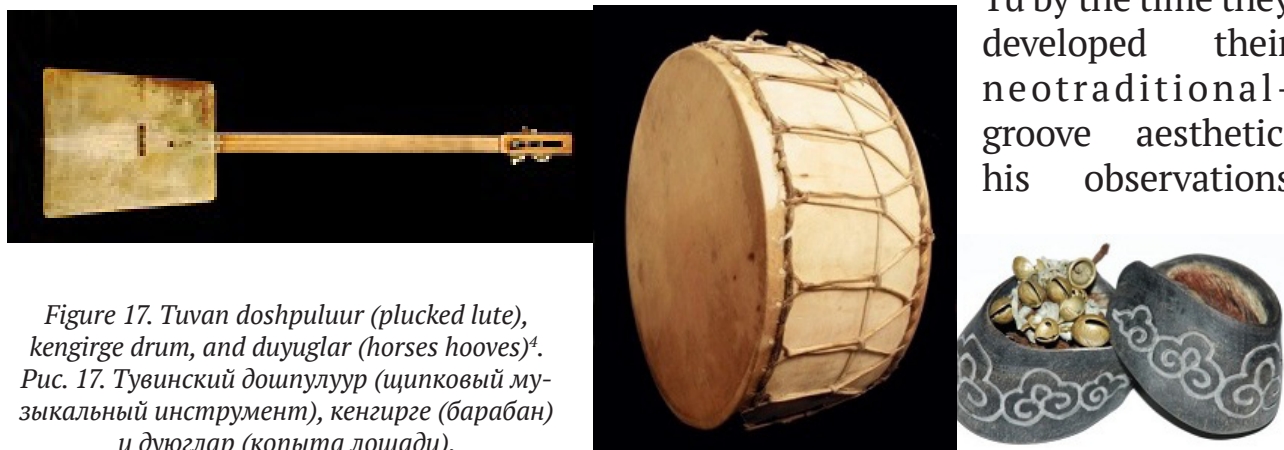


Figure 17. Tuvan *doshpuluur* (plucked lute), *kengirge* drum, and *duuglar* (horses hooves)⁴.
Рис. 17. Тувинский дошпулуур (щипковый музыкальный инструмент), кенгирге (барабан) и дюуглар (копыта лошади).

¹ Liner notes: *If I’d Been Born an Eagle*, 1997: 3.

² Albert Kuvezin, personal interview, Kyzyl, Tuva, 4 June 2012.

³ *Folk Roots Magazine* (Lusk, 2000, vol. 21, no. 7-8).

⁴ Photo from Alash Ensemble website, <http://www.alashensemble.com>



about its impact were prescient; Huun-Huur-Tu's nomadic minimalism has since come to dominate Tuvan music as it is played in Tuva and around the globe¹.

IV. REEVALUATING TRADITIONAL MUSIC IN POST-SOVIET TUVA

Tuvan musicians who were traveling abroad were doing their own self-searching and aesthetic renegotiation. When musicians from the Tuva Ensemble returned from international tours in Europe and the United States, they were interviewed about their experiences engaging with foreign audiences regarding Tuvan culture. Those interviews suggest that presenting Tuvan music on world stages had brought Tuvans face-to-face with outsiders' expectations of their music, which usually centered around some idea of nomadism. The musician's interaction with global audiences also prompted further inquiry into how Tuvan history had been presented during the Soviet era. More than anything, it became clear that foreigners placed a high value on throat-singing as a distinctly Tuvan cultural form². This foreign interest in throat-singing was reinforced by new foreign affinity groups, such as Friends of Tuva, which gathered and disseminated historic and ethnographic knowledge about Tuvan peoples that was not easily available in Tuva. Musicians Kongar-ool Ondar, Sayan Bapa, and Kaigal-ool Xovalyg said as much after their return from their American tour in 1992–1993:

The 'Friends of Tuva' live in practically all the states. They have a genuine interest in our country, its culture, and, in particular, throat-singing.... They have literature about the Center of Asia. For example, at the beginning of this century, the [Austrian] Maenchen-Helfen visited our area and has written a book about it, rich with illustrative photographs. [Inside] there is a photograph of the Chadana *xüree* [Buddhist] (temple), of which practically nothing remains today There is a great opportunity here for us to learn a lot more about Tuvans of the past³.

¹ Most recently, the Tuvan *xöömei* and Mongolian *xöömii* trends have circulated to Inner Mongolia (China), where a number of musicians draw from both Mongolian and Tuvan folk songs, musical practices, musicians, and instrument-builders to construct a new traditional music scene. Both China (2009) and Mongolia (2010) have designated Mongol *xöömii* as objects of "intangible cultural heritage" with UNESCO, while, as of 2017, the Russian Federation has not (yet) achieved this designation for Tuvan *xöömei*.

² See, for example, archives of Steve Sklar's online *xöömei* discussion forum from the early 1990s, available at <http://www.khoomei.com>.

³ Marina Kenin-Lopsan, "V Gostyx U Druzei Tuvy" [Visiting the Friends of Tuva], *Tuvinskaya Pravda*, 25 March 1993; my translation.



What emerged from Tuvan cultural officials' desire to regulate *xöömei*, and from Tuvan musicians' realization that their fans expected something particular from their music, was a sort of self-searching. As Tuvan musicologist Valentina Suzukei writes, Tuva's post-Soviet national cultural renaissance offered the opportunity to re-examine the "gains and losses" from Tuva's period as part of the Soviet Union (Suzukei, 2007b: 392). Many scholars tried to "make ancient" the Tuvan people, and "to present them [historically] in as significant a way as possible—mention was made of golden ages, scientific achievements and famous names" (Mongush, 2006: 284). One such name was General Sübedei, a respected military strategist in Genghis Khan's thirteenth-century Mongol Empire, whose ethnicity is linked with modern-day Tuvan people (*ibid.*: 285)¹.

Between 1992 and 1999, Huun-Huur-Tu released four solo albums on the Shanachie label. Huun-Huur-Tu's membership changed repeatedly over this period, which significantly shaped their aesthetic approaches (see Figure 18)². For example, after Kuvezin left the group following the release of *60 Horses in My Herd*, and Sasha Bapa after *The Orphan's Lament*, new member Alexei Saryglar helped solidify Huun-Huur-Tu's new rhythmic energy. Likewise, Andrei Mongush and Radik Tyulyush were influential in invigorating the ensemble with younger talent.

There was also someone behind the scenes who was helping shape Huun-Huur-Tu's music: Ted Levin. Levin was an executive producer of Huun-Huur-Tu's first three albums, during the period when Huun-Huur-Tu's aesthetics were first taking shape. He was also the author of the albums' ethnomusicologically-informed liner notes, which were organized as interviews and conversations with the band members about their aesthetic choices. Levin's involvement, though, should not be taken as evidence of control over Huun-Huur-Tu's music; Huun-Huur-Tu embraced Levin's effort to "de-Sovietize" Tuvan music, but their music was their own. Levin's influence likely was more subtle; in his liner notes, for instance, he gave a poetic voice to Huun-Huur-Tu's imaginative re-formulation of Tuvan history from the perspective of "new nomads". Levin's liner notes were significant for another reason: they brought to light and legitimized the project of re-asserting and sharing traditions. Levin helped write a narrative

¹ Sübedei's name appears on many Tuvan consumer products, including a brand of vodka.

² Huun-Huur-Tu's aesthetics were also shaped by their tours in the United States, where there was a conscious preference placed on an academic chamber music performance model (Ralph Leighton, personal interview, Tiburon, California, 17 April 2014).



Huun-Huur-Tu Ensemble Membership, 1992-2017

	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005-2017
Kaigal-ool Xovalyg														
Sayan Bapa														
Alexander Bapa														
Albert Kuvezin														
Anatoli Kuular														
Alexei Saryglar														
Andrei Mongush														
Radik Tyulyush														

Years	Album title (label)	Producers
1993	<i>60 Horses in My Herd</i> (Shanachie)	Sasha Bapa, T. Levin
1994	<i>The Orphan’s Lament</i> (Shanachie)	Sasha Bapa, T. Levin
1997	<i>If I’d Been Born an Eagle</i> (Shanachie)	Sayan Bapa, T. Levin
1999	<i>Where Young Grass Grows</i> (Shanachie)	Sayan Bapa, Niall Maccaullay

Figure 18. A chart representing the changes in membership of the Huun-Huur-Tu quartet from 1992-2017 (above) and a list of Huun-Huur-Tu’s first four albums (below). Instrumental roles vary, but a typical arrangement would include Xovalyg on igil, Sayan Bapa on doshpuluur or guitar, Saryglar on kengirge or duyuglar, and Tyulyush on byzaanchy or shoor (end-blown flute).¹

Рис. 18. Диаграмма, представляющая изменения в составе квартета «Хун-Хурту» в 1992–2017 гг. (выше) и данные первых четырех альбомов группы (ниже). Инструменты (с небольшими вариациями): К. Ховалыг (игил), С. Бапа (дошпулуур, гитара), А. Сарыглар (кенгирге, дуюглар) и Р. Тюлюш (бызаанчы, шоор — продольная флейта).

in which Huun-Huur-Tu’s work was not a mere exotic curiosity, but rather a worthy and valuable contribution to the global soundscape. “At the same time that the members of Huun-Huur-Tu have devoted themselves to learning old songs and tunes,” Levin wrote in 1993, “their performances reflect the values of innovation as much as tradition” (liner notes, 1993: 3).

Alongside promoting Huun-Huur-Tu’s world music projects, Levin continued to conduct extensive ethnographic research in Tuva and the greater Altai

¹ Data assembled from album liner notes, the ensemble’s website, and other sources representing approximate time frames of transition in group membership. See, for example, Levin, Süzükei, 2006, Karelina 2009, and the liner notes from Huun-Huur-Tu’s albums (1993, 1994, 1997, 1999). Sholban Salchak also performed with Huun-Huur-Tu on the album *Mother Earth! Father Sky!* (2008, Jaro Medien).



Mountain region in the 1990s and 2000s alongside Tuvan musicologist Valentina Suzukei (and others) that led to the production of a number of influential ethnomusicology publications and recording projects¹. Drawing on some of the musical-theoretical ideas of Suzukei (“drone-overtone sound organization,” “timbral listening”)², and on several musicians from the Tuvan ensemble Huun-Huur-Tu (namely, Kaigal-ool Xovalyg, Sayan Bapa, and former member Anatoli Kuular) as his guides, Levin argued that the context for Tuvan traditional music had been lost somewhere during the fifty-year-long Soviet project to dismantle it and the unexpected Tuvan world music craze in the 1990s. Especially problematic was Western fascination with *xöömei* throat-singing. The goal of Levin’s project, evocatively titled *Tuva, Among the Spirits: Sound, Music, and Nature in Sakha and Tuva* (1999, Smithsonian Folkways, see Figure 19), was not just to suggest new ways of listening to Tuvan traditional music but also to recapture the lost contexts of *xöömei* and other sonic-musical practices through a kind of sound art provocation (Media example #8). The concept of a “Turkic sound ideal” is performed through this recording project by including musicians from Sakha-Yakutia (another Turkic-speaking republic in northern Siberia) and actively embraced by many Tuvan musicians in an effort to reclaim and revitalize indigenous epistemologies of sound-making and listening³.

RECEPTION OF HUUN-HUUR-TU IN TUVA

Bolstered by the ethnomusicological projects, Huun-Huur-Tu’s music evolved throughout the 1990s and early 2000s to include a newer experimental-ambient aesthetic that sought to conjure the original context for Tuvan music in the rivers, mountains, and streams in Tuva’s countryside⁴. International audiences found their music relatable and honest, but also just weird enough to still be exotic. One reviewer referenced the “stillness and natural rhythms of old Tuvan music” (Van Tongeren, 2002: 107), while another said that Huun-Huur-Tu created a

¹ Most notably among these publications was Levin and Suzukei’s monograph *Where Rivers and Mountains Sing: Sound, Music, and Nomadism in Tuva and Beyond* (2006), published in Russian as *Muzyka Novyx Nomadov* (2012).

² See for example, Suzukei, 1989, 1993.

³ For a more extensive discussion of the politics of aesthetics in this and other ethnomusicological field recording projects conducted in Tuva in the post-Soviet era, see Bearhs 2014 and forthcoming work.

⁴ For an example of the outdoor experimental-ambient aesthetic, listen to the evolution of Huun-Huur-Tu’s song “Ödugen Taiga” from *The Orphan’s Lament* (1994) to *Ancestor’s Call* (2010) in Media example #9.



Figure 19. Left: the album cover of *Tuva, Among the Spirits: Sound, Music, and Nature in Sakha and Tuva* (1999, Smithsonian Folkways, produced by Ted Levin); Right: Sound engineer Joel Gordon records Anatoli Kuular singing a style of throat-singing called *borbangnadyr* next to a stream in the Tuvan countryside (from liner notes to *Tuva, Among the Spirits*, 1999: 10).

Рис. 19. Слева: обложка альбома «Тува, среди духов: звук, музыка и природа в Саха и Туве» (1999, Smithsonian Folkways, продюсер — Тед Левин); справа: звукорежиссер Джоэл Гордон записывает Анатолия Куулара, исполняющего горловое пение в стиле борбангадыр рядом с речкой в сельской местности в Туве (из примечаний во вкладыше к альбому, 1999: 10).

sound that “manages to sound utterly ‘foreign’ yet accessible to audiences” (Winders, 1997: 40–41). Huun-Huur-Tu’s music was also perceived as providing a glimpse into the world of nomads. Jon Sobel of *Blogcritics Magazine* said that the musicians managed to “emulate biological rhythms in song: heartbeats, breathing, a brain drifting in dreamland, and not least (for a nomadic people), a horse’s trot” (Sobel, 2014). Huun-Huur-Tu’s music, the *San Francisco Bay Guardian* crowed, “will ride into your brain and leave hoof-prints up and down your spine”¹. As popular music scholar Jonathan Stock writes, Huun-Huur-Tu is an example of the “progressive preservation of indigenous musical traditions through the international market” (Stock, 1994: 301).

Huun-Huur-Tu’s international success gave rise to other Tuvan ensembles and inspired those ensembles to emulate (or at least draw from) the group’s innovative approaches. Ensemble Chirgilchin, for example, was founded by Sasha Bapa in 1996 after he left Huun-Huur-Tu in 1994². Chirgilchin (in Tuvan,

¹ The *San Francisco Bay Guardian*’s critical reception of Huun-Huur-Tu is listed on the back of the group’s 1994, 1997, and 1999 albums.

² Ralph Leighton cited Sasha Bapa’s parting with Huun-Huur-Tu as being caused by irreconcilable creative differences with the other members of the ensemble (Leighton, personal communication, May 2014).



“mirage” or “miracle”) was comprised of younger musicians—Aldar Tamdyn, Mongun-ool Ondar, and Aidysmaa Kandan (later joined by Igor Koshkendey, who married Aidysmaa)—and released their first album, *The Wolf and the Kid*, in 1996 (Shanachie). The tracks “Homudal” and “Konturei” [Kongurei] feature an aesthetic inspired by Huun-Huur-Tu’s experimental-ambient approach—unsurprising given that they were both arranged by Sasha Bapa and, in the case of “Konturei,” accompanied by Bapa on guitar. Likewise, Ensemble Alash, which was founded by Kongar-ool Ondar¹ and included a number of his students, also emulated Huun-Huur-Tu’s neotraditional-groove aesthetic on their first album, *Alash* (2007). As Albert Kuvezin later explained:

Through these early recordings, Huun-Huur-Tu started a renaissance for Tuvan music. [My band] Yat-Kha did this also, but we had fewer followers. And this ‘traditional’ sound spread beyond Tuva—to Xakassia, Altai, and to different regions of Siberia and Mongolia. Now it’s everywhere. In Bashkortostan, there is a group that sings rock and does *ödläü* [throat-singing], also now in Sakha-Yakutia, in Kalmykia².

Sasha Bapa’s California-based record label and concert tour agency, Pure Nature Music, was influential in forming and shaping a number of these world music projects across Siberia and Central Asia. In addition to Chirgilchin, those groups have included the Xakas group Sabjilar, the Altai group Aiaiym, the Kyrgyz group Ordo Sakhna, and the Kamchatkan group ELVEL³. In addition, Sasha Bapa has organized throat-singing camps, in conjunction with Chirgilchin, which took place over multiple years in California in the mid-2000s⁴.

Huun-Huur-Tu’s emergence, aesthetic innovations, and international success

¹ During the first tour of the Throat Singers of Tuva in the United States (1993), there was a bifurcation among the musicians that led to Huun-Huur-Tu forming without Kongar-ool Ondar. Kongar-ool returned to Tuva and launched a throat-singing training program for youth at the Republic Arts High School in Kyzyl (Ralph Leighton, personal communication, 17 April 2014). Kongar-ool toured again in the United States later in 1993 along with one his students, Bady-Dorzhu Ondar (b. 1984), and they gave numerous performances together, including one on the Chevy Chase Show (3 October 1993). Kongar-ool’s throat-singing performances were more consistent with the Tuva Ensemble aesthetic and theatrical showmanship of Gennadi Tumat. See Süzükei 2011 for a discussion of Kongar-ool’s influence in post-Soviet Tuvan music education.

² Albert Kuvezin, personal interview, Kyzyl, Tuva, 4 June 2012.

³ See Sabjilar’s album *Syr chome* (1999) and Aiaiym’s album *My Altay* (1999), both produced by Sasha Bapa on the Pure Nature Music label (previously available on www.purenaturemusic.com; last visited 18 August 2010, website now defunct); Sasha Bapa, personal communication, 18 August 2010.

⁴ Aldar Tamdyn, personal interview, Kyzyl, Tuva, 27 July 2011.



signify several important things. First, throughout Huun-Huur-Tu's more than twenty-year career, the group has forged and normalized innovative aesthetic approaches to Tuvan music. These experimental-ambient and neotraditional-groove approaches were fashioned mostly in the group's first four albums, and reflect the influences and imaginative vision of its original members. There is the ambient sound of minimalist experimental rock (Albert Kuvezin and Sasha Bapa); the decelerated tempo and simplified sound (Kaigal-ool's influence on *igil*-playing styles of Ak-ool Kara-Sal); the "groovification" of the *doshpuluur* (Sayan Bapa); and the addition of unconventional Tuvan percussion instruments and arrangements (Sasha Bapa). These aesthetics are evident not only in Huun-Huur-Tu's music, but also in the group's liner notes and stage talk. And while Huun-Huur-Tu's repertoire has remained fairly consistent, the group has subtly altered existing, and experimented with new, interpretations over time, particularly as new members come and old ones leave.

Second, underlying Huun-Huur-Tu's success is a tacit approval of their musical aesthetics. Those aesthetics are best understood as a conscious rejection of the Soviet folkloric model. On the one hand, the group's creative quest "to recover a sense of what might have been" (liner notes, *If I had been born an Eagle*, 1997) involved forging an aesthetic sensibility that was more experimental and avant-garde than their representation would suggest. On the other hand, Huun-Huur-Tu, with the inestimable help of ethnographer, musicologist, and executive producer Ted Levin, gave agency to their forebears; they remembered, recovered, and reinvigorated songs of the Tuvan past. The group's innovation has worked to codify an aesthetic approach to Tuvan music that is fresh while being (or rightly perceived as being) traditional, ancient, and nomadic—but certainly also Soviet.

Third, Huun-Huur-Tu had great success in the 1990s and 2000s as both a post-Soviet Tuvan world music ensemble and as an influence for a younger generation of Tuvan musicians and ensembles. The large-scale Tuva Ensemble model has shrunk in popularity over the past 20 years while Huun-Huur-Tu's aesthetic approaches have become popular, even expected. To be sure, many vestiges of the Soviet folkloric aesthetic are alive and popular in Tuva today, particularly in the performances of the Tuvan National Orchestra, whose members include many of the musicians in Tuvan traveling ensembles, and in the work of Tyva Kyzy (an ensemble of female musicians who challenge the taboo against women performing *xöömei*). But for international audiences, Huun-Huur-Tu's sound has become synonymous with post-Soviet Tuvan music, and in Tuva, it has become accepted as an appropriate, agreeable way of presenting Tuvan traditional music.



More than anything, Huun-Huur-Tu's neotraditional nomadic minimalism is a musical language for voicing a revised narrative for post-Soviet Tuvan music. That narrative's galloping rhythms and evocative soundscapes of birds and nature on the open steppe suggest not just a type of music-making, but *a way of being in the world*. The "nomadic sensibility" of Huun-Huur-Tu's music continues to be expressed and stabilized in post-Soviet Tuvan music by both local and international participants.

CONCLUSION

This article has addressed a few of the many forces which, together, worked to reshape musical aesthetics in traditional music productions during Tuva's period of transition from Soviet state socialism to global market capitalism in the final two decades of the twentieth century. This period of transition and uncertainty enabled creative and collaborative experimentation with, and explorations of, Tuvan traditional music and identity by actors and interest groups based mostly in Tuva but also in Europe, North America, and Japan¹. As a new aesthetic model for Tuvan "world music," Huun-Huur-Tu's "neotraditional" music projects resonated with both international and local Tuvan audiences, and their aesthetic model became stabilized as the *sine qua non* of Tuvan traditional music by the early 2000s—that is, as something now *expected* in Tuvan traditional music performances. That aesthetic remains influential in shaping the work of a younger generation of Tuvan musicians.

Huun-Huur-Tu, alongside the ethnomusicologists, producers, musicians, and promoters who collaborated with them, created a dominant aesthetic model for how Tuvan traditional music could be presented, marketed, and made accessible to the world. However, many other musicians and artists have chosen other paths. Music scenes in Tuva today—whether traditional, popular, or experimental—have moved considerably beyond the historic moment of transition in the 1990s and require new forms of analysis that go beyond the scope of this article but are examined in my forthcoming work. Suffice it to say that the traditional music scenes in Kyzyl today are vibrant and constantly reinvigorated by younger generations of Tuvans, many of whom come from the countryside and draw extensively from actual sonic-musical practices of

¹ For more on the history of Tuvan affinity groups in Japan and Finland, see Makigami, 2013 and *Kurkkulaulajan äänen kannattaja "Höömei" [Throat-Singer's Voice of "Xöömei"]*, 2007. See also Friends of Tuva website: <http://www.fotuva.org/>



rural mobile pastoralists and hunters. The success of Tuvan music has also prompted a new wave of interest in indigenous music across Siberia and Inner Asia, most notably in Inner Mongolia (China), where a number of ensembles of traditional musicians have recently formed, and whose musical instruments, arrangements, aesthetics, and *xöömei* throat-singing styles draw considerably from Huun-Huur-Tu and Tuva's rich nomadic sonic-musical culture.

Ultimately, the transformations in ideologies and aesthetics in Tuvan traditional music aesthetics during the 1980s and 1990s share a kinship with what Svetlana Boym described in her influential book *The Future of Nostalgia* (2001) as the distinction between “cultural memory” and “national memory.” Whereas cultural or collective memory “offer[s] us mere signposts for individual reminiscences that could suggest multiple narratives,” national memory “tends to make a single teleological plot out of shared everyday recollections” (Boym, 2001: 53). As multiple forces, each acting with different intentions, worked to disassemble and reassemble notions of traditional music in late Soviet and post-Soviet Tuva, the narrative moved from experimentation to a relative state of fixity, and hence from cultural to national memory, within the span of a few decades. The history and particularities of the contemporary traditional music scene in early post-Soviet Tuva have generated, in the words of Caroline Humphrey (2002), a nuanced but coherent “political imagination” for Tuvan people in the Russian Federation, one which continues to shape a sense of Tuvan self-recognition as a singular and valued contributor to the global soundscape.

MEDIA EXAMPLES

To access the media examples referenced in the article, visit the author's website and navigate to Research > Media: www.robearhs.com

Media example #1: The Tuva Ensemble performing at “Xöömei-92,” the First International Symposium of Traditional Throat-Singing of the People of Tuva, Kyzyl (1992, from “Tuva TV Volume 2” distributed by the Tuva Trader).

Media example #2: Sundukai Mongush performing “Tespeng Khoomei” from the *Tuva: Voices from the Center of Asia* (1990, Smithsonian Folkways 40017).

Media example #3: Ensemble Amyrak performing “Medley of various throat-singing styles” from *Tuva: Voices from the Center of Asia* (1990, Smithsonian Folkways 40017).

Media example #4: Xunashtaar-ool Oorzhak performing “Reka Alash” in the sygyt style (1968, Melodiya D-030773).



Media example #5: D. Damba-Darzhaa performing “Artyy Saiyr” in the kargyraa style accompanied by A. Laptan on *byzaanchy* spike fiddle (1968, Melodiya D-030773)

Media example #6: Huun-Huur-Tu performing “Mezhegei” from *60 Horses in My Herd* (1993, Shanachie 64050).

Media example #7: Ay-Kherel performing “Eerbek-Aksy” (recorded in 1995 from *Gennadi Tumat: My Homeland Ovür*, 2000, PAN 2090) followed by Huun-Huur-Tu performing “Eerbek-Aksy” (from *The Orphan’s Lament*, 1994, Shanachie 64058).

Media example #8: Anatoli Kuular performing *borbangnadyr* next to a stream and then xöömei on horseback from *Tuva, Among the Spirits: Sound, Music, and Nature in Sakha and Tuva* (1999, Smithsonian Folkways 40452).

Media example #9: Huun-Huur-Tu performing Ödugen Taiga from *The Orphan’s Lament* (1994, Shanachie 64058) to *Ancestor’s Call* (2010, Green Wave Records 468108).

DISCOGRAPHY AND VIDEOGRAPHY

Aiaim (1999) *My Altay*. Pure Nature Music. CD.

Alash (2007) *Alash*. Self-produced. CD.

Belic, Roko, and Adrian Belic (1999) *Genghis Blues*. San Francisco: Roxie Releasing. videorecording.

Bell, George, and Michael DeGutis (1990) *The Lost Land of Tannu Tuva*. Great Northern Productions, Inc. Videorecording.

Cook, Jeffrey (1994) *Tuvans Invade America: Friends of Tuva*. Videorecording.

Chirgilchin (1996) *The Wolf and the Kid*. Newton, NJ: Shanachie Entertainment. 54070. CD.

Chirgilchin (1999) *Aryskan’s Wind*. Pure Nature Music. CD.

Huun-Huur-Tu (1993) *60 Horses in my Herd*. Newton, NJ: Shanachie Entertainment. 64050. CD.

Deep in the Heart of Tuva: Cowboy Music from the Wild East (1996). Roslyn, N.Y.: Ellipsis Arts. 4080. CD.

Huun-Huur-Tu (1994) *The Orphan’s Lament*. Newton, NJ: Shanachie Entertainment. 64058. CD.



Huun-Huur-Tu (1997) *If I'd Been Born an Eagle*. Newton, NJ: Shanachie Entertainment. 64080. CD.

Huun-Huur-Tu (1999) *Where Young Grass Grows*. Newton, NJ: Shanachie Entertainment. 66018. CD.

Huun-Huur-Tu (2010) *Ancestor's Call*. World Village. CD.

Huun-Huur-Tu, and Bulgarian Women's Choir—Angelite (1996) *Fly, Fly My Sadness*. Newton, NJ: Shanachie Entertainment. 64071. CD.

Ondar, Kongar-ol (1999) *Back Tuva Future*. Warner Brothers Records. CD.

Ondar, Kongar-ol (1996) *Echoes of TUVA*. Pasadena, CA: TuvaMuch Records. CD.

Pesni i instrumentalnie Melodii Tuvy (Tyva Ayalgalar) (1968). Moscow: All-Union Recording Firm "Melodiya." D-030773. LP.

Tumat, Gennadi (2000) *Alys churtum Ovür charyy (My homeland Ovür): Overtone singing from Tuva*. Leiden, Netherlands: PAN Records. 2090. CD.

Sabjilar (1999). *Syr chome*: Pure Nature Music. CD.

Sainkho Namtchylak: *Out of Tuva* (1993). Les Editions de la Bascule. CD.

Shu-De: Voices from the Distant Steppe (1994). [England] New York, NY: Realworld Records. CAROL 2339-2. CD.

Sykes, Christopher (1988) *Richard Feynman: The Last Journey of a Genius*: NOVA. Videorecording.

Tuva, Among the Spirits: Sound, Music, and Nature in Sakha and Tuva. (1999) Washington, DC: Smithsonian Folkways. SFW 40452 (CD).

Tuva: Echoes from the Spirit World (1992). Leiden, Netherlands: PAN Records. 2013. CD.

Tuva: Voices from the Center of Asia (1990). Washington, D.C.: Smithsonian Folkways Records. SFW 40017. CD.

Tuva: Voices from the Land of the Eagles (1991). Leiden, Holland: PAN Records. 2005. CD.

Tuvinskiy Fol'klor (1981). Tashkent: All-Union Recording Firm "Melodiya." C30-14937-42. 3LP.

Uzlyau: Guttural singing of the peoples of the Sayan, Altai, and Ural Mountains (1993). Leiden, Netherlands: Pan Records. 2019. CD.



Yat-Kha (1995) *Yenisei-Punk*. Helsinki: Global Music Centre. CD.

Yat-Kha (1999) *Dalai Beldiri*. New York, NY: Wicklow Entertainment (BMG Distribution). CD.

Zemp, Hugo, and Quang Hai Tràn (1989) *Le chant des harmoniques (The Song of Harmonics)*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique. Videorecording.

REFERENCES

Aksenov, A. N. (1964) *Tuvinskaia narodnaia muzyka [Tuvan folk music]*. Moscow, Muzyka. 256 p. (In Russ.)

Alekseev, E. (1986) *Rannefol'klornoe intonirovanie. Zvukovysotnyi aspekt [The pitch aspect of primitive singing]*. Moscow, Sovetskii kompozitor. 240 p. (In Russ.)

Anokhin, A. V. (2005) *Narodnaia muzyka tiurkov i mongolov [Folk music of the Turks and Mongols]*, ed. By I. I. Belekova. Gorno-Altai, Ministerstvo kul'tury i kino Respubliki Altai. (In Russ.)

Aranchyn, Iu. L. (1982) *Istoricheskii put' tuvinskogo naroda k sotsializmu [Historical path of the Tuvan people to socialism]*. Novosibirsk, Nauka. 337 p. (In Russ.)

Beahrs, R. O. (2014) *Post-Soviet Tuvan Throat-Singing (Xöömei) and the Circulation of Nomadic Sensibility*, Ph.D. Diss. Berkeley: University of California.

Blekhman, S. M. (1997) *The Postal History and Stamps of Tuva*. Woodbridge, Va.: Scientific Consulting Services International.

Brown, D. (1996) "Tuvan Throat-Singers Perform Feats of Harmonic Acrobatics." *The Washington Post*, January 15.

Carruthers, D. and Miller, J. H. (1914) *Unknown Mongolia: A Record of Travel and Exploration in North-West Mongolia and Dzungaria*. Vol. 1. London: Hutchinson & Co.

Erlmann, V. (1996) "The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on World Music in the 1990s." *Public Culture* 8: 467-487.

Feld, Steven. (2000) "A Sweet Lullaby for World Music." *Public Culture* 12 (1): 145-171.



Fleming, M. (1993) Asian singers bringing their unique style to S. F. *Time Out*.

Guilbault, J. (1997) "Interpreting World Music: A Challenge in Theory and Practice." *Popular Music* 16 (1): 31-44.

Guilbault, Jocelyne (2007) *Governing Sound: The Cultural Politics of Trinidad's Carnival Musics*. Chicago: University of Chicago Press.

Higgins, A. (1995) "Tuva Hopes Philately Will Get It Everywhere." *The Independent*, 27 April.

Humphrey, C. (2002) "'Eurasia,' Ideology and the Political Imagination in Provincial Russia." Edited by C. M. Hann, *Postsocialism Ideals, Ideologies, and Practices in Eurasia*. New York: Routledge.

Humphrey, C. and Sneath, D. (1999) *The End of Nomadism?: Society, State, and the Environment in Inner Asia*. Durham: Duke University Press.

Jenkins, M. (1999) "Chants Encounter: Low-Pitched Tuvan Throat Singing Gets a Western Accent." *The Washington Post*, 7 February.

Karelina, E. K. (2009) *Istoriia tuvinskoi muzyki ot padeniia dinastii Tsin' i do nashikh dnei [The History of Tuvan music from the collapse of the Qing Dynasty to the present day]*. Moscow, Kompozitor. 552 p. (In Russ.).

Krueger, J.R. (1977) *Tuvan Manual: Area Handbook, Grammar, Reader, Glossary, Bibliography*. Bloomington: Indiana University.

Kurkkulaulajan äänen kannattaja "Höömei" [Throat-singer's voice of "Xöömei"]. (2007) Helsinki: Finnish Throat-Singing Society. (In Finn.)

Kyrgys, Z.K. (2002) *Tuvinskoe gorlovoe penie [Tuvan throat-singing]*. Novosibirsk, Nauka. 234 p. (In Russ.).

Kyrgys, Z. K. (2008) *Tuvinskoe gorlovoe penie v kontekste shamanskoi kul'tury i ispolnitel'stva na natsional'nykh instrumentakh [Tuvan throat-singing in the context of shamanic culture and performance on traditional spiritual instruments]*. Kyzyl, Tyvapoligraf. (In Russ.).

Leighton, R. (1991) *Tuva or Bust!: Richard Feynman's Last Journey*. New York: W.W. Norton.

Levin, T. (1991) "Tracking the Throat-Singers of Tuva." *World Monitor* 4 (6).

Levin, T. and Edgerton, M. (1999) "The Throat Singers of Tuva." *Scientific American*, no. 281 (3), pp. 80-87.



Levin, T., and Suzukei, V. (2006) *Where Rivers and Mountains Sing: Sound, Music, and Nomadism in Tuva and Beyond*. Bloomington: Indiana University Press.

Levin, T., and Suzukei, V. (2012) *Muzyka Novyx Nomadov [Music of New Nomads]*. Moscow: Izdatel'skii dom "Klassika-XXI."

Lewis, D. (2001) *Stalinism and Empire: Soviet Policies in Tuva, 1921-1953*, PhD Diss. University of London.

Maenchen-Helfen, O. (1992) *Journey to Tuva: An Eye-Witness Account of Tannu Tuva in 1929*. Transl. by A. Leighton. Los Angeles: Ethnographics Press, University of Southern California.

Makigami, K. (2013) "Tuva and Japan via *khöömei*" in Proceedings of the 6th International Symposium "Khöömei" (Throat-Singing)—A Cultural Phenomenon of the Peoples of Central Asia, Kyzyl, Tyva, 13 June: 214.

Melodii Khoomeia (1994) : materialy I Mezhdunarodnogo simpoziuma «Khoomei-92» [Melodies of khöömei: Proceedings of the 1st International Symposium Khöömei-92]. Kyzyl, Tuvinskoe knizhnoe izdatel'stvo. 112 p. (In Russ.).

Pareles, J. (1988) "Music from the Villages of the Soviet Union," *The New York Times*, 8 July.

Predsedatel' Pravitel'stva Rossiiskoi Federatsii V. V. Putin, pribyvshii s rabochei poezdnoi v Respubliku Tyva, prinial uchastie v tseremonii zakladki zheleznodorozhnoi linii Kyzyl–Kuragino (2011). [On a working visit to Tuva, Prime Minister V.V. Putin attended the commencement ceremony of the Kyzyl-Kuragino railroad] *Pravitel'stvo Rossiiskoi Federatsii (archive)*. 19 December [online] Available at: <http://archive.government.ru/special/docs/17437/> (access date: 12.02.2017). (In Russ.)

Rupen, R. (1975) "The Absorption of Tuva" in *The Anatomy of Communist Takeovers*, Hammond, T. T., ed., New Haven: Yale University Press.

Saunio, I. and Immonen, K. 1979. *Pororumpu ja balalaikka [Reindeer drum and balalaika]*. Helsinki: Työväenmusiikki-Instituutti. (In Finn.)

Sobel, J. (2014) Huun-Huur-Tu Live. *Blogcritics Magazine*, 15 January [online] Available at: <http://blogcritics.org/huun-huur-tu-live/> (access date: 12.01.2017).

Stock, Jonathan. (1994) "Review: 60 Horses in My Herd: Old Songs and Tunes of Tuva by Huun-Huur-Tu." *The Musical Times*, 135 (1815): 300-301.



Sundui, M. M. and Kuular, Ch. Ch. (1995) *Oorzhak Khunashtar-ool, monograficheskii ocherk [Oorzhak Xunashtaar-ool: A monographic sketch]*. Kyzyl : Mezhdunarodnyi nauchnyi tsentr «Khoomei».

Suzukei, V. Yu. (1989) *Tuvinskie traditsionnye muzykal'nye instrumenty [Tuvan traditional musical instruments]*. Kyzyl, TNIIIaLI. 144 p. (In Russ.).

Suzukei, V. Yu. (1993) *Burdonno-obertonovaia osnova traditsionnogo instrumental'nogo muzitsirovaniia tuvintsev [The drone-overtone basis of traditional instrumental music-making of the Tuvans]*. Kyzyl, s.n. (In Russ.)

Suzukei, V. Yu. (2007a) Tuvinskoe gorlovoe penie v kontekste sovremennosti [Tuvan throat-singing 'xoomei' in the context of contemporaneity]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniia*, no. 2, pp. 48–51. (In Russ.)

Suzukei, V. Yu. (2007b) *Muzykal'naiia kul'tura Tuvy v XX stoletii [The Musical Culture of Tuva in the Twentieth Century]*. Moscow, Kompozitor. 408 p. (In Russ.)

Suzukei, V. Yu. (2011) *Iskusstvom khoomeia svoego raskroiu dushu svoiu: zhizn' i tvorchestvo Narodnogo khoomeizhi Respubliki Tyva Kongar-oola Ondara [Through the art of xöömei I reveal my soul: Life and work of People's Xöömeizhi of Tuva Kongar-ool Ondar]*. Kyzyl, Tyvapoligraf. 256 p. (In Russ.)

Van Tongeren, M. (2002) *Overtone Singing: Physics and Metaphysics of Harmonics in East and West*. Amsterdam: Fusica.

Williams, R. (1977) *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.

Wilson, E. (1993) "This time Tuvans seen, heard." *Los Angeles Times*, 6 January.

Winders, J. A. (1997) "Genre, gender, and the postmodern blues." *Consumption Markets & Culture* 1 (1): 31–43.

Submission date: 04.05.2017.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Аксенов, А. Н. (1964) Тувинская народная музыка. М. : Музыка. 256 с.

Алексеев, Е. (1986) Раннефольклорное интонирование. Звуковысотный аспект. М. : Советский композитор. 240 с.

Анохин, А. В. (2005) Народная музыка тюрков и монголов / под ред. И. И. Белекова. Горно-Алтайск : Министерство культуры и кино Республики Алтай.



Аранчын, Ю. Л. (1982) Исторический путь тувинского народа к социализму. Новосибирск: Наука. 337 с.

Карелина, Е. К. (2009) История тувинской музыки от падения династии Цинь и до наших дней. М. : Композитор. 552 с.

Сундуй, М. М., Куулар, Ч. Ч. (1995) Ооржак Хунаштар-оол, монографический очерк. Кызыл : Международный научный центр «Хоомей».

Кыргыз, З. К. (2002) Тувинское горловое пение. Новосибирск : Наука. 234 с.

Кыргыз, З. К. (2008) Тувинское горловое пение в контексте шаманской культуры и исполнительства на национальных инструментах. Кызыл : Тываполиграф.

Мелодии Хоомея (1994) : материалы I Международного симпозиума «Хоомей-92». Кызыл: Тувинское книжное издательство. 112 с.

Председатель Правительства Российской Федерации В. В. Путин, прибывший с рабочей поездкой в Республику Тыва, принял участие в церемонии закладки железнодорожной линии Кызыл–Курагино (2011) [Электронный ресурс] // Правительство Российской Федерации (архив). 19 декабря. URL: <http://archive.government.ru/special/docs/17437/> (дата обращения: 12.02.2017).

Сузукей, В. Ю. (1989) Тувинские традиционные музыкальные инструменты. Кызыл : ТНИИЯЛИ. 144 с.

Сузукей, В. Ю. (1993) Бурдонно-обертонная основа традиционного инструментального музицирования тувинцев. Кызыл : б/и.

Сузукей, В. Ю. (2007а) Тувинское горловое пение в контексте современности // Мир науки, культуры, образования. № 2. С. 48–51.

Сузукей, В. Ю. (2007b) Музыкальная культура Тувы в XX столетии. М. : Композитор. 408 с.

Сузукей, В. Ю. (2011) Искусством хоомея своего раскрою душу свою : жизнь и творчество Народного хоомейжи Республики Тыва Конгар-оола Ондара. Кызыл : Тываполиграф. 256 с.

Arzhantseva, I., Inevatkina, O., Zav'yalov, V., Panin, A., Modin, I., Ruzanova, S. and Härke, H. (2011) "Por-Bajin: An Enigmatic Site of the Uighurs in Southern Siberia." *The European Archaeologist*, issue no. 35, Summer 2, pp. 6–11.



Beahrs, R. O. (2014) Post-Soviet Tuvan Throat-Singing (Xöömei) and the Circulation of Nomadic Sensibility, Ph.D. Diss. Berkeley: University of California.

Blekhman, S. M. (1997) The Postal History and Stamps of Tuva. Woodbridge, Va.: Scientific Consulting Services International.

Brown, D. (1996) "Tuvan Throat-Singers Perform Feats of Harmonic Acrobatics." The Washington Post, January 15.

Carruthers, D. and Miller, J. H. (1914) Unknown Mongolia: A Record of Travel and Exploration in North-West Mongolia and Dzungaria. Vol. 1. London: Hutchinson & Co.

Erlmann, V. (1996) "The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on World Music in the 1990s." Public Culture 8: 467-487.

Feld, Steven. (2000) "A Sweet Lullaby for World Music." Public Culture 12 (1): 145-171.

Fleming, M. (1993) Asian singers bringing their unique style to S.F. Time Out.

Guilbault, J. (1997) "Interpreting World Music: A Challenge in Theory and Practice." Popular Music 16 (1): 31-44.

Guilbault, Jocelyne (2007) Governing Sound: The Cultural Politics of Trinidad's Carnival Musics. Chicago: University of Chicago Press.

Higgins, A. (1995) "Tuva Hopes Philately Will Get It Everywhere." The Independent, 27 April.

Humphrey, C. (2002) "'Eurasia,' Ideology and the Political Imagination in Provincial Russia." Edited by C. M. Hann, Postsocialism Ideals, Ideologies, and Practices in Eurasia. New York: Routledge.

Humphrey, C. and Sneath, D. (1999) The End of Nomadism?: Society, State, and the Environment in Inner Asia. Durham: Duke University Press.

Jenkins, M. (1999) "Chants Encounter: Low-Pitched Tuvan Throat Singing Gets a Western Accent." The Washington Post, 7 February.

Krueger, J. R. (1977) Tuvan Manual: Area Handbook, Grammar, Reader, Glossary, Bibliography. Bloomington: Indiana University.

Kurkkulaulan äänen kannattaja "Höömei" [Throat-Singer's Voice of "Xöömei"]. (2007) Helsinki: Finnish Throat-Singing Society.



Leighton, R. (1991) *Tuva or Bust!: Richard Feynman's Last Journey*. New York: W.W. Norton.

Levin, T. (1991) "Tracking the Throat-Singers of Tuva." *World Monitor* 4 (6).

Levin, T. and Edgerton, M. (1999) "The Throat Singers of Tuva." *Scientific American*, no. 281 (3), pp. 80–87.

Levin, T., and Suzukei, V. (2006) *Where Rivers and Mountains Sing: Sound, Music, and Nomadism in Tuva and Beyond*. Bloomington: Indiana University Press.

Levin, T., and Suzukei, V. (2012) *Muzyka Novyx Nomadov [Music of New Nomads]*. Moscow: Izdatel'skii dom "Klassika-XXI."

Lewis, David. (2001) *Stalinism and Empire: Soviet Policies in Tuva, 1921-1953*, PhD Diss. University of London.

Maenchen-Helfen, O. (1992) *Journey to Tuva: An Eye-Witness Account of Tannu Tuva in 1929*. Transl. by A. Leighton. Los Angeles: Ethnographics Press, University of Southern California.

Makigami, K. (2013) "Tuva and Japan via khöömei" in *Proceedings of the 6th International Symposium "Khöömei" (Throat-Singing)—A Cultural Phenomenon of the Peoples of Central Asia*, Kyzyl, Tyva, 13 June: 214.

Mongush, M. (2006) *Modern Tuvan Identity*. *Inner Asia*, no. 8, pp. 275–296.

Pareles, J. (1988) "Music from the Villages of the Soviet Union," *The New York Times*, 8 July.

Rupen, R. (1975) "The Absorption of Tuva" in *The Anatomy of Communist Takeovers*, Hammond, T. T., ed., New Haven: Yale University Press.

Saunio, I. and Immonen, K. 1979. *Pororumpu ja balalaikka [Reindeer drum and balalaika]*. Helsinki: Työväenmusiikki-Instituutti.

Sobel, J. (2014) *Huun-Huur-Tu Live*. *Blogcritics Magazine*, 15 January [online] Available at: <http://blogcritics.org/huun-huur-tu-live/> (access date: 12.01.2017).

Stock, Jonathan. (1994) "Review: 60 Horses in My Herd: Old Songs and Tunes of Tuva by Huun-Huur-Tu." *The Musical Times*, 135 (1815): 300-301.

Van Tongeren, M. (2002) *Overtone Singing: Physics and Metaphysics of Harmonics in East and West*. Amsterdam: Fusica.

Vainshtein, S. (1980) *Nomads of South Siberia*. Caroline Humphrey, ed. Cambridge: Cambridge University Press.



Williams, Raymond (1977) *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.

Wilson, E. (1993) "This time Tuvans seen, heard." *Los Angeles Times*, 6 January.

Winders, James A. (1997) "Genre, gender, and the postmodern blues." *Consumption Markets & Culture* 1 (1): 31-43.

Дата поступления: 04.05.2017 г.

Для цитирования:

Beahrs R. O. Nomads in the Global Soundscape: Negotiating Aesthetics in Post-Soviet Tuva's Traditional Music Productions [Электронный ресурс] // Новые исследования Тувы. 2017, № 2. URL: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/716> (дата обращения: ...). DOI: 10.25178/nit.2017.2.3

For citation:

Beahrs R. O. Nomads in the Global Soundscape: Negotiating Aesthetics in Post-Soviet Tuva's Traditional Music Productions. *The New Research of Tuva*, 2017, no. 2 [online] Available at: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/716> (accessed: ...). DOI: 10.25178/nit.2017.2.3

DOI: 10.25178/nit.2017.2.4

FROM THE SOUND OF THROAT SINGING TO THE SOUNDS OF SHAMANIC PRACTICE: STRUCTURAL ORGANISATION OF SHAMANIC RITUALS IN TUVA

Malgorzata Stelmaszyk

University of Edinburgh,
United Kingdom

This article concentrates on the characteristics of shamanic practice in Tuva, a republic within the Russian Federation. While delineating the unique features of shamanic craft, such as a lack of trance, the analysis concentrates on the significance of sound and music as indispensable elements of the shamanic repertoire. In short, the article argues that the organizational structure of the sound unit in Tuva employed in throat singing and based on the overtone-rich timbre system constitutes a wider framework of patterns of thought and behavior which underlies the organizational structure of shamanic rituals. In this way, the article shows how sounds are not only the integral feature of the shamans' communications and negotiations with spirits, but also an analytical lens for the broader understandings of shamanic practice and sociocosmic interactions in Tuva in general.

Keywords: Tuva; Tuvans; shaman; throat singing; shamanic practice; shamanic rituals



ОТ ЗВУКОВ ГОРЛОВОГО ПЕНИЯ К ЗВУКАМ ШАМАНСКИХ ПРАКТИК: СТРУКТУРНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ШАМАНСКИХ РИТУАЛОВ В ТУВЕ

Малгожата Стельмашик

Эдинбургский университет,
Великобритания

В данной статье описываются особенности шаманской практики в Республике Тыва (Российская Федерация). В качестве особенностей шаманского ремесла здесь отмечается отсутствие трансовых состояний, в которые могут впасть шаманы и в качестве неотъемлемых элементов шаманского репертуара анализируется значение звука и музыки. Утверждается, что организационная структура акустической системы горлового пения, богатого обертонами, расширяет возможности шаманских ритуалов,

представляя более широкие рамки шаблонов мышления и поведения. То есть звуки являются не только неотъемлемой чертой коммуникации шаманов при переговорах с духами, но выступают «аналитической линзой» для более широкого понимания шаманских практик и взаимодействий в рамках социокосмоса в Туве.

Ключевые слова: Тува; тувинцы; шаман; горловое пение; шаманские практики, шаманские ритуалы

Stelmaszyk Malgorzata, PhD (Candidate in Social Anthropology, Religious Studies), Tutor in Social Anthropology, School of Social and Political Science, Department of Social Anthropology, University of Edinburgh, UK. Postal address: CMB, 15a George Square, Edinburgh, EH8 9LD. Tel.: 0131 651 3060. E-mail: malga1234@yahoo.pl

Стельмашик Малгожата — докторант (PhD по социальной антропологии, религиоведению), преподаватель социальной антропологии Школы социальных и политических наук факультета социальной антропологии Университета Эдинбурга, Великобритания. Адрес: CMB, 15a George Square, Edinburgh, EH8 9LD. Тел.: 0131 651 3060. Эл. адрес: malga1234@yahoo.pl



Introduction

Tuva is well-known in the world for its tradition of throat singing. It attracts researchers and musicians from all over the globe who are eager to grasp the fineness of the Tuvan sound and understand where it comes from. Nonetheless, the music and importance of sound production extend beyond the realm of throat singing tradition. I first arrived in Tuva in November 2014 prepared to engage with the characteristics of shamanic practice, a research project which I had built from a variety of ethnographies and books prior to my visit. Needless to say, my expectations were rather naive and soon enough I realized that the world of the Tuvan shamans and the secrets of everyday life in Kyzyl would take a long time to be revealed. Indeed, it was not until the end of my fieldwork when I grasped the essential feature of the shamanic craft, which is the importance of sound production and, thus, communication with spirits. These 'sounded' shamanic negotiations involved unique sonic repertoire constructed from the sound of drums, shamanic instruments and the shaman's voice. Consequently, while learning about the sound theorem in Tuvan throat singing, I noticed significant parallels in organizational patterns between the sound unit and the structural organization of shamanic rituals. In this article, I am going to focus not only on the role of sound in shamanic rituals, but more significantly, I am going to show how the structural organisation of a sound unit provides an effective analytical framework through which structural patterns of shamanic work can be delineated. In this way, the article illuminates unique criss-crosses between music and shamans' work not only in terms of practice, that is what the sound does, but also within theoretical registers concentrating on what the sound is. In order to present my arguments, this article is split into two sections. In the first section, I am presenting the characteristics of shamanic practice in Tuva. In the second section, I concentrate on the phenomenon of sound in shamanic rituals and present the parallels between the sound structure in throat singing and the organizational structure of the ritual. In other words, I argue that it is through examining the process of sound production and the structural particularities of the sound unit that one can unveil and analyse the complexity of the network of sociocosmic politics in Tuva, politics that bound humans and spirits alike.

Characteristics of shamanic practice in Tuva

Shamans in Tuva can be male or female cognatic descendants of shamans, albeit it is impossible to predict which descendant will become the shaman. Ability to shamanise prevails usually from an early stage, for instance, in a variety of visual occurrences, such as when children see spirits playing in gardens, wandering in the streets or talking to them. Interestingly, shamanic skill is also recognized through having piercing black eyes or, for example, when children show no fear of the shaman



and find the sounds of the drum and shamanic instruments particularly entertaining and providing joy. Nonetheless, numerous features of shamanic practice in Tuva such as initiation, education and inheritance of shamanic powers echo the elements of shamanic practices described in a canonical analysis of shamanism by M. Eliade (Eliade, 1964). Consequently, shamanic initiation begins with a sudden loss of mind, coma or tormenting disease triggered by a vision of a spirit. The process of initiation which involves physical changes in the shaman's body is what most explicitly separates the shamans from people who can spontaneously see beyond the empirical realm. Shamans in Tuva can have various bodily features that differ from those of non-shamans, for instance, bigger hearts and changed bone structures. It is indeed the process of initiation in which the spirits prepare the shamans and their bodies to handle the advanced levels of engagement and negotiations with spirits and gods. According to my informants, shamans are being prepared to gain access to things which otherwise drive people mad. Tuvan shamans often undergo the education process in dreams when their 'soul' (sunezin) splits and travels between different countries and worlds and studies with spirits and deities. Education is then completed by following and learning from a more experienced shaman. Shamans in Tuva say that you become a 'real' shaman once you are able to pass a final test in which you overcome your own ego. Although shamanic calling is mandatory, future shamans undertake the attempts at evading it, for instance, through trying to get their powers cut off by another shaman or by converting to different religions. Nonetheless, in cases of very powerful shamans the spirits remain adamant and force the chosen shamans through different physical sufferings to follow their destiny.

Despite numerous confluences with the characteristics of shamanic practice elsewhere (Africa, South America), shamanising in Tuva exerts some unique features. The most unusual is the fact that Tuvan shamans do not go into trance when they communicate with spirits. "We do not roll on the ground like crazy" was one of the first comments I heard from the shaman I worked with when I asked her about trance. "This is the show for the tourists" she continued. In the early stages of my fieldwork, on numerous occasions I was told by the shamans that they are never possessed by the spirits and spirits do not try to speak to people whilst using the shamans' bodies. The shamans in Tuva interact and negotiate with spirits by the means of sound which is produced through drums, the shaman's voice as well as shamanic instruments, such as chajar kymchy, a long branch wrapped in colorful material with attached silver bells. The spirits are seduced and tempted by the sounds which can both irritate them as well as excite them. Their reactions and willingness to cooperate with the shaman strictly depend on how the shamans can manage this sounded landscape and adjust their voices. Consequently, the shamans in Tuva never allow the spirit to overtake their bodies and use it as a vessel. The shamans I have observed never tended to lose their consciousness and exhibit the common features of falling into trance such as, rolling their eyes, speaking odd languages or falling on the ground. These elements were rather perceived as a part of the 'shaman show'.



Rather than falling into trance, shamans in Tuva, while employing blessed juniper during the rituals, mark the arena in which the ritual will occur and where the spirits will arrive. The clients never interact with spirits directly through the mediumistic body of the shaman, although, if the shaman's work is particularly effective, they might catch a glimpse of the spirit or physically feel their presence in a form of a cold blow. The shamans communicate with spirits, manipulate and trick them by the means of sounds. These communications are an immediate (re)action, an active response situated in a given momentum, rather than a fixed technique transmissible "in contexts outside of those of its practical applications" (Ingold, 2011: 25). The shamans constantly modulate and adapt their voice and drumming in order to please or threaten the spirits. In this way, the Tuvan shamans do not act as receptacles for spirits, but rather work as unique artisans of curses. In the next section, I am going to discuss the confluences between the structure of the sound unit in throat singing and the structural organization of shamanic rituals.

From throat singing to shamanic rituals

In his study of the Tungus peoples of Far North Siberia, P. Vitebsky compares the notions of sacredness between sedentary and nomadic cultures (Vitebsky, 2012). In sedentary cultures, the sense of sacredness becomes more intense as the worshipper moves closer to the final point, that is the church or the altar. However, for the nomadic people the whole landscape is like a huge open-air temple in which there is no final destination and no site is more spiritually charged than others (ibid.: 436). Sacredness is about progression around succession of places that never comes to an end (ibid.). In Tuva, people say that the spirits are part of everyday life. They heavily populate landscape as masters of places or spirits of locality. They can linger around gardens and streets and live with people in their houses. In this way, "the real and the immaterial, earth and sky are inextricably linked within one indivisible field, integrated along the tangled life-lines of its inhabitants" (Ingold, 2011: 18). The main argument in this article rests on a premise that the intertwinement of the spiritual and the social prevails and resonates with wider patterns of thought and practice, the patterns which can be delineated in the structure of sound in Tuva as well as in the shamanic rituals.

In the shamanic songs called *algysh*, which are performed by the shamans during the rituals, the words *ezinneldir* and *dyvylendir* occupy a central position in relation to the drum (Kenin-Lopsan, 1995). They can be both translated as 'whirlwind', or 'swirl'. In this context, the sound of the drum is understood as *kysh*, a power which creates winds, thunders or tornadoes, and thus allows to successfully conduct a ritual involving curses. During the ritual the shaman directly approaches the spirits and gods through the use of the following passages:

1. "The sounds of the drum are triggering whirlwinds" or "the drum sounds".



This is the sound of the drum while it triggers whirlwinds' *ezinneldir edip turar dyngyrymny*;

2. “The drum (the sound of the drum) causes thunder and loud lighting while triggering whirlwinds” *dyvylendir dingmirej beer dyngyrymny*.

The words ‘whirls’ and ‘swirls’ can be metaphorically associated with turbulence (Süzükei, 2007) and refer to the wider role of timbre in the fabric of everyday life in Tuva. The concept of turbulence occupies a particular position in the Tuvan world. Apart from its connections with drums, turbulence is a state in which a client and his body find themselves under the influence of curses. Similarly, turbulence is used in relation to the spirits and their moods. If the spirits arrive at the ritual in the state of turbulence or whirlwinds, this means they are very angry and the shaman is doomed to work hard. The genealogy of the notion of turbulence is rooted in music and specific production of sound in Tuva. The Tuvans’ music is known throughout the world for their tradition of *xöömei* throat singing, a particular form of performance which involves solely the singer and his voice, where the voice is considered as an instrument. The Tuvan music experts often stress the fact that rather than throat singing, *xöömei* should be translated as the art of playing the throat. While performing *xöömei*, a singer produces one main sound-drone which is then split into numerous parts - overtones. In order to produce melody, drone and its overtones have to be sung simultaneously. Consequently, as the Tuvans explain, this innate simultaneity of sound(s) leaves the singer and his voice in a state of constant turbulence, that of the sound(s).

Tuva is a sonically dense environment and sound daash is one of the crucial forms of orientation in space. For instance, hearing and producing sounds is used during hunting practices. Moreover, the Tuvans refer to sounds while describing a place or giving a form of address such as “meet me near the river spot where the yellow bird sings”. Sounds and singing constitute further a form of entertainment during the long hours of pasture. Music in Tuva is defined as “the nomads’ experience of acoustical immersion in the sounds of their natural environment and the subsequent transformation of this experience into an artistic and creative consciousness” (Suzukei, 2010: 212–213). The origins of the Tuvan instrumental music are unclear as nomadic cultures do not offer any written sources. However, numerous speculations indicate that the musical system of the nomads was formed during the period of the nomadic empire of the ancient Turks in 6th and 7th centuries AD (ibid: 231). Nonetheless, Tuva, with its instruments, instrumental music and throat singing, constitutes a unique musical civilization on the map of Central Asian types of sound cultures (ibid).

In classical European tradition musical styles, theories and performances are based on the concept of tone. Tone constitutes a pure sound with precisely defined stable pitch and color. Each tone occupies a strict position on a pitch scale, the position which if changed may lead to destruction of the purity of the sound (as in the instances when a singer suddenly begins to sing out of tune). The theoretical



foundation of European music constitutes a musical-acoustic system in which the tone-pitch interrelation is based on the concrete mathematical expression (ibid: 193). In other words, classical music resembles a mathematical structure that is arranged into fixed music notations and becomes a written text which can be then copied and learned. Subsequently, any composition is organized around a specific conception of time. In short, tones progress through a form that has a certain duration and that moves towards the prepared conclusion. Moreover, in the classical musical composition, in order to produce melody, a new sound has to be produced each time from a different source and to move from one sound to another one needs a physical movement, changing pitch by pressing strings (ibid.). In this way, melody is construed from discrete sounds, sounds coordinated through independent row-organized pitch scale. In very simplistic terms, sound is put into discrete independent tones and oriented outwardly or extraverted (ibid.). The essential difference between the classical and the Tuvan conception of sound is that the Tuvan music cannot be correlated with row organized and linear thinking and structuring. In Tuvan music, the sound emerges from a drone-overtone system, a system in which a basic sound overtone is being split into its partials – overtones. Consequently, it is a system drawn on a subordination and coordination of the fundamental sound and its parts. Therefore, the Tuvan concept of ‘sound’ is based on timbre. In short, basic sound drone disperses producing a spray of overtones. As a consequence, the drone and overtones become an inseparable whole. One cannot exist without another. In this way, any sound unit or sound ‘atom’ in Tuva resembles a spreading fan. Inside, there is a whole acoustic world created by the dispersion of overtones. Rather than produce every time a new sound from a different source, “melodic alternation of overtones occurs against the background of uninterrupted and constantly sounding drones” (ibid: 194). In other words, the drone and its overtones exist simultaneously. This simultaneity construes a space of turbulence in which the singer and his voice are constantly enmeshed while performing *xöömei*. Consequently, what the audience hear is not a structure of pure tones, logically organized in a mathematical fashion, but rather timbral richness and wide range of free overtones. In his *Philosophy of Modern Music* Adorno suggests that the crucial aim in the Western musical systems is to achieve full musical domination over nature or matter. As he explains, “a system by which music dominates nature results. It reflects a longing present since the beginning of the bourgeois era: to *grasp* and to place all sounds into an order, and to reduce the magic essence of music to human logic” (1994: 64, original emphasis). Conversely, the theoretical understanding of music in Tuva provides a rupture in this conception by turning the classical and Western thinking about sound upside down and embodying the lack of logical, mathematical thinking. Therein, music in Tuva constitutes a nonlinear system, deprived of an ordered sequence of tones. In short, rather than in a linear structure, the structural essence of the sound production lies in the split of a drone into multiple overtones. Tuvan sound offers the structure



of disparity, a cluster of interdependent parts which in order to exist must remain immersed in the state of turbulence – that is, interrelated with and through the fundamental sound, the whole. In the article, I argue that this unique structure of the sound unit offers an efficacious analytical framework through which wider patterns of thought and behavior in Tuva can be grasped. In the next section, I am going to show how the structure of sound based on drone-overtone format and timbre is parallel to the structural organization and happenings during the shamanic rituals. In order to illustrate my argument, I am going to present a short ethnographic vignette from one of the numerous rituals I participated in during my fieldwork in Kyzyl.

Shamanic rituals, turbulence and sounds

During the first few days when I followed the shaman I worked with, we visited Ajlys and her daughters in a flat in the center of Kyzyl. Ajlys was working in the city hall and had been struggling to get promoted. The shaman recognized five different curses afflicted by a jealous colleague which impeded the possibility of professional success. The ritual begun with the shaman spreading juniper smoke around the room and howling loudly. Then, the shaman sat on a chair humming softly and very quietly. Suddenly, her voice strengthened and turned into a gurgling laughter. Then again she relapsed into humming as if nursing a child to sleep. A moment later, she jumped and shouted: “hyshh hyshh”, as if pushing away a nasty animal. She grabbed her eeren (shamanic idol with bells, which contains essential for the shaman powers) and run around the room shaking the bells. “Do not look at me,” she screamed, “they are all here!” (spirits). Her voice became louder, she picked up her drum and begun to sing *algys* – a shamanic hymn. Her voice was now deep and very strong. She stood up and, while making circle moves with the drum around mine and the client's head, she begun to drum fast. “When you come to the road cross, don't make a sharp turn”, she suddenly whispered to me, “do you understand?” I nodded. Suddenly, someone aggressively knocked on the door. No one from the people present in the ritual responded. The shaman focused on the client. She was drumming louder and louder, her voice at its highest pitch and strength. I knew it was the moment when she was forcing spirits which had caused the curse to leave. A baby on the client's arm begun to cry and she had to breastfeed it which irritated the shaman. She lowered her voice which was suddenly sweet and delicate and the drumming softened. A few minutes later the client's cousin showed up and decided to join the ritual. The shaman continued playing the drum and in gentle humming asked the spirits for blessing and good luck for the client. Finally, she stopped singing, sat down and after a few final and this time longer beats on the drum she finished the ritual. “Did you notice how violent kids' cartoons have turned these days?” were the shaman's first words after she collapsed in a chair. “I know,” sighed Ajlys and they engaged in a conversation on the quality of television programs leaving me still a bit shocked



and digesting the ritual. Afterwards, the shaman explained that the curse was very strong and the spirit did not want to leave. “I had to shout at them. There was a chetker spirit walking around the house, it was starring badly at Ajlys. Fortunately, the spirits from the yellow country did not arrive, and this means there was no death threat”, she concluded. “Did you enjoy it?” the women asked me. “Yes,” I replied. “Tell me, what is it like to exist in so many multiple worlds, like being with the spirits and at the same time here, surrounded by curses?” I asked them. “What do you mean, multiple worlds?” Ajlys replied. “It is interesting what you are saying”, the shaman added. “I never thought about it this way”.

The aforementioned ethnographic example when approached from an analytical perspective, besides the overall centrality and importance of sound, reveals fascinating convergence with the structure of the sound unit in throat singing. The flat of a client or a room where the ritual is conducted can be approached as a homogeneous whole. In other words, it can be compared to a closed fan. The shaman marks the space of the ritual with blessed juniper. Once the shaman begins drumming and singing *algysh*, the process of dispersion of the parts begins. The drum instigates turbulence; “the sound of my drum creates whirlwinds/ turbulence,” sings the shaman. This is the moment when the ‘fan’ begins to open up. All of a sudden, the room materializes itself as filled with the clients and their curses, the spirits walking around the flat reveal themselves, and other spirits arrive from their respective ‘countries’ (*oran*). This is intersected with the sudden arrival of another cousin, abrupt knocks on the door and the child crying and demanding food. The shaman plays the drum and the ‘fan’ fully opens up. The room as a whole is split into its parts and all of the elements remain interdependent and immersed in turbulence triggered by the drum. The realms of the ‘social’ and the ‘sacred’ are entangled and constantly intertwining. The room turns into something of a shaken snowball. Like reflections on the water or reflections on a diamond these elements constantly shimmer, become more or less present. Similarly to the throat singer and his voice, the drum creates a state of turbulence, spreading the fan, and like the throat singer and his voice, the room turns into a state of turbulence, dispersion and simultaneity. Non-linearity occurs through the constant interchange of the elements without any concrete logical order – the cry of the baby, the spirit of the dead starring at the client, the knock on the door, the shaman's howl. All elements function simultaneously and remain hooked and turbulent because of the drum. Non-linearity prevails further in the way the shaman and the client reply to my comment about being in numerous 'realms' simultaneously without recognizing it. Life in Tuva is not conceived of moving along a logical chain of events, i.e. action/reaction. Rather, it is about smoothly sliding from one part to another, from one reflection to another. The client and the shaman do not feel as if they have to contemplate on what just happened. They swiftly move to another part, the everyday, to motherhood and the quality of upbringing the children.



In his analysis of throat singing, Hodgkinson argues that the essence of Tuvan music lies in a form of metaphysical metabolism, modulation of (multiple) being of the human within the (multiple) world(s) she or he inhabits (Hodgkinson, 2005/2006: 6). In this article, I challenge this notion and argue that the Tuvan world and the realm of the ritual should be approached through the notions of homogeneity and unity rather than multiplicity. As showed in the analysis, like the sound unit, the space of the ritual is introverted rather than extroverted in a sense that everything that occurs during the ritual happens and vibrates through and within itself rather than engages with the separate external elements. Like a spread fan or reflections on the water, the space of the ritual and its elements remain in the state of constant interdependency initiated and maintained by the sound of the drum. The spirits, the client, curse, the everyday are parts of one whole or one realm. It is during the rituals and through the sonically dense presence that the Tuvan sociocosmic politics reveal themselves in their full palette.

Conclusion

In this article, I sought to show that, similarly to the sound unit, the Tuvan world constitutes an introverted, inside oriented whole, where elements function in the closed interrelated and interdependent system. Consequently, I focused on the importance of sound and showed how the structure of the sound unit in throat singing offers an effective analytical framework to structurally grasp the occurrences during the shamanic rituals. Given this, it can be argued that in the fabric of the Tuvan sociocosmic interactions, like in the atomic structure of the universe in quantum physics, the shift of one atom implies an immediate change of another. Following this logic, there is no room for contingency in the Tuvan world, which is why the Tuvans often insist that everything in their life always bears an explanation, the statement which offers broad avenues for further research.

Acknowledgements

I would like to sincerely thank a number of people who I had a pleasure to meet and work with in Kyzyl and without whom my research and this article would never be possible. In the first place, I would like to thank Hovalygmaa Kuular for introducing me and sharing with me her wisdom and knowledge about shamanic practice in Tuva, a unique experience for which I will remain ever so grateful. Secondly, my gratitude goes to Valentina Suzukei for hours of discussions and teachings about Tuvan music and life in Kyzyl and for her extraordinary theoretical work on throat-singing which deeply inspired my research. Finally, I would like to thank Sailyk Borbak for all her support in terms of documents, papers, visas and protection without which my trip to Tuva would never be possible.



REFERENCES

- Eliade, M. (1964) *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*. New York. 610 p.
- Hodgkinson, T. (2005/2006) Musicians, Carvers, Shamans. *The Cambridge Journal of Anthropology*, vol. 25, no. 3.
- Ingold, T. (2011) *Being alive. Essays on knowledge, movement and description*. New York: Routledge.
- Kenin-Lopsan, M. (1995) *Algyshy tuvinskikh shamanov [Songs of the Tuvan Shamans]*. Kyzyl, Novosti. 528 p. (In Russ.)
- Suzukei, V. Yu. (2007) *Tuvinskaya muzyka v XX veke [Tuvan music and the 20th century]*. Moscow, Kompozitor Publ. 408 p. (In Russ.)
- Suzukei, V. Yu. (2010) *Problemy kontseptualnogo edinstva teorii i praktiki [The problem of conceptual unity of the theory and practice]*. Kyzyl, Tyvapoligraf. 258 p. (In Russ.)
- Stoller, P. (1984) Sound in Songhay Cultural Experience. *American Ethnologist*, vol. 11, no. 3.
- Vitebsky, P. (2012) Wild Tungus and the spirits of places. *Ab Imperio*, no. 2, pp. 429–448.

Submission date: 15.04.2017.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Кенин-Лопсан, М. (1995) Алгышы тувинских шаманов. Кызыл : Новости. 528 с.
- Сузукей, В. Ю. (2007) Тувинская музыка в XX веке. М. : Композитор. 408 с.
- Сузукей, В. Ю. (2010) Проблемы концептуального единства теории и практики. Кызыл : Тываполиграф. 258 с.
- Eliade, M. (1964) *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*. New York. 610 p.
- Hodgkinson, T. (2005/2006) Musicians, Carvers, Shamans // *The Cambridge Journal of Anthropology*, vol. 25, no. 3.
- Ingold, T. (2011) *Being alive. Essays on knowledge, movement and description*. New York: Routledge.
- Stoller, P. (1984) Sound in Songhay Cultural Experience // *American Ethnologist*. Vol. 11. No. 3
- Vitebsky, P. (2012) Wild Tungus and the spirits of places // *Ab Imperio*, no. 2, pp. 429–448.

Дата поступления: 15.04.2017.

***Для цитирования:***

Stelmaszyk M. From the sounds of throat singing to the sounds of shamanic practice: Structural organisation of shamanic rituals in Tuva [Электронный ресурс] // Новые исследования Тувы. 2017, № 2. URL: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/713> (дата обращения: ...). DOI: 10.25178/nit.2017.2.4

For citation:

Stelmaszyk M. From the sounds of throat singing to the sounds of shamanic practice: Structural organisation of shamanic rituals in Tuva . *The New Research of Tuva*, 2017, no. 2 [on-line] Available at: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/713> (accessed: ...). DOI: 10.25178/nit.2017.2.4



DOI: 10.25178/nit.2017.2.5

ТУВИНСКАЯ МУЗЫКА И WORLD MUSIC

TUVAN MUSIC AND WORLD MUSIC

Максим Шапошников

Независимый автор,
Нидерланды

Maxim V. Shaposhnikov

Independent author,
The Netherlands

В эссе представлены авторские наблюдения о процессе вхождения тувинской музыки в World Music — нишу мировой музыкальной культуры, в которой представлены этнические музыкальные традиции. Автор был свидетелем пробуждения интереса к традиционной музыкальной культуре в Туве и России, а также процесса глобализации тувинской музыки. Он ставит цель осмыслить эти перемены и выяснить, как они повлияли на саму традиционную музыку, на хоомей.

В конце советского времени традиционная музыка в Туве, как и во многих республиках страны, была как бы законсервирована. В период перестройки и процесса национального возрождения традиционность стала востребованной. В Туве стали проводиться симпозиумы, фестивали, на которых самостоятельные исполнители выступали наравне с профессиональными. Особым почетом пользовались старые мастера хоомея. Ученые активно обсуждали происхождение, роль хоомея и его жанры.

Рыночный интерес к хоомею пришел извне. В конце 1980-х гг. американским ученым и продюсером Т.Левиным впервые были проведены полевые записи хоомейжи для выпуска диска. Был создан этнографический ансамбль «Тыва». Его участники впоследствии образовали свои музыкальные группы. Музыкальные программы составлялись по принципу этнографического дивертисмента, в тот период востребованная форма проведения концертов в



The essay presents the author's observations about the ingression of Tuvan music into the World Music – a niche of world musical culture covering ethnical music traditions. The author has witnessed the rise of interest to traditional musical culture of Tuva and Russia as well as globalization of Tuvan music. He is endeavoring to interpret these changes and reveal their affect on traditional music and xöömei.

In the late Soviet period, traditional music in Tuva, like in many republics of the Union, has been as if put on hold. During the Perestroika and national revival processes, traditionalism became of high demand. Symposia and festivals started off in Tuva where amateur participants took the same stage with professionals. Special honor was paid to old masters of xöömei. Scholars started engaging in discussions about the origins and a role of xöömei and its genres.

Xöömei attracted a good deal of market interest from outside Russia. In the late 1980s American scientist and producer T. Levin made first field records of xöömei to be released on a disk. Ethnographic

Шапошников Максим Владимирович — независимый автор, музыкальный продюсер, звукохудожник, редактор отдела World Music на радиостанции Concertzender, г. Утрехт, Нидерланды. Эл. адрес: chapochnikov@gmail.com

Chaposhnikov Maxim Vladimirovich, Independent author, music producer, sound artist, editor of World Music section at Concertzender radio, Utrecht, The Netherlands. E-mail: chapochnikov@gmail.com



самой Туве и за ее пределами. Начались выпуски дисков, гастрольные выступления исполнителей за границей. Резкий рост интереса к феномену World Music ознаменовался знаковым интересом к феномену горлового пения и обертоновой музыки и развитие тувинской музыки с этого времени стало тесно связано с западным музыкальным рынком. Автор прослеживает особенности таких групп, как «Хун-Хурту», «Ят-ха» и др., и отмечает, что ценность тувинской музыки не столько в звездах, покоривших небосклон западного рынка, сколько в образовании стабильного сообщества людей, вдохновленных этой музыкой и культурой, ищущих новые пути эстетического и духовного мировосприятия.

Сегодня Тува имеет свои рок-группы, авангардные, женские и т. д. Горловое пение стало востребованным видом вокального искусства. Тувинская музыка привлекла сотни тысяч поклонников по всему миру. Распространение звуконосителей, в особенности тувинской музыки, позволило музыкантам Саяно-Алтая и Центральной Азии заново открыть многие жанры собственной традиции.

С начала 1990-х годов тувинская музыка ворвалась в мировое сознание наподобие монгольского нашествия. Очевиден глобальный успех тувинской музыки на мировом музыкальном рынке. Но неизбежен процесс нормализации восприятия тувинской музыки внешним миром.

Ключевые слова: World Music; тувинская музыка; Тува; тувинцы; хоомей; горловое пение; музыкальный рынок; Ооржак Хунаштар-оол; «Тыва»; Т. Левин; этномузыковедение; «Хун-Хурту»; Кайгал-оол Ховалыг; Альберт Кувезин; «Ят-Ха»

Введение

В конце 1970-х — начале 1980-х я еще учился в уральской школе и увлекался полузапретной тогда западной поп и экспериментальной музыкой. Поскольку западную музыку находить удавалось редко, в основном на черном рынке, мы с братом удовлетворяли музыкальный «голод» походами в городскую библиотеку в поисках альтернатив. Пластинки иногда попадались странные, вроде «Голоса Рыб» или «Аутогенная Тренировка». Одна такая «странная» пластинка оставила мощное впечатление и во многом определила мои интересы в мире музыки на всю жизнь.

Неописуемый песочный утробный голос выводил неведомые слова, переходящие в свист турбулентной флейты, похожий на звон проводов электропередач. Это звучало как голос, но не человеческий. Какая-то особая сила ис-

ensemble “Tuva” was established. Later, members of “Tuva” started their own musical bands. Musical programs were compiled as an ethnographic variety show – a principle that the public has been seeking for both in Tuva and abroad. Disks were rereleased and artists started active touring in foreign countries. Boosting interest in World Music was marked with hallmark attention to the phenomenon of throat-singing and overtone music, and further evolution of Tuvan music has since been tightly linked to Western musical market. The author traces the peculiarities of such bands as “Huun Huur Tu”, “Yat-Kha”, etc. and remarks that the value of Tuvan music is not only in star performers shining on the Western skies, but in the rise of a stable community of people inspired by Tuvan music and culture, and seeking new ways of aesthetic and spiritual perception of the world.

Tuva now has its rock, as well as avant-garde, women bands, etc. Throat-singing became a popular type of vocal arts. Tuvan music attracts hundreds of thousands of fans around the world. Circulation of media, especially with Tuvan music, allowed musicians of Sayan-Altai region and Central Asia to rediscover many of their own genres.

Thus, Tuvan music burst into the world like a Mongol invasion in early 1990s. Global success of Tuvan music on the world music market is obvious. But the process of normalization of Tuvan music perception by the outer world is inevitable.

Keywords: World Music; Tuvan music; Tuva; Tuvans; khoomei; throat-singing; musical market; Oorzhak Khunashtar-ool; “Tyva”; T. Levin; ethnomusicology; “Huun Huur Tu”; Kaigal-ool Khovalyg; Albert Kuvезin; “Yat-Kha”



ходила из этой записи. Сила, вызывающая приступы радости и восхищения. Локализовать происхождение записи по «яблоку» пластинки не удалось. Слова «тувинская музыка» ни о чем не говорили, а имя Ооржак Хунаштаар-оол было уж совсем сказочным. Найденные волшебным образом в собственной коллекции две марки с латинской надписью TOUVA совсем сбили с толку. Казалось, эта страна существовала где-то в другом измерении, но не на карте мира. В списке стран ее не было.

Пластинка была прослушана сотни раз и даже была использована нами в песне-коллаже группы «Братья По Разуму».

Когда я летел в Кызыл в 1991 г. на фестиваль хоомея, мне и в голову не приходила мысль, что я пожму руку человеку по имени Хунаштаар-оол и даже смогу услышать живьем хорошо знакомый мне в записи голос. Также не приходила в голову мысль, что через пару месяцев СССР не станет и мир войдет в новую эпоху, несущую в себе радикальные перемены даже в такой удаленной от всего «стране», как Тува. Более того, Тува подверглась переменам своим особенным, как никакое другое место в СССР.

В этой статье мы попробуем уловить смысл этих перемен и выяснить как они повлияли на такой, казалось бы, непоколебимый феномен тувинской культуры, как традиционная музыка, в первую очередь на примере хоомея.

Как эпоха перестройки и последующей глобализации изменила роль хоомея, манеру и контекст его исполнения?

Замечу, что здесь будет представлен взгляд со стороны, хотя и взгляд человека далеко не чужого тувинскому миру и, по-своему, активно участвовавшего в глобализации хоомея с самого начала 1990-х.

Советское наследие

В общих чертах обрисуем ситуацию, в которой находилась традиционная музыка малых народов СССР.

В региональных столицах при филармониях существовали отделения национальной музыки и танца, в которых работали профессиональные артисты с соответствующим образованием. Также существовали методические центры по изучению фольклора и разработке методичек для домов культуры. Эти центры занимались всем, что касалось народного творчества — музыкой, танцем, костюмами, рукоделием и прикладным искусством. Здесь тоже работали профессионалы, но их работа была уже рассчитана на художественную самостоятельность в районах. По методичкам и предписаниям этих центров дома культуры на местах строили свои программы.

Подавляющее большинство носителей традиционной культуры, исполнителей музыки в Туве, как и в других советских провинциях, не были профес-



сионалами в общепринятом понимании. Они ходили на работу и получали зарплату не в учреждениях культуры, а в колхозах и совхозах, где они были трактористами, чабанами, учителями, медработниками, ветеринарами и т. д. Это не говорило о профессиональном уровне исполнителей. Например, тот самый Ооржак Хунаштаар-оол, будучи простым чабаном без формального музыкального образования, был удостоен выпуска сольной пластинки на фирме «Мелодия». Его репертуар входил во многие сборные диски, его исполнение песни «Река Алаш» получило специальные призы на престижных конкурсах. Не каждый профессиональный артист удостоивался такой чести в СССР. При этом музыка не стала для Хунаштар-оола источником профессионального дохода. Будучи достоянием и гордостью своего народа, он был наравне со всеми, довольствуясь почетом и вниманием.

Важно заметить, что представители советской культурной интеллигенции как в центре так и на местах относились к народному творчеству снисходительно и свысока. Я часто наталкивался на легкую стыдливость со стороны работников министерств или официальных учреждений по отношению к фольклору и к носителям, которым была, по их мнению, присуща нецивилизованность, недостаток образования, непредставительность, отсталость и т. п. Официальным лицам тогда не приходило в голову, что именно то, что называют нецивилизованностью — и есть главное богатство. Ориентиром была Москва и европейское искусство, и институтам, занимавшимся народным творчеством, отводилась третьестепенная роль после классики, джаза и других жанров.

В разные периоды советского времени традиционное искусство подвергалось нападкам со стороны идеологических институтов, которые могли обвинить тот или иной жанр или определенных исполнителей в проявлениях национализма или религиозного мракобесия. В Туве под опалу попадали песни, не соответствующие советской идеологии, а также контексты их исполнения, игра на хомусе и весь пласт шаманской культуры. При этом традиционная музыка адаптировалась к требованиям новой жизни: воспевание советских идеалов, аранжировка традиционного материала и переделка инструментария производились в соответствии с предписаниями министерства культуры. Эти действия привели к появлению официального фольклора, который демонстрировался как достижение. Но, поскольку, особенно в позднем СССР, такие проекты проводились формально, для галочки в соответствии с мандатом, то и корневой фольклор имел право на существование, если он не выходил за рамки идеологических табу.

Советская система, хотя и подвергла традиционную музыку давлению идеологии, при этом законсервировала ее в определенном безвременном состоянии, в котором традиционная музыка может пребывать на протяжении долгого времени, сохраняя в себе формулу выражения народного духа под маской внешнего послушания идеологии.



С другой стороны, надо отдать должное факту, что в СССР была проведена обширная работа по исследованию тувинского фольклора (А. В. Анохин, А.Н.Аксенов, издания музыки на грампластинках и пр. пр.). Эти работы абсолютно бесценны сегодня для понимания ближайшего прошлого тувинской музыкальной культуры и тувинской культуры вообще. Ведь музыка Тувы непосредственно связана с образом жизни кочевника.

Несмотря на скромное освещение хоомея и традиционной музыки в советских тувинских СМИ, они пользовались в народе большой популярностью. Копии записей распространялись, насколько позволяла ситуация с бытовыми приборами. Например, записи Ойдупы, в то время *persona non grata*, можно было обнаружить на кассетах во многих домах еще задолго до наполнения музыкального рынка коммерчески размноженными звуконосителями и формального «отпущения» грехов певца.

Как в живом исполнении хоомея, так и в потреблении звуконосителей в тот период практически отсутствовала подоплека получения материальной выгоды. Ангажированные концерты, заказные стилизованные гимны партии были данью идеологии и власти. Лишь единицы имели от этого личную выгоду, и то незначительную. Традиционная музыка звучала от души и интерес к ней не подогревался идеей о том, что «американцы это любят».

Музыкальный рынок в Туве практически отсутствовал. Официальные издания пластинок и кассет были недоступны, радио и телевидение редко передавали традиционную музыку. Методички по развитию традиционной культуры были насквозь пропитаны идеологией. Тем не менее «устаревшие и отсталые элементы досоветской жизни» находили свое воплощение в реконструкциях, стилизациях и концертных программах фольклорных ансамблей филармонии или домов культуры.

Здесь мы стали свидетелями контраста между идеологизированным профессиональным фольклором, который прошел строгую цензуру и адаптацию для концертного дивертисмента (часть массовой официальной культуры) и чисто народным стилем исполнения в регионах, который нам удалось услышать во время экспедиций по Туве.

Традиционная музыка в этот переходный период была как бы законсервирована, находилась в некотором естественном равновесии между идеологией и свободным самовыражением. К началу 1990-х годов музыкального рынка не было, но был рынок идеологический, в застойной форме.

Реабилитация народных мастеров

Иронией судьбы стал тот факт, что в период перестройки, политических и социальных перемен становления свободного рынка, политически активные круги в своей риторике стали опираться на самоопределение национальных



групп. Они вынуждены были обратиться к этому «забитому, нецивильному, отсталому» слою носителей традиционного сознания и бережно сохраненные ими традиционные символы. Музыка играла здесь первостепенную роль.

К 1990-м годам о Туве в СССР знали, пожалуй, только соседи, относившиеся к тувинцам с осторожностью, если не боязнью. В самой республике можно было встретить редких туристов из России, поскольку Саяно-Алтай всегда был притягательен для любителей рафтинга и горнолазания. Тувинцы слыли лихими парнями, готовыми вступить в конфликт по любому поводу. Вечерний Кызыл погружался в кромешную тьму и улицы города пустели от горожан и приезжих, опасавшихся подвыпившей молодежи, группы которой соревновались друг с другом в хулиганской удалости. Иногда на улице появлялась милиция, которая слыла не менее удалой. В дневное время город был обычным неказистым советским городом, где люди спешили на работу и учебу и имели свои житейские радости.

Таким я увидел Кызыл в июне 1991 г., когда наша небольшая делегация, состоящая из музыкантов и художников из Москвы и Амстердама, прибыла на республиканский конкурс-фестиваль хоомея по приглашению журналиста и музыканта Откуна Достая и ученой, этномузыковеда Валентины Сузукей.

Сюда собрались представители художественной самодеятельности разных районов, а так же выступали профессиональные артисты и коллективы, такие как ансамбль «Саяны» и др. Кроме концертов в программе был также и симпозиум с научными докладами и обсуждениями. Уровень качества у профессионалов и самодеятельных исполнителей был довольно близок. Профессиональное исполнение отличалось чуть более сложной аранжировкой, сценической постановкой и разнообразием номеров. Номера профессионалов были отформатированы под концертные программы.

Большинство самодеятельных исполнителей выступало сольно, как собственно и положено у тувинцев-кочевников. Особым почетом пользовались старые мастера, которые исполняли свои коронные номера и стили пения, в которых они были исключительно сильны (Тумат Кара-оол, Монгуш Сундукай, Севек Алдын-оол, Геннадий Тумат и др.). Публика слушала шумно, но внимательно, поощряя возгласами удачные моменты и снисходительно аплодируя при слабых выступлениях. Певцы представляли районные стили и свою личную трактовку. Различия между манерами исполнителей было довольно легко уловить, несмотря на то, что я был новичок в слушании горлового пения.

Фестиваль проходил с воодушевлением, обстановка была оживлённая и праздничная. Было такое ощущение, что хоомей придавал людям силы и уверенность в себе. С помощью В. Ю. Сузукей и Л. С. Артына мне удалось провести сессию записей коронных номеров отдельных исполнителей.

Во время записей я обратил внимание на разнообразие манеры исполнения, стилей и темперамента представителей разных районов (кожуунов) республики.



Андрей Опей (Бай-Тайга) исполнял размеренно и как бы паря над степью, тогда как ребята из Сут-Холя пели бодро, в довольно быстром темпе, будто гоня коня галопом. Овюрцы пели особенно мощно хором и сольно (песню «Хандагайты» я тогда запомнил раз и навсегда), а аксакал Чульдум-оол мог усыпить слушателя своим бархатным мягким гипнотизирующим голосом и игрой на игиле.

Во время научной программы были любопытные обсуждения о происхождении хоомея, его роли и т. д. В своем докладе историк, шамановед М. Б. Кенин-Лопсан высказал по тем временам смелую идею о шаманских истоках хоомея, о связи с его древним мировоззрением тувинцев, об общении с духами тайги, что вызвало резкую критику со стороны искусствоведа З. К. Кыргыз. Такая реакция была вполне естественной. Шаманизм в 1991 г. был еще 100% табуирован. Тувинцам приходилось скрывать свои корни даже от самих себя, таковы были реалии Советского Союза. Во время симпозиума 1992-го года этот вопрос был уже обсуждаем, но в 1991 г. Монгуш Борахович был единственным, кто открыто отстаивал преемственность в тувинской культуре, хотя многие негласно поддерживали его. Думаю, сохранить эту преемственность помогло присутствующим тувинцам суеверное свойство не называть вещи своими именами.

1-й международный симпозиум «Хоомей» 1992-го года прошел в Кызыле уже в Музыкально-драматическом театре им. В. Кок-оола и стал масштабным историческим событием, привлечшим много иностранных гостей. Здесь окончательно утвердилась роль хоомея как символа тувинской культуры и начался процесс мощного экспорта хоомея за границу, с последующим вступлением тувинской музыки в международный музыкальный рынок и формированием новых стандартов его исполнения.

В 1992 г. мы продолжили сессии звукозаписи и общения с хоомейжи — исполнителями хоомея. С некоторыми из них мне удалось подружиться и провести много времени. Так, с Сундукаем мы вместе путешествовали по его родным местам, а Андрея Чульдум-оола мне удалось привезти в 1993-м году в Бенилюкс на серию концертов вместе с исполнителем на игиле и композитором Саая Бюрбю¹. Тогда же я познакомился с Кайгал-оолом Ховалыгом, лидером группы «Хун-Хурту».

Здесь я опишу свои впечатления от этих первых встреч с некоторыми мастерами тувинской музыки.

Несмотря на то, что неопытному уху исполнение хоомея разными хоомейжи может показаться очень похожими, я обратил внимание на характерные черты у каждого опытного исполнителя. Это свой индивидуальный тембр голоса в определенном стиле пения.

¹ Фрагмент концерта Саая Бюрбю и Андрея Чульдум-оола в Амстердаме в 1993 году см.: https://youtu.be/wnkTWgUQ8_c



К примеру, мастер каргыраа Федор Тау (из Тес-Хема) имел глубокий трубный голос. Находясь рядом с ним в гостиничной комнате, я чувствовал как все его тело вибрирует и мне даже казалось, что он излучает тепло. Назвать его пение

Аудиофайл № 1. Сундукай исполняет каргыраа, 1994. Запись Максима Шапошникова.
Audio file № 1. Sundukai performs the kargyraa, 1994. Field recording by Maxim Chapochnikov.



Фото 1. Сундукай на Енисее, 1993 г.
Фото Максима Шапошникова.
Foto 1. Sundukai on the Yenisei river, Kyzyl, 1993. Photo by Maxim Chapochnikov

горловым было бы не совсем точно. Ритмика его не была ровной, но имела какой-то свой пульс, свой рисунок, обозначенный не только возможностями его дыхания.

Сундукай умел извлечь совсем необычные турбулентные звуки, тембры, которых я не слышал более ни у кого и никогда. Он умел на ходу симпровизировать звук, обыграть его мелодикой и словами, что доставляло ему самому и его слушателям искреннюю радость. На фестивале в Кулун-Дужер, где я с ним познакомился и провел много времени, Сундукай водил меня по окрестному лесу, подражал звукам птиц и животных, и, несмотря на свой возраст, нырял в ледяную воду горного ручья. Он с удовольствием пел самые разные песни, рассказывал об их происхождении, приводил примеры из жизни. Сундукай слыл эксцентриком, это отражалось и в его манере пения. Его участие в официальных программах проводили с осторожностью, а на концерте на симпозиуме 1992

года его вывели со сцены...

Вообще некоторый эксцентризм или, если хотите, творческий индивидуализм, очень характерен для старых мастеров.

Чульдум-оол отличался спокойным и мягким характером, чувством юмора и всплесками мужской удачи. Он мог бесконечно рассказывать байки и сказки. Однажды, будучи в хорошем настроении после коцрта в Амстердаме, он бодро зашагал по улице маршем, насвистывая мелодию сыгытом. Хотя его горловое пение уже и не об-



Фото 2. Вместе с Андреем Чульдум-оолом (справа) в Арыг-Бажы, 1993. Фото Марка ван Тонгерена.
Foto 2. Together with Andrei Tchuldum-ool (far right) in Aryg-Bazhy, 1993. Photo by Mark Van Tongeren.



Аудиофайл 2. Балган Кужугет. Фрагмент шаманского обряда. 1992. Кара-Холь, Бай-Тайга. Запись Максима Шапошникова.
Audio file № 2. Balgan Kuzhuget, An excerpt from a shamanic ceremony, 1992, Kara-Khol, Bai-Taiga. Field recording by Maxim Chapochnikov.

ладало мощью молодых исполнителей, оно производило сильный эффект, особенно в комбинации с его игилом.

Встреча с Балганом Кужугетом в Бай-Тайге, по рекомендации Кенин-Лопсана, была тоже очень интересной. По утверждению самого Балгана, он не был шаманом, а лишь собирал шаманский фольклор. Он исполнил для нас реконструкцию шаманского камлания. Такого разнообразия рисунков игры на шаманском бубне, сочетания поэтических размеров и ритмических паттернов мне не доводилось слышать в Туве больше никогда.



Фото 3. Балган Кужугет совершает обряд кормления духов, Кара-Холь, Бай-Тайга, 1992 год.
Foto 3. Balgan Kuzhuget performs the offering to spirits of the taiga, Kara-Khol, Bai-Taiga, 1992.
Photo by Maxim Chapochnikov



Фото 4. Идамчар Хомушку, непревзойденный мастер-изготовитель хомусов. Тээли, Бай-Тайга. В знаменитых записях Хунаштар-Оола на фирме «Мелодия» использовался именно хомус Идамчана. 1992.

Фото Максима Шапошникова.
Foto 4. Idamchap Khomushku, unexcelled master maker of khomus. 1992, Teeli, Bai-taiga. It was his mouth harp that was played by Kunashtar-ool in the well-known recordings on the Melodiya label.

Photo Maxim Chapochnikov.

Например, шаманские камлания Ай-Чурек и других неошаманов не отличались разнообразием ритмов бубна и были стандартно монотонны. Не говоря уже о более поздних групповых камланиях, в которых совместная игра сложных ритмов и речитатив алгышей вряд ли возможны.

Ооржак Хунаштар-оол показался мне при встрече человеком благодушным и размеренным. Он умел четко и тонко нюансировать мелодии обертонов и разнообразные эффекты, имел свой очень размеренный темп. Он как бы утверждал каждую ноту, выдувая во время пения сверкающий «кувшин» хоомея, существовавший пока продолжался ручей его дыхания. Хунаштар-оол обладал редким многогранным даром. Его репертуар был необъятным. Во время записи он продемонстрировал несколько индивидуальных стилей, в частности, думчук сыгыды (носовой сыгыт). Его игра на хомусе, его пение — не



просто образцы высочайшего мастерства, но и отображают ту самую народную душу, которую невозможно сформулировать иными способами.

Эти, на первый взгляд, простые люди вызывали во мне восхищение и глубокое уважение.

Очень искусственно на этом фоне воспринимались советские обработки народной музыки с их оркестровыми аранжировками и переделанными инструментами.

Симпозиум 1992 г. стал переломным моментом, отправной точкой изменений в тувинской музыке, которые произошли на почве стремительного развития свободного рынка на территории бывшего СССР.

Вхождение тувинской музыки в World Music

Как это бывает с модами на определенные стили традиционной музыки, внимание рыночного интереса к хоомею пришел извне. В 1987–1988 г. американским этномузыковедом Тедом Левиным совместно с З. К. Кыргыс были проведены полевые записи для выпуска диска с сугубо этнографическим материалом «Tuva: Voices from the Center of Asia» (Smithsonian Folkways SFW40017, 1990).

После пластинок советского периода это издание было первой серьезной работой по собиранию и изданию тувинского фольклора. Интерес со стороны академического американского издателя пришелся на тот же период, когда Зоя Кыргыс и Геннадий Тумат взялись за создание этнографического ансамбля «Тыва», что стало важным событием для самой Тувы, где культурное самоопределение ждало момента вырваться на свободу.

В состав ансамбля вошел цвет молодых талантливых исполнителей Тувы, вышедших из разных районов и хорошо владевших разными стилями хоомея и инструментальной музыки. В него вошли Тумат Геннадий, Кайгал-оол Ховалыг, Конгар-оол Ондар, Анатолий Куулар и другие. Музыкальная программа, дополненная играми, ламаистским и охотничьим фольклором, шаманским танцем, была составлена по принципу этнографического дивертисмента, с целью показать все разнообразие в короткое время концертного выступления. И это было именно то, чего людям не хватало в тот момент и в Туве и за ее пределами. Люди оценили чистое, «свое», неприукрашенное корневое звучание. Для тувинцев такой ансамбль был в новинку, но был принят как долгожданный, свой из повседневной жизни.

И это творчество засверкало вдруг в свете софитов без стеснения показаться отсталым. Для советских реалий это был вполне авангардный проект, а на Западе он был воспринят как обогащенный кислородом глоток свежего воздуха из страны с таинственным ореолом Шамбалы.



Выпуск диска ансамбля «Тыва» в Нидерландах «The Tuva Ensemble – Voices From The Land Of The Eagles» (PAN 2005CD, 1991) и проведение заграничных гастролей оказали решающий толчок к всемирной известности тувинского горлового пения и его последующей монетизации как коммерческого продукта. Это был вполне логичный ход событий.

Резкий рост интереса к феномену World Music ознаменовался знаковым интересом к феномену горлового пения и обертоновой музыки. Здесь мы не будем углубляться в подробности, заметим только некоторые факты, важные для понимания роли тувинской музыки в этом процессе (и того, каким трансформациям она сама и подверглась).

Ансамбль «Тыва» был по советским масштабам небольшим коллективом, состоящим всего из 10–12 человек. Однако для западного рынка, куда в конечном итоге была направлена коммерческая деятельность ансамбля, эта формула работала лишь короткое время и вскоре оказалась нерентабельной.

В отличие от этнографического альбома Т. Левина, который был собран по районам и равномерно вмещал и самодеятельных и профессиональных исполнителей, оба голландские диска ансамбля «Тыва» состоят из тщательно разученных профессиональных исполнений музыки разных жанров и регионов Тувы. Оба диска выпущены в этнической серии и претендуют на этномузикальную достоверность, что они вполне оправдывают. Аутентичность была самоцелью Геннадия Тумата, хотя ансамбль еще носил многие черты советской манеры презентации и аранжировки.

В составе были такие творчески сильные и страстные музыканты как Тумат Геннадий, Конгар-оол Ондар, Кайгал-оол Ховалыг, Анатолий Куулар, которым скоро стало тесно в составе сводного ансамбля. Чисто «советским» недостатком в подходе ансамбля «Тыва» было затенение индивидуальности исполнителей. Они были как бы послами культуры. Их задачей было показать черты своего народа. Но как и слушателям, так и самим исполнителям требовался более личный контакт.

Предприимчивые единицы быстро выделились из «тела» ансамбля. Так, «отпочковались» солисты Геннадий Тумат (он основал свой Овюрский состав «Ай-Херел»), Конгар-оол Ондар, ушедший в соло карьеру, Кайгал-оол Ховалыг, ставший лицом ансамбля «Хун-Хурту» и иконой нового периода развития тувинской музыки.

Первый альбом «Хун-Хурту» был выпущен в 1993 г. известной Американской фирмой Shanachie. Группу в тот момент курировал Т. Левин, который хорошо ориентировался как в научной ценности материала, так и в рыночном потенциале тувинской музыки. Это было попадание в десятку американского, да и мирового рынка World Music.



К этому моменту развитие тувинской музыки уже стало тесно связано с западным музыкальным рынком. Два диска ансамбля «Тыва» оказались наиболее продаваемыми из каталога нидерландского Pan Records (по утверждению владельца этой студии Бернарда Клейкампа в личной беседе). Кайгал-оол Ховалыг, братья Александр и Саян Бапа, Анатолий Куулар создали форматную группу, с которой было удобно и недорого ездить на гастроли. Уже поиграв вместе в эстрадном ансамбле «Аян», имея наброски работы в жанре фьюжн («Кунгуртут»), пообщавшись с известными поп-артистами в США (Frank Zappa и др.), музыканты создали свой собственный фолк-фьюжн на основе тувинской традиционной музыки. Они скрупулезно отобрали песенный репертуар и сделали первые оригинальные аранжировки тувинских песен для игила, гитары, дошпулуура, бызаанчи, перкуссий с добавлением аутентичных звуков. Под общим руководством Александра Бапа, музыканты отошли от тогда еще успешной, но тесной идиомы этнографического дивертисмента. Они создали свежую аранжировку тувинских песен, хорошо продумав контекст полнометражного концертного исполнения. «Хун-Хурту» ввели аранжировку традиционных инструментов, которая не искажала традиционное звучание по-советски, а по-своему обогащала и конденсировала его.

«Хун-Хурту» стали творчески использовать возможности усиления и звуковых эффектов. Они интегрировали шумовые инструменты в нарратив музыкальных пьес, адаптировали звукоидеалы тувинцев для «аутсайдеров» своей культуры. Гармонично чередуя ансамблевые аранжировки с более традиционными соло номерами, «Хун-Хурту» создали цельную концертную программу, которая не только блистала этнографической экзотикой, но и позволяла слушателям выйти на более доступный, персональный уровень общения с музыкантами.

Интерпретация песни «Межегей» из первого альбома «Хун-Хурту» — это один из примеров такой аранжировки. Каргыраа в исполнении Альберта Кувезина, который одно время выступал в составе группы, по рок-бардовски гармонично ложится на гитарную аранжировку. Вокал Кайгал-оола Ховалыга обогащен эффектом, создающим ощущение пения задом наперед, типичным для психоделического фолк-рока. И, хотя пение Альберта совсем нельзя назвать классически традиционным, эта аранжировка стала стандартом в глобальном восприятии тувинского репертуара, а разработанная «Хун-Хурту» формула стала формулой успеха.

После менее одного года участия в группе «Хун-Хурту» Альберт создал группу «Ят-ха», попробовав сначала силы с московским электронщиком Иваном Соколовским. «Ят-ха» была более популярна среди рок и панк ориентированной публики. После громкого ухода из «Хун-Хурту» Александр Бапа продолжил воплощать свои продюсерские идеи и создал группу «Чиргилчин», состоявшую из таких талатливых музыкантов как Игорь Кошкендей и Ондар Монгун-оол.



Тувинские звезды World Music

Тувинская музыка сделалась доступной значительно более широкому кругу слушателей. Были другие проекты, которые пытались разработать похожую идею (“Shu-de”), но они не обладали видением и целостностью «Хун-Хурту».

С середины 1990-х годов члены группы «Хун-Хурту» встали в ряд с другими звездными феноменами World Music, стали знаком времени, внося свой вклад в формирование формата потребления этнически заправленной популярной музыки. Этот состав выгодно зазвучал в концертном усилении. Мне запомнилось, как уже в 2000-х годах Александр Чепарухин (тогда менеджер «Хун-Хурту») после концерта в Екатеринбурге, куда была привезена специальная аудиосистема, выразил свой восторг звуковыми достижениями группы и говорил: «Теперь они звучат как Пинк Флойд!»

Высокая музыкальная чувствительность Кайгал-оола и его коллег, знание тувинского фольклора, упорство и умение работать — все это помогло им создать выразительный репертуар, уникальное звучание, и, что еще более впечатляет, продержаться в переменчивом мире музыкального бизнеса и сохранить свой статус культовой группы на долгие годы. Эффект новизны — один из важнейших факторов успеха в музыкальном бизнесе. Сегодня в глобализованном мире World Music эффект новизны достигается не столько за счет открытия новых культур («все уже открыто»), сколько за счет коллабораций, создания коктейля из разных музыкальных культур по индивидуальному рецепту.

World Music Fusion — это живой и очень интересный процесс миропознания через музыку. К сожалению, в этом жанре часто процветает некомпетентность и банальность. Проекты слишком скоростижны и не позволяют углубиться в материал, становятся полем проявления индивидуальных «эго» профессиональных музыкантов и композиторов, но не создают новой долговременной ценности. Это касается не только поп-музыки, но и джаза и современной классики. Поверхностные и конфузные, на мой взгляд, музыкальные смеси часто принимаются как данное. Здесь можно вспомнить об экологии музыки, но это тема для отдельного разговора.

Процесс создания рецептов коктейля World Music Fusion особенно усилился с развитием интернета и таких каналов, как Youtube, но время жизни нового тренда значительно сократилось относительно 1990-х годов.

«Хун-Хурту», будучи феноменом глобализованного музыкального рынка, должны были считаться с этим процессом. При всей своеобразности и самодостаточности тувинской музыки, «Хун-Хурту» успешно участвовали в десятках коллабораций с музыкантами самых разных жанров — от классики (Chronos Quartet) до фольклора (Angelite) и электроники (Samsonov, Carmen Rizzo). Многие из них стали образцами World Music.



«Хун-Хурту» функционирует в жанре популярной музыки (частью которой является World Music Fusion), умело используя традиционный материал. Назвать творчество «Хун-Хурту» традиционной музыкой, на мой взгляд, некорректно. Первые альбомы группы, спродюсированные с участием Саши Бапа создали новый стандарт аранжировки и манеры исполнения тувинских песен. Музыкальный талант Кайгал-оола Ховалыга и его коллег, хороший маркетинг помогли создать непоколебимо стойкий продукт, который с одинаковым успехом потребляется за границей и в самой Туве.

Феномен World Music питается традиционной и этнической музыкой, но ею не является. Отсюда размытость термина и множество попыток назвать разные проявления этого феномена — этно, этнобит, World Beat, Neo Folk и т. д. Формат группы из 4-х человек — это рок и фолк формат для небольшой сцены. Групповое исполнение не характерно для традиционной тувинской музыки, не говоря уже об аранжировке для гитары, перкуссии, и других инструментов.

Программа в 1–1,5 часа покрывает разнообразие стилей, региональных и жанровых номеров, являет собой авторский концентрат традиционной музыки, собранной по всей Туве и от оригинальных исполнителей. Дивертисмент — обязательная уступка слушателю, который не знает языка и слушает относительно поверхностно. Для традиционных мастеров было характерно исполнение нескольких или даже всего одного коронного номера. В концертную же программу должен быть упакован целый запас песен. Заметим, что в ансамбле «Тыва» Кайгал-оол исполнял именно свои коронные номера — узун хоюг на игиле и разные стили хоомея. Такие песни, как «Плач сироты» и др., я тоже называл бы песнями Кайгал-оола, настолько сильно они звучат в его интерпретации, хотя изначально это чисто народные песни.

Усиленное звучание, особенно усиление голоса, использование эффектов и мониторинга, меняют манеру исполнения.

Еще можем отметить высокий профессионализм исполнения. Народные исполнители могли исполнять с шероховатостями, нестроем, это принималось как должное. Профессионалы отрабатывают технику игры и настраивают инструменты по тюнерам. При игре с западными музыкантами или нетрадиционными инструментами тувинские музыканты подстраивают свои инструменты на общепринятую западную частоту 440 HZ, тогда как традиционное исполнение тяготеет к 432-435 HZ.

Создание репертуара, запись и выпуск альбомов, радио и тв интервью проводятся в близком сотрудничестве с коммерческим директором, продюсером, издателем, агентом, которые функционируют по законам музыкального рынка.

Эти особенности так или иначе проявляются на записях или концертах группы, которые давно стали образцом исполнения тувинской музыки для молодежи. Взять, например, каргыраа Кувезина, который стал новым шаблоном в



«этно», тогда как его каргыраа имеет мало характеристик филигранного традиционного каргыраа.

Вряд ли мы увидим в ближайшее время новых тувинских звезд мирового значения, подобных «Хун-Хурту». Рынок имеет определенную вместительность, и тувинская музыка уже заняла свой объем на этом рынке. Как известно, Боливар не выдержит двоих. Хотя претенденты на их место появляются регулярно, например, китайско-монгольская группа «Хангай».

Ценность тувинской музыки не столько в звездах, покоривших небосклон западного рынка, сколько в образовании стабильного сообщества людей, вдохновленных этой музыкой и культурой, ищущих новых путей эстетического и духовного мировосприятия.

Активность этого очень интернационального сообщества можно проследить в группах в социальных сетях и блогах.

Тувинская музыка в Туве и мире сегодня

Итак, к середине 1990-х годов интерес к аутентичному фольклору поутих по той простой причине, что аутентичный фольклор не есть рыночный продукт. Феномен World Music как губка впитал в себя элементы аутентики и переработал его во многочисленные фьюжновые проекты. Истинный фольклор привязан к образу жизни и ландшафту. После кратковременной отработки ансамблем «Тыва», там он и остался, где был — в Бай-Тайге, Монгун-Тайге, Овюре, Дзун-Хемчике и Сут-Холе. Такие сильные исполнители как Андрей Опей и Герман Куулар не стали международными звездами и живут в районах, обучая молодежь азам своей культуры.

Множество талантливых коллективов и солистов проделали свой сложный путь в нахождении своего сценического образа и репертуара, стали в той или иной степени известными. Сегодня Тува имеет свои рок-группы, авангардные, женские и т. д. Некоторые стараются быть пуристами в традиционной стилистике исполнения (например, Чодураа Тумат, хотя с другой стороны, ее работа несколько противоречит общепринятому мнению об исполнении хоомея женщинами), некоторые создают свою музыку, вдохновляясь традицией, в большей или меньшей степени опираясь на нее (Саинхо Намчылак, Гендос в авангардной сфере, Станислав Ириль в поп-музыке, «Чиргилчин», «Хун-Хурту», «Алаш», «Хартыга», Радик Тюлюш в фолк-роке, по-своему уникальные Национальный оркестр Тувы и Духовой оркестр Правительства Республики Тыва). Примером открытости тувинцев к коллаборациям и неожиданным решениям является ставшая традицией совместная работа Духового оркестра Демира Тюлюша и культовой джазовой группы из США Sun Ra. Возникли женские группы, которые создали свой женский репертуар (Надежда Куулар, «Тыва кызы», «Эзенги», «Угулза»).



Еще 25 лет назад эта музыка была известна лишь элитарным искателям музыкальной экзотики, а сегодня горловое пение стало востребованным видом музыкального искусства. Записи ансамбля «Тыва», групп «Хун-Хурту», «Чиргилчин», «Ят-ха», а также Конгар-оола Ондара, их коллабораций с нетувинскими артистами распространились по всему миру и стали легкодоступны по Интернету.

Музыка этих групп привлекла сотни тысяч поклонников. Манера исполнения и аранжировка тувинских песен этих групп создала представление о тувинской музыке, создала первозданное восприятие манеры исполнения, аранжировок и техники пения. Тот же процесс произошел в самой Туве, где престиж групп, добившихся успеха и звездного статуса за пределами Тувы, распространение дисков и Интернет, сыграли решающую роль в выборе образцов для подражания молодого поколения. Тот факт, что естественный способ обучения хоомею — подражание, а не посещение музыкальной школы, сыграл на руку этому процессу. Это значит, что в процессе глобализации и доступности информации, выбор в процессе «преемственности» падает на успешные рыночные образцы, а не на выбор мастера, хотя определенная корреляция между коммерческим успехом и мастерством, конечно существует.

Интернет обладает особым ощущением времени. Как архив информации Интернет содержит обширные данные из разных уголков времени и пространства, находится в некоем безвременьи. Здесь можно оказаться в дальних уголках истории и получить актуальнейшую информацию. Интернет виртуально уничтожает границы и различия. Передача информации происходит молниеносно и создает иллюзию реального времени.

Тысячи людей притягиваются к кажущейся простой технике и простодушию тувинцев, стараются научиться искусству хоомея по интернетным курсам и сами, недолго думая, загружают свои самодельные видеокурсы и блоги для всеобщего потребления. (Например, фолк на Tuva Music Recordings VK, поп на Tuva Music Style VK, солидный проект Chaa Records на Facebook). Те, у кого есть средства, приезжают в Туву и получают уроки у местных хоомейжи. Сотни тувинских мальчишек, воодушевляясь успехом звезд, и будучи от природы музыкальными, копируют стиль исполнения кумиров. Интуитивно разработанные А. Бапа и А. Кувезиным форматы групп и тип аранжировки стали стандартом и подверглись массовому копированию с небольшими отклонениями. Значительно вырос сценический профессионализм тувинских музыкантов.

Групповое исполнение, которое мне довелось услышать в Туве в начале 1990-х годов, было зачастую нестройным. Горловики с дошпулуурами пели в унисон или по очереди, лишь усиливая общее звучание совместной игрой. Сегодня тувинцы настроили свой слух под цифровые камертоны и игру на хорошо настроенных инструментах. Вряд ли сегодня в Туве услышишь исполнение в духе Сундукая с его условно настроенным дошпулууром.



С профессиональной аранжировкой народной музыки мы были знакомы еще в советское время в форме пафосных оркестров с трансформированным под симфонический оркестр инструментариумом.

«Хун-Хурту» предложили теплый демократический вариант, хорошо сохранивший черты традиционного исполнения. Но не будем забывать, что «Хун-Хурту» существовал во многом как экспортный проект для западного рынка. В родной Туве не было средств, чтобы поддержать группу такого уровня. Оказавшись по умолчанию новым послом тувинской культуры, он создал формат тувинской музыки, который соответствовал мировым стандартам, но не обязательно достоверно отражал все особенности тувинской музыки и ее существования.

Например, реконструкция использования ударных в ансамблевой игре заметно обогащает общее звучание на концерте, делает звучание близким к полному спектру рок-музыки («Хун-Хурту», «Чиргилчин», «Алаш», «Ят-ха»). Но как использовались перкуссии за пределами храмовой игры мы не знаем. Тем не менее использование перкуссии стало сегодня стандартом в ансамблях от фольклорной музыки.

В расшифровках советского этномузыковеда А. Н. Аксенова тувинская музыка демонстрирует наличие разнообразия ритмики и микроритмики, вариации микроладов. В групповой игре эти элементы могут привести к ощущению фальшивости звука и требуют особого внимания и мастерства. Современная групповая аранжировка тяготеет к упрощению деталей, к ритму 4/4, характерному для поп-музыки.

Члены группы «Хун-Хурту» стараются не упустить особенности традиционного интонирования, хотя в рамках их формата это задача крайне сложная.

Действие «нормализации» за счет Интернета и музыкального рынка можно проследить на примере распространения тувинского хоомея так же и не в контрастной западной среде, а среди «своих». Бум возвращения к традиционным корням в середине 1990-х годов вызвал выдвижение таких артистов, как ансамбли «Сабчилар» из Хакасии, «Алтай Кай» из Республики Алтай, Хосоо и «Egshiglen» из Монголии, Намгар из Бурятии, «Окна Цаган Сам» из Калмыкии, Едил Хуссаинов из Казахстана и др.

Еще в начале 1990-х годов мне не доводилось встречать такое широкое распространение жанров горлового пения и разнообразия обертоновой музыки из этих регионов. Так или иначе в творчестве этих артистов мы слышим отголоски тувинских техник пения, интонирования и даже мелодики.

Распространение звуконосителей, в особенности тувинской музыки, позволило музыкантам Саяно-Алтая и Центральной Азии заново открыть забытые жанры собственной традиции. И что здесь свое, а что заимствовано — это вопрос актуальный для этномузыковедов, а не для продюсеров фолк групп. Время



научно обоснованного подхода к репертуару закончилось к середине в 1990-х. Сегодня речь идет о яркости индивидуальных исполнителей, сценической аранжировки, яркости костюмов, покорении слушателей и, в конце концов, о конкуренции. А законы бизнеса, как известно, жестоки.

Таким образом происходит процесс нивелирования индивидуальности, самостоятельности музыкального мышления, умения искать вдохновение во внутренней и внешней природе, глубоко философского взгляда на музыку и жизнь, не ограниченного чьим-то успехом или доходом — характеристики, так присущие ушедшим мастерам.

Вспомнить здесь как пример неформатного самостийного подхода к творчеству участие Ойдупы в телешоу «Минута славы». Можно подумать, что Владимир решил захватить мир и потерял голову от амбиций, пойдя на участие в такой одиозной программе. Но я с этим не согласен. Ойдупаа спел одну из своих коронных песен. Сочетание горлового пения и баяна член жюри назвал неблагоприятным. После того, как его выступление сурово «опустили», этот отсидевший в тюрьмах шофер и фрезеровщик, спокойно дал взвешенный комментарий об отсутствии у жюри музыкального образования. С чем мы полностью согласны. Возможно, если бы Ойдупаа сыграл «Лебедя» Сен-Санса, то жюри было бы в восторге.

Ойдупаа опробовал мир поп-культуры на собственном опыте и дал ему адекватную оценку.

Заключение

В 1960-х и 1970-х годах тувинская музыка была достоянием элитарных исследователей в этномузыковедении. Музыковеды В. Шуров и И. А. Богданов проделали невероятно важную работу по публикации тувинской музыки, «зарыли» клад, который был обнаружен в подходящее время и стал базой для знакомства с традиционной музыкой как в самой Туве, так и по всему миру. (Как Шуров, так и Богданов были собирателями и практиками в музыке, их интерес не был только исследовательским-теоретическим. Шуров имел свой собственный хор, Богданов писал авангадную электронную музыку. Богданов подготовил несколько очень важных изданий Сибирского фольклора. Среди них абсолютно уникальный двойной альбом нганасанской шаманской музыки. На базе собранных Богдановым материалов и интервью с ним я делал радиопрограмму для нидерландского радио VPRO “De Wandelende Tak”).

С начала 1990-х годов тувинская музыка ворвалась в мировое сознание наподобие монгольского нашествия. Очевиден глобальный успех тувинской музыки на мировом музыкальном рынке, хотя и нишевой. Этот рынок слишком консервативен и популистичен для такой специфической музыки. Были попыт-



ки продвинутых мэтров поп музыки представить хоомей более широкой аудитории: Peter Gabriel выпустил диск недолгосрочной группы «Шу-де» на его лейбле Real World, группа Massive Attack вместе с рэппером Tricky использовали фрагмент записи каргыраа в Karmasoma (песня достигла высоких позиций в чартах), коллаборация «Хун-Хурту» с Frank Zappa, Carmen Rizzo и саундтрек для фильма Geronimo с Ry Cooder, совсем свежее участие Радика Тюлюша в звуковой дорожке в телесериале Fargo — это скромные достижения на большом коммерческом рынке.

Однако звуки горлового пения очаровывали более восприимчивую публику. Люди, интересующиеся звуком, экспериментами, культурой, мифологией, этническими знаниями, нюу эйджем, шаманизмом, отношениями человека с природой и ладшафтом, возможностями духовного развития человека через музыку неизменно интересовались тувинской музыкой. Т. е. особенную роль тувинская музыка играла и продолжает играть для тех, кто относится к музыке не как потребители, но сознательно слушают или создают свою музыку, отводят ей особую роль, как инструменту мировосприятия.

Далеко не всегда этот интерес глубокий и адекватный. Но не в этом дело. Важно то, что тувинская музыка дала десяткам тысяч людей пищу для вдохновения, развития и эксперимента. Иногда в виде эзотерического пения для лечения комнатных растений, иногда в виде концептуальной современной оперы, или трансовой музыки, исполняемой диджеями в Гоа для подпитанной LSD молодежи. Иногда в виде откровения и прозрения у тех, кто занимается развитием возможностей человеческого голоса.

Однако при этом неизбежен процесс нормализации восприятия тувинской музыки внешним миром. Таинственность и загадочность сибирского народа уже не так задевает объевшегося интернетными взрывами глобального потребителя глобализованной культуры. Глобализованный мир дает доступ к информации, помогает установить связи, немислимые еще двадцать лет назад. Негативная сторона этого — стандартизация культуры и невилирования различий в технократически глобализованном мире. Это сильно влияет на музыкальную культуру Тувы, единственным экспортом которой является музыка (и, в какой-то степени, шаманизм).

С распространением записей, созданием курсов и школ хоомей молодежь увлеклась техникой исполнения и внешними эффектами, тем что хорошо смотрится на сцене или на видео. Очевидно меньше мы видим глубину и созерцание природы, которое так характерно для традиционной тувинской манеры исполнения. Для традиционных тувинцев характерна сдержанность и интравертность исполнения, отличная от, например, экстравертной монгольской.

Для тувинцев популярность хоомей сыграла роль особой важности, как никакой другой природный или культурный ресурс, какими богата Тува. Хоомей



обрел почти мифическую репутацию, попадая в жанры от голосовой акробатики до эзотерического пения, в поп, рок и нео-классическую музыку. Он вывел неведомую Туву на уровень мирового мифа XX-го века.

Тува шагает в ногу со временем и тоже вошла в эпоху Auto Tune, или автоматической коррекции высоты звука голоса или инструмента высоты звука, помогающей искусственно избежать ошибок и отклонений в процессе звукозаписи, наподобие подчистки фотографий в Photoshop. Давление идеологии советского периода сменилось стрессом и требовательностью свободного рынка и всеобщей нормализации культуры.

Как то, так и другое не ложится гармонично на традиционное мировоззрение тувинцев.

Идея Auto Tune противоречит философии тувинской музыки.

Как это противоречие разрешится — мы увидим в ближайшие 10–15 лет.

Дата поступления: 10.05.2017 г.

Для цитирования:

Шапошников М. В. Тувинская музыка и World Music [Электронный ресурс] // Новые исследования Тувы. 2017, № 2. URL: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/712> (дата обращения: ...). DOI: 10.25178/nit.2017.2.5

For citation:

Chaposhnikov M. V. Tuvan music and World Music. *The New Research of Tuva*, 2017, no. 2 [on-line] Available at: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/712> (accessed: ...). DOI: 10.25178/nit.2017.2.5



DOI: 10.25178/nit.2017.2.6

ТУВИНСКАЯ МУЗЫКА И ЕЕ ДИСКОГРАФИЯ (ОСНОВНЫЕ ИМЕНА, НАЗВАНИЯ, ПРОБЛЕМЫ ОПИСАНИЯ)

TUVAN MUSIC AND ITS DISCOGRAPHY (PRINCIPAL NAMES, TITLES, ISSUES OF DESCRIPTION)

Мортен Абилдснес

Независимый автор
Финляндия

Morten Abildsnes

Independent author
Finland

В статье представлена авторская работа по систематизации дискографии тувинской музыки XX века. Автор много лет собирает материал и планирует проект «Тувинская музыка на компакт-дисках» к последующему отдельному изданию. Цель проекта — дать всем интересующимся, в том числе самим тувинцам, обзор распространения тувинской музыки по миру. Западные компакт-диски относительно редки в продаже в Туве. Запись и выпуск таких изданий часто связаны с гастролями тувинских артистов за рубежом.

Дискография начинается с записей тувинской музыки на семи пластинках Московской фабрики звукозаписи 1934 г. Вторая серия грампластинок тувинской музыки (17 пластинок) 1958 г. мало известна. В 1971 г. появилась первая долгоиграющая пластинка с тувинскими мелодиями «Тыва аялгалар / Мелодии Тувы». У ансамблей «Саяны» и «Аян» в 1980-е гг. вышли мини-альбомы. Последние виниловые мини-альбомы с тувинской музыкой, наверно, являются приложениями к академическим изданиям тувинского фольклора.

Полная дискография компакт-дисков охватывает диски, изданные за пределами Республики Тыва — в Западной Европе, в США, а также в Москве. Первые компакт-диски были выпущены в 1989 г.: сборник концертных записей советских артистов, а также сборник музыки, связанный с документальным



The article presents the author's works in systemizing the discography of Tuvan music of the 20th century. The author has been collecting the material for many years and is planning to publish a separate volume called "Tuvan music on compact disks". The aim of the project is to let all the interested parties, including the Tuvans, to learn about the distribution of Tuvan music around the world.

Western CDs are comparatively rarely sold in Tuva. The recording and publication of such disks is often connected to tours of Tuvan musicians abroad.

The discography of Tuvan music starts with the seven disks recorded at the Moscow Factory of Sound Recording in 1934. The second series of recordings of Tuvan music, released on 17 disks in 1958, is not so well known. In 1971 the first long-playing disk with Tuvan melodies, "Tyva aialgalar / Melodii Tuvy" was released. The ensembles "Sayany" and "Ayan" released 7-inch EPs in the 1980's. The last vinyl EPs with Tuvan music are probably the 7-inches to attached to academic editions of Tuvan folklore.

The full discography of CDs includes disks released outside of Tuva — in Western Europe, USA and in Moscow. The first CDs were released in 1989: a



фильмом о Туве «The Herders of Mongun-Taiga» (Великобритания). Самая большая дискография всех тувинских артистов у Саинхо Намчылак. Ее диски хорошо представлены в свободной международной дискографии Discogs, информация по другим тувинским артистам менее полная. В статье также отмечаются примеры семплов тувинского горлового пения в творчестве других музыкальных коллективов, называются диски.

У групп «Хун-Хурту», «Ят-Ха» есть много изданий, и собственные, и совместные компакт-диски. Кульминация коммерческого интереса к тувинской музыке выразилась в издании одной из самых больших фирм грамзаписи мира Warner Bros сольного компакт-диска Конгар-оола Ондара в 1999 г. В последующие годы количество новых компакт-дисков тувинского содержания падает.

В последнее время появляются альбомы из цифровых файлов, доступные для скачивания или через потоковые мультимедиа. В самой Туве сначала большое распространение имели кассеты. В последнее время распространились компакт-диски, но почти исключительно как CD-R.

Ключевые слова: Тува; тувинская музыка; дискография; пластинка; виниловая пластинка; горловое пение; хоомей; CD; тувинские музыканты; музыкальный коллектив; «Мелодия»; Хун-Хурту; Ят-Ха; Саинхо Намчылак; Конгар-оол Ондар

collection of concert recordings of Soviet artists and a collection containing music related to a documentary about Tuva “The Herders of Mongun-Taiga” (Great Britain). Sainkho Namtchylak has the most extensive discography of all Tuvan artists. Her disks are well represented in the free international database Discogs, while information about other Tuvan artists is less complete. The article also presents samples of Tuvan throat-singing in the works of other musical collectives, several disks are mentioned.

The large production of “Huun Huur Tu” and “Yat Kha” includes both their own disks as well as collaborative projects. The commercial interest in Tuvan music reached its culmination in 1999, when “Warner Bros”, one of the biggest record companies in the world, released solo CD with Kongar-ol Ondar. Since then, the number of new CDs with Tuvan content has been decreasing.

Lately, we see albums of digital files available for downloading or streaming. The cassettes tape was most popular medium for music distribution in Tuva. The CDs is taking over now, but almost exclusively as CD-Rs.

Keywords: Tuva; Tuvan music; discography; disk; vinyl disk; throat singing; хөөмей; CD; Tuvan musicians; musical band; “Melodia”; Huun Huur Tu; Yat Kha; Sainkho Namtchylak; Kongar-ool Ondar

Введение

Дискография — это описание пластинок. Дискография может быть простым списком музыкальных альбомов, или систематическим обзором опубликованных звукозаписей (порой с претензией быть всеобъемлющим).

В 2012 г., в Кызыле, во время фестиваля «Дембилдей», который был посвящен юбилею Конгар-оола Ондара, я участвовал в научно-практическом семинаре «Современное состояние тувинского горлового пения». Организаторами семинара были Игорь Кошкендей и Чодураа Тумат. Темой моей презентации была именно дискография тувинской музыки. Заниматься данной темой в свое время мне предложила доктор культурологии Валентина Сузукей. Таким образом я стал собирать материал для проекта «Тувинская музыка на компакт-дисках». Впрочем, у меня уже были некоторые записи для этого, теперь же я стал этим заниматься систематически и планирую впоследствии издать.

Интерес к тувинской музыке и ко всему тувинскому у меня возник в 1990-е годы, когда я жил в Осло. Тогда слушал «Хун-Хурту», «Ят-Ха», Саинхо



Намчылак и сборники «Voices from the Center of Asia» и «Мелодии Тувы» (последний альбом был у меня в форме копии пластинки на кассете). Я делал регулярно передачи об этнической музыке для Radio Nova, радио студентов в Осло и, конечно, представлял слушателям и тувинскую музыку.

В 1995 г. я работал в Институте языкознания в Университете Осло. Через работу получил в первый раз доступ в Интернет. И вскоре познакомился с явлением Usenet, особенно с группой новостей alt.culture.tuva. В «Часто задаваемых вопросах» был список звукозаписей тувинской музыки в наличии. Этот список, практически начальная дискография, для меня был тоже что-то вроде список покупок. В январе 1995 г. на списке были 26 звукозаписей, большинство с комментариями. Из них: 18 тувинских, 8 монгольских записей¹.

В 2005 г. американка Стейси Боршоди создала сайт <http://www.tyvawiki.org>. Сайт имел вид портала информации о тувинской культуре и о тувинском языке. К сожалению, сайт больше не активен; архив находится по данному адресу: <https://archive.is/www.tyvawiki.org>. Я участвовал в развитии и обновлении страницы дискографии на этом сайте: <https://archive.is/Fx404>

Именно эта страница выступила исходной для проекта дискографии тувинской музыки, стала основой, которую я стал расширять, развивать.

Цель проекта «Тувинская музыка на компакт-дисках» — дать всем интересующимся, в том числе самим тувинцам, обзор распространения тувинской музыки по миру. Западные компакт-диски относительно редко в продаже в Туве. Запись и выпуск таких изданий часто связаны с гастролями тувинских артистов за рубежом.

Пластинки на 78 оборотов

Вернемся обратно в 1930-е годы, когда тувинцы стали покупать патефоны и послушать пластинки монгольских певцов. Пластинки со звукозаписями тувинских артистов вообще отсутствовали на рынке. Что-то надо было делать. Осенью 1934 г. делегация из Тувинской Народной Республики приехала в Москву. Целью поездки была запись тувинской музыки на пластинки на Московской фабрике звукозаписи. Позднее были выпущены семь пластинок, где участвовали Комбу, Сорукту, Лагба, Шоюн,

¹ Последняя версия списка от сентября 2001: [http://gd.tuwien.ac.at/faqs/allfaqs/alt.culture.tuva/alt.culture.tuva_FAQ_Version_1.47_\[Part_2_of_2\]](http://gd.tuwien.ac.at/faqs/allfaqs/alt.culture.tuva/alt.culture.tuva_FAQ_Version_1.47_[Part_2_of_2])

Маадыр-оол и Ошкю-Саар. Описаний этого важного события в истории тувинской музыки в литературе много (см.: Сапельцев, 1982: 87; Кыргыз, 1982: 127–128; Кыргыз, 2002: 15; Tongeren, 2004: 85; Сузукей, 2007: 160; Карелина, 2009: 116).

Я впервые читал об этих пластинках в книге «Тувинская народная музыка» А. Н. Аксенова (Аксенов, 1964). Заказал книгу через систему межбиблиотечного абонементов. Тогда, в конце 1990-х годов я не очень много знал о тувинской музыке, и эта книга была для меня настоящим открытием. Русский композитор А. Н. Аксенов приехал в Туву в 1940-е годы преподавать теорию классической музыки, он также стал заниматься исследованиями тувинской народной музыкой. В своей книге Аксенов писал подробно о записях на пластинки в 1934 г., особенно хөөмейжи Комбу Ондара и Сорукту Кыргыза (краткие биографии их, см.: Бадыргы, 2008), он также сделал нотацию звукозаписей почти всех пластинок. Часто ноты других народных мелодий в книге сделаны на основе звукозаписей, большая часть которых он записал сам. Есть подробная информация о записях и о их месте хранения, например, к песне «Эрге чокка чораанымны / Я была бесправной (Аксенов 1964, 120): *Магнитограмма СК¹ № Б-608 II/1. Зап. Аксенов от Кара-Кыс Мунзук. Кызыл 1956 год.*

Недавно американский этномузыколог Роберт Бирс (Robert Beahrs) анализировал записи Комбу (3010) и Сорукту (3009) в своей докторской диссертации (см.: Beahrs, 2014: 30–35).

В архиве Тувинского института гуманитарных и прикладных социально-экономических исследований (ТИГПИ) хранятся три из пластинок, записанных в 1934 г.: 3009 / 3010, 3011 / 3012 и 3020 / 3021. Я видел эти пластинки, когда посетил архив в 2013 г. Было очень интересно.

Вот фотография² этикетки страницы 3010 пластинки 3009 / 3010 (рис. 1).



Рис. 1. Этикетка страницы 3010 пластинки 3009 / 3010.

Fig. 1. Label of page 3010 of the disk 3009 / 3010.

¹ СК — Союз Композиторов СССР.

² Спасибо Роберт Бирсу (Robert Beahrs) за фотографию пластинки.



На этикетках года выпуска нет, но по таблице нумерации советских пластинок (<http://records.su/years>) ясно, что год выпуска у них — 1935. На основании этикетки пластинок издателем является НКТП СССР Грампластрест. Содержание только написано по-тувински на латинице. Этот факт вероятно значит, что пластинки были рассчитаны прежде всего на тувинцев.

Возможное дискографическое описание пластинки:

НКТП СССР Грампластрест 3009 / 3010. Москва. 1935. Пластинка на 78 оборотов.

3009

„Soruktu“ ter ajalganь kargьraa-pile eш Soruktu kyussedir. [Оригинал. Тувинский язык на латинице];

„Сорукту“ деп аялганы каргыраа-биле эш Сорукту күүседир. [Современная тувинская орфография];

Товарищ Сорукту исполняет мелодию „Сорукту“ в стиле каргыраа. [Перевод на русский язык].

3010

„Авайътнь“ тер ajalganь eш Комви сьгьрттьр kyussedir. [Оригинал. Тувинский язык на латинице];

„Авайымны“ деп аялганы эш Комбу сыгыртып күүседир. [Современная тувинская орфография];

Товарищ Комбу исполняет мелодию «Авайымны» в стиле сыгыт [Перевод на русский язык]

Для меня парадоксально, что эти семь грампластинок, записанные в 1934 г., так и не были переизданы в другом формате, например, на компакт-диске. Я послушал копию трех пластинок — тех, которые хранятся в ТИГПИ. Музыка интересная, но качество звука копии не было очень высоким¹.

Есть разные способы реставрировать звука пластинок на 78 оборотов.

Второй парадокс. Насколько мне известно, вторая серия грампластинок тувинской музыки не затронута в литературе. Я узнал о серии окольными путями. Пекка Гронов, финский знаток истории звукозаписи, в своей статье о советской граммофонной промышленности (Gronow, 1975) упоминает каталог фирмы «Мелодия» 1966 г. Каталог под заглавием «Тувинская АО» включает данные о 17 пластинках на 78 оборотов.

¹Пример записи Сорукту можно послушать здесь: <http://khoomei.com/mp3s/soruktu.mp3>



Артисты на этих грампластинках представлены следующие: Сат Манчак-кай, Б. Шожут-оол, Р. Кенденбиль, Тувинский ансамбль народных инструментов под управлением Р. Кенденбиля, Тюлюш Дензинмаа, Д. Дамба-Даржа, А. Лаптан, хор Тувинского национального областного театра (художественный руководитель А. Чыргал-оол), Л. Житов, Максим Дакпай, Кара-Сал Ак-оол, Н. Ользей-оол, Хургулек Конгар, Л. Севильба, Е. Кенденбиль, С. Монгуш, Болдукпан Оюн, М. Кенден, Н. Каширов, К. Мунзук, М. Мунзук, Б. Оюн.

По таблице нумерации советских пластинок (см. наверху) эти пластинки были выпущены в 1958 г. В Интернете есть так называемая свободная дискография под названием «Каталог советских пластинок» (<http://records.su>). Там можно найти все 17 пластинок. Только у двух пластинок есть фотография этикетки. Там написано «Мелодия». То есть, речь идет о переизданиях. Но в 1958 г. «Мелодия» еще не существовала, фирма основана в 1964 г.!

Описание в каталоге заказа фирмы «Мелодия» (Тувинская АО, 1966):

31238-9
 М. ДАКПАЙ (горловое пение)
 Хомейжинин ыры (нар. песня, сл. С. Сарыг-оола)
 Карам уруг, бээр олур (нар. песня)¹

Этикетка пластинки — на рис. 2.

Интересно, что в каталоге «Мелодия» страницы пластинки в обратном порядке, то есть, вторая страница — имеет номер 1.

Американский фольклорист Алан Ломакс посетил СССР в 1964 г., где он собирал копии звукозаписей разных народов. Тувинские записи его коллекции можно послушать здесь, в том числе вышеупомянутую запись Максима Дакпая: <http://www.culturalequity.org/>:

1. Выбор: Sound Collections
2. Выбор: Soviet Union 1964 (два раза)
3. Выбор: Tuva 8/64.



Рис. 2. Фотография этикетки первой страницы пластинки 31238-9.

Источник фото — <http://records.su/image/album/64055>

Fig. 2. Photo of the label on the first page of disk 31238-9.

Courtesy — <http://records.su/image/album/64055>

¹ Описание в каталоге советских пластинок: <http://records.su/album/64055>



Виниловые пластинки

В 1971 г. появилась первая долгоиграющая пластинка с тувинскими мелодиями «Тыва аялгалар / Мелодии Тувы». Записи следующих артистов тоже есть на пластинках, выпущенных в 1958 г.: Максим Дакпай, Кара-Сал Ак-оол, Николай Өлзей-оол и Дмитрий Дамба-Даржаа.

В коллекции Алана Ломакса есть записи этих артистов: Кара-Кыс Мунзук, Сат Манчакай и Кара-Сал Ак-оол (одна мелодия). Только записи Ооржак Хунаштаар-оола (Сундуй, Куулар, 1995) новые, сделаны в 1970 г. К альбому есть статья в приложении, которую я никогда не видел.

По меньше мере есть три издания этого альбома фирмы «Мелодия», три названия и три обложки:

1. Тыва аялгалар / Мелодии Тувы. Мелодия 33Д 0 30773/74. Ташкентский завод им. М. Т. Ташмухамедова. 1971.

На задней обложке и русский, и тувинский текст. И. А. Богданов: Статья–приложение.

2. Песни и инструментальные мелодии Тувы. Мелодия 33Д 0 30773/74. На задней обложке эссе В. Щурова. 1972.

3. Искусство народов СССР. Мелодии Тувы. Мелодия 33Д 0 30773/74. На задней обложке только содержание пластинки. Апрельский ордена Ленина завод грампластинок. 1978.

И так описание альбома выглядит в профессиональной дискографии (Музыкальный фольклор на грампластинках, 1992):

Искусство народов СССР. Мелодии Тувы. 16 образцов вокального и инструментального фольклора в разных стилях.

33Д 0 30773/74.

Там же есть описание второго альбома с тувинской музыкой:

Тувинский фольклор. Комплект из трех пластинок. Аннотация И. Богданова. Альбом составлен из новых записей. Выпуск 1981. 3LP

С30-14937-42.

Моя версия:

Тувинский фольклор. Мелодия С30-14937-42. Ташкент. 1981. 3LP

Ооржак Хунаштаар-оол, А. Доспан, В. Хуурак, Ч. Куулар, С. Думат.

Приложение: И. А. Богданов: Комментарии к комплекту грампластинок «Тувинский фольклор».



И этого приложения я не видел.

Дискография фирмы «Мелодия» и ее издания, по-моему, довольно неясны. Не знаю, например, сколько тувинских мини-альбомов выпущены.

Есть мини-альбом ансамбля «Саяны», который я видел и послушал:

Тувинский государственный ансамбль песни и танца «Саяны». Художественный руководитель Виталий Нанактаев. Мелодия С32 19911-009. Ленинград. 1983.

Мини-альбом 7"

Части ансамбля:

Оркестр Тувинского ансамбля песни и танца «Саяны»

Ансамбль народных инструментов Тувинского государственного ансамбля песни и танца «Саяны»

Оркестр Тувинского государственного ансамбля песни и танца „Саяны“

Состав ансамбля или частей ансамбля не указан.

Солисты: Дамба-Доржу Сат, Надежда Ондар, Борис Монгуш, Татьяна Соржу, Алдын-оол Севек

Есть мини-альбом ВИА «Аян», я слушал музыку, но саму пластинку не видел. Я даже не нашел обложку в Интернете. Основные данные из «Каталога советских пластинок»:

ВИА «Аян». Худ. рук. Владимир Табуев. Мелодия С62 21083 001. 1984

Состав: не указан, солисты Надежда Иргит, Галина Сат, Демир-оол Кежиктиг, Арбай-оол Хертек

Состав 1980: Надежда Иргит, Кайгал-оол Ховалыг, Михаил Аижиг, Олег Сарыглар, Александр Бапа, Саян Бапа, Галина Сат, Кежиктиг Демир-оол, Марина Кужугет, Владимир Табуев, Андрей Богданов.

Об ансамбле «Аян» написано много в литературе о тувинской музыке, но информацию о солисте Арбай-оол Хертек не нашел (см.: Дупчур, 2007, Карелина, 2009, Монгуш, 2008, 2010). Только в одной из работ В. Ю. Сузукей, в разделе о коллективе «Ят-Ха», Альберт Кувезин скажет, что он познакомился с Хертек Арбай-оолом, когда оба работали в ансамбле «Аян» (Сузукей, 2015).

Последние виниловые мини-альбомы с тувинской музыкой, наверно, являются приложениями к книгам «Тувинские народные сказки» (Тувинские народные ... , 1994) и «Тувинские героические сказания» (Тувинские героические ... , 1997).



Компакт-диски

Вот несколько примеров из моей собственной дискографии тувинской музыки на компакт-дисках. Я старался показать разнообразие материала. Полная дискография охватывает в первую очередь диски, изданные за пределами Республики Тыва. Большинство изданий из Западной Европы или из США. Издания из московских компаний также включены. Тувинские издания включены, если диски были проданы за границей.

Насколько я знаю, первые компакт-диски с тувинской музыкой были выпущены в 1989 г.:

Voix de l'Orient sovietique — Ouzbékistan, Touva, Kazakhstan, Turkménistan, Azerbaïdjan, Géorgie, Arménie. Inédit W 260008. Paris, France. 1989.

Kulaar Erez-Ool (chant et Igul): La nature. («Le khoomei de Touva»).
Recorded 2 March 1985 in Maison des cultures du monde, Paris.

Этот альбом — сборник концертных записей советских артистов. Эрес-оол Куулар выступил в Париже в 1985 г. В тексте буклета указано: «пение Куулар Эрес-ола, как у большинства певцов хоомея — подражающее звукам природы и связано с шаманизмом, с верой, что разные миры сосуществуют».

Disappearing world — endangered cultures from remote regions from the Granada Television series. Saydisc Records CD-SDL 376. Wotton-Under-Edge, UK. 1989.

The Tuvinians, Tuva, USSR (7:04)

Этот альбом сборник музыки связан со серией британских документальных фильмов. Фильм о Тыве — «The Herders of Mongun-Taiga» (herder = пастух) (1989)¹. Тувинский непрерывный трек представляет самые разные песни, стили, инструменты. Там есть каргыраа, сыгыт, игил, балалайка, поют два певца, одна певица. Кто исполнители — в буклете альбома не написано. Певца, исполняющего сыгыт, можно увидеть в фильме.

Musics of the Soviet Union. Smithsonian/Folkways Records CD SF 40002. Washington DC, US. 1989.

S. B. Manchakai: Tuvan folk melody («throat singing»). 1.27

M. C. Daknai [sic]: Song from khomeizhi («throat singing»). 2.30



Так треки представлены в первоначальном выпуске:

Сат Манчакай: Сыгытка аялгалар. Из альбома «Тыва аялгалар / Мелодии Тувы».

Максим Дакнай: Хөөмейжи мен (сыгыт). Из альбома «Тыва аялгалар / Мелодии Тувы».

Первый выпуск самой звукозаписи:

Максим Дакнай: Хомейжинин ыры (Песня хомейжи). 31238-39. 1958. Пластинка на 78 оборотов.

Советские артисты участвовали на Festival of American Folklife в 1988 г. Тувинским участником был Геннадий Чаш, в буклете альбома есть его фотография. Самого Чаш на диске нет, его стили представляют старые записи.

Document — New music from Russia — The 80's. Leo Records LR 801-808. London, UK. 1989. 8CD

5.4. Tri-O plus Sainkho Namchylak: Transformation of matters (20:05)

Вот запись из концерта в Москве в 1989 г., где Саинхо Намчылак импровизировала вместе с русскими авангардными музыкантами. У Саинхо есть самая большая дискография всех тувинских артистов. Выбор жанров широк: авангард, свободная импровизация, фри-джаз, техно, поп-фьюжн, тувинские народные песни и т. д. Что касается Саинхо, свободная международная дискография Discogs (<https://www.discogs.com>) неплохо работает, но для других тувинских артистов, результаты разного качества. Первый альбом Конгар-оол Ондара, например, отсутствует в базе данных.

Tuva — Voices from the center of Asia — Miraculous singing from Siberia preserves an ancient sound world. Smithsonian Folkways SF CD 40017. Washington DC, US. 1990. (1987–1988)

Fedor Tau, Mergen Mongush, Anatolii Kuular, Sundukai Mongush (1926), Tumat Kara-ool, Andrei Chuldum-ool, Anchimaa Sonat, Anchimaa Khert, Achyimaa Targin Chandanmaa Torten-ool, Mikhail Dopchun, Marzhimal Ondar, Oleg Kuular, Ensemble «Amirak» (Gennadi Chash, Evgenii Oyun, Mergen Mongush), Vasili Chazir, Vasili Khuurak, Shozhul Salchak, Polina Ore-ool, Doluma Lopsanchap, Khuren Oorzhak, Shimet Soyana, Alexander Davakai, Tatyana Sat, Balagan Kuzhuget, Bilchit-Maa Davaa, Kok-ool Khovalig, Sundukai Mongush (1918), Soskur-ool Mongush, Dosumaa Mongush, Valentina Kuular, Raisa Mongush, Lenmaa Kuular, Soskul Mongush, Kazak Sandak.

¹ Клип из фильма можно увидеть на YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=DY1pcEtHI_w

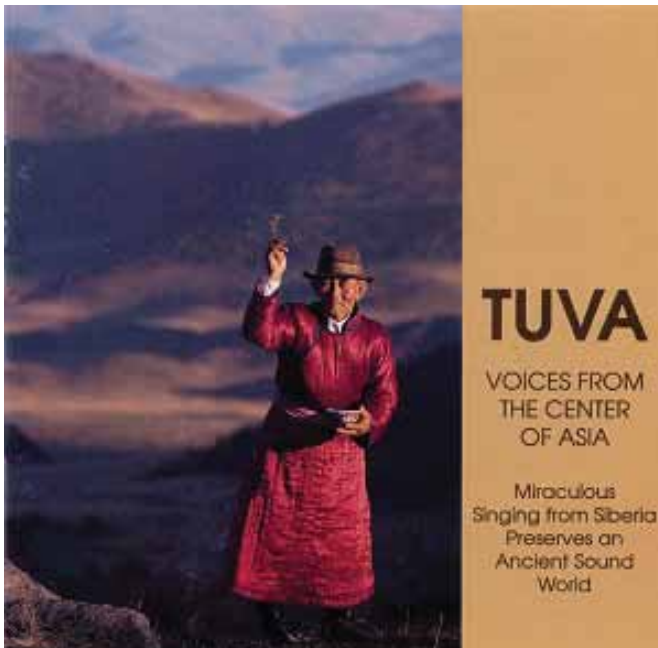


Рис. 3. Обложка диска.

Источник фото: <http://www.folkways.si.edu/tuva-voices-from-the-center-of-asia/world/music/album/smithsonian>

Fig. 3. Disk cover.

Photo courtesy of: <http://www.folkways.si.edu/tuva-voices-from-the-center-of-asia/world/music/album/smithsonian>

Сборник полевых записей фольклорных экспедиций в годах 1987–1988, участники — Зоя Кыргыз, Эдуард Алексеев и Тед Левин (см. также: Левин, Сузукей, 2012). Американское издание, с распространением по всему миру.

Первый так называемый хит тувинской музыки.

The KLF: Chill out. KLF Communications/Wax Trax! WAXCD 7155. Chicago, IL, US. 1990.

Британский техно-коллектив The KLF в своем треке «Dream time in Lake Jackson» семплировал стили тувинского горлового пения каргыраа и сыгыт из трека «The Tuvinians» из альбома «Disappearing world». Это может быть первый пример использования семпла горлового пения в техно-музыке.

Voyage en U.R.S.S. 6 — Caucase du Nord — Volga — Oural — Sibirie — Extreme Orient/Extreme Nord. Le Chant du Monde LDX 274 925. Paris, France. 1990.

Tracks 24-27 from Tuva.

24. Ak-ool Kara-Sal, iguil: Dembildei, musique Tuviniène. 3.31.

From the album 'Тыва аялгалар / Мелодии Тувы', 1969.

25. V. D. Khourak, amyrga: Imitations-ritournelles pour attirer les rennes. 0.48

From the album 'Тувинский фольклор', 1981.

26. S. D. Doumat, bizantchi: Face au Mont Dogue, mélodie Tuviniène. 0.58.

From the album 'Тувинский фольклор', 1981.

27. K. Mounzouk, chant; K. Damdin, M. Kenden, tchagadan; A Anai-ool, tchanzy.

Les paturages d'été, mélodie Tuviniène. 1.43 From the album 'Тыва аялгалар/ Мелодии Тувы', 1969.



Так треки представлены в первоначальном выпуске:

24. *Кара Сал Ак-оол, игиль: Дембилдей. Из альбома «Тыва аялгалар / Мелодии Тувы»*

25а. *В. Хуурак, амырга: Сыын амыргалаары (Приманивание марала, I)*

25б. *В. Хуурак, амырга: Сыын амыргалаары (Приманивание марала, II)*

Примечание: французский перевод 'rennes' неправильный. Слово 'renne' значит северный олень.

26. *С. Думат, бызаачы: Дөгээ-Баары (Перед горой Доге).*

25 и 26 из альбома «Тувинский фольклор», 1981.

27. *Кара-кыс Мунзук; К. Тамдын, М. Кенден, чадаган; А. Анай-оол, чанзы:*

Одарладып семиртили (На летние пастбища). Из альбома «Тыва аялгалар / Мелодии Тувы»

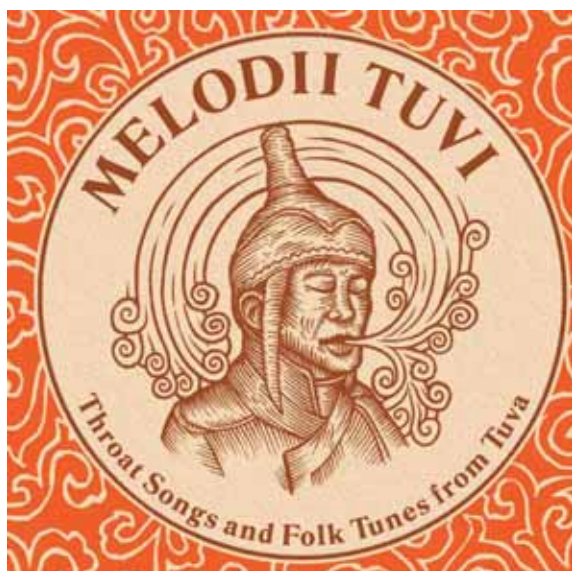


Рис. 4. Обложка диска.

Источник фото: <https://dusttodigital.bandcamp.com/album/melodii-tuvi-throat-songs-and-folk-tunes-from-tuva>

Fig 4. Disk cover.

Часть сборника *Voyage en U.R.S.S.* («Путешествие в СССР»). Сборник охватывает 6 компакт-дисков. Первое издание выпущено на 10 пластинках в 1986–1987 гг. Интересно заметить выбор тувинской музыки без представителя горлового пения. Но есть горловое пение на диске — алтайское.

Отдельные песни пластинки «Тыва аялгалар / Мелодии Тувы» бывают в нескольких компиляциях. Только много позднее целый альбом был переиздан на CD (рис. 4).

Melodii Tuvi — Throat songs and folk tunes from Tuva. Dust to Digital DTD-09. Atlanta, GA, US. 2007.

Комплект «Тувинский фольклор» переиздан только частично на CD, никогда целиком.



Рис. 5. Обложка диска.

Источник фото: <https://www.discogs.com/Sainkho-Out-Of-Tuva/release/9736836>

Fig. 5. Disk cover.

Photo courtesy of <https://www.discogs.com/Sainkho-Out-Of-Tuva/release/9736836>

Sainkho: Out of Tuva. Crammed Discs CRAW 6. Brussels, Belgium. 1993.

«Recorded between 1986-1993 in Kyzyll, Moscow, Wuppertal, Paris and Brussels».

Этот альбом Саинхо был более коммерческим. Аранжировки народных песен иногда идут с сопровождением оркестра, иногда — с электроникой. Альбом содержит самый большой хит Саинхо — «Tanola nomads» (Кадарчының ыры) в стиле этно-техно. Песня бывает часто на компиляциях:

The Rough Guide to world music. World Music Network RGNET 1001 CD. London, UK. 1994.

Sainkho: Tanola Nomads (Siberia) 4'59»

Из альбома 'Out of Tuva', 1993.

Trance planet — Volume One. Triloka Records 320206-2. Santa Monica, CA, US 1994.

Sainkho: Tanola Nomads

Из альбома 'Out of Tuva', 1993.

Massive Attack: Protection. Circa/Wild Bunch 7243 8 39883 2 7 / wbrcd2. London, UK. 1994.

В песне «Karmasoma» британского коллектива Massive Attack речь идет о семплировании второй степени. Семплы сыгты и каргыраа взяты из песни «Dream Time in Lake Jackson» коллектива The KLF, который в свою очередь семплировал трек «The Tuvinians» из альбома «Disappearing world». «Karmasoma» наверно самый большой международный хит, который содержит тувинское горловое пение. Есть много разных версий (ремиксов) песни, даже без горлового пения. Открытый вопрос, сколько подробностей надо добавить в дискографию.



Рис. 6. Обложка диска.

Источник фото: <https://www.discogs.com/Huun-Huur-Tu-The-Orphans-Lament/master/202693>

Fig. 6. Disk cover.

Photo courtesy of <https://www.discogs.com/Huun-Huur-Tu-The-Orphans-Lament/master/202693>

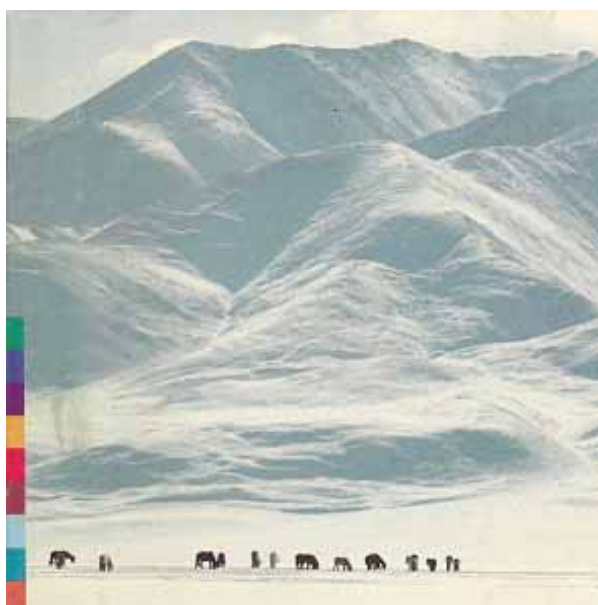


Рис. 7. Обложка диска.

Источник фото: <https://www.discogs.com/Shu-De-Voices-From-The-Distant-Steppe/release/1955228>

Fig. 7. Disk cover.

Huun-Huur-Tu: The orphan's lament. Shanachie 64058. Newton, NJ, US. 1994.

Состав: Кайгал-оол Ховалыг, Анатолий Куулар, Саян Бана, Александр Бана, гость: Мерген Коммунович Монгуш.

В моей дискографии важно показать кто в составе коллектива или ансамбля в отдельном выпуске. Если у меня такой информации нет, то я пишу: «Состав не указан». На этом компакт-диске Хун-Хурту есть гость. Случай немножко проблематичный, потому что в буклете написано «Мерген Монгуш». Дело в том, что Мергенов Монгушей много, причем горловиков. Я узнал отчество в работе М. ван Тонгерена (Van Tongeren, 2004) и добавил информацию. Впрочем, Мерген Монгуш в сборнике «Tuva – Voices from the center of Asia», тот же.

Shu-de: Voices from the distant steppe. Real World Records CDRW41. Wiltshire, UK. 1994.

Lineup: Oleg Kuular, Mergen Mongush, Leonid Oorzhak, Nadezhda Shoigu, Boris Salchak

(Alexey Shoigu, Dina Oiun)



Мерген Монгуш в первом составе ансамбля «Шу-Де» правдоподобно тот же Коммунович. Мергены на фотографиях М. ван Тонгерена (Tongeren, 2004) и в буклете компакт-диска «Шу-Де» похожи друг на друга.

Biosintes: The first take. Free Music Productions FMP CD80. Berlin, Germany. 1996

Lineup: Vresh Milojan, Mergen Mongush, Gennady Tchamzyryn, guest Sainkho Namtchylak.

Recorded live at the 'Podewil' in Berlin 18.11.1994.

В этом альбоме другой Мерген Монгуш, отчества его я не знаю. Информация о том, что этот Мерген не Коммунович — тоже указана у М. ван Тонгерена (Tongeren, 2004). Мне надо искать отчество этого человека.

Ay-Kherel: Five elements — Tuvan throat-singing and instruments from Central Asia. Sutaras/Kuku SMF 6-002. Vilnius, Lithuania. 2001.

Lineup: Vladimir Soyana, Lilya Soyana, Ayan Shizae, Timur Kara-Sal, Mergen Mongush, Ayan Shirizhik (Kyzyl-Urug Moche).

Переиздание: Ay-Kherel: The Music of Tuva — Tuvan throat-singing and instruments from Central Asia. ARC Music EUCD 1860. East Grinstead, UK. 2004. Другая обложка, текст в буклете изменен.

Здесь обнаруживается третий Мерген Монгуш. В буклете написано только Мерген Монгуш. Из книги В. Ю. Сузукей и Ч. С. Тумат (Сузукей, Тумат, 2015) я узнал, что этот человек Мерген Яковлевич.

Värttinä: Vihma. Wicklow/BMG Classics 09026 63265 2. New York, US. 1998.

«Albert Kuvezin and Aldyn-ool Sevek of Yat-Kha» появляются на треках «Uskottu ei uupuvani», «Mieleni alenevi», «Vihma (Vihma remix)».

В будущем в печатной версии дискографии тувинской музыки на компакт-дисках будет алфавитный указатель всех тувинских исполнителей.

Когда тувинские исполнители — гости альбома нетувинского коллектива, для данной дискографии самое важное кто именно эти тувинцы. В этом случае, кто участники финского коллектива «Värttinä» — нерелевантная информация.



The Bulgarian Voices «Angelite» feat. Huun-Huur-Tu, Sergey Starostin & Mikhail Alperin: Fly, fly my sadness. Jaro Medien JARO 4197-2. Bremen, Germany. 1996. (11.1995).

Lineup Huun Huur Tu: Kaigal-ool Khovalyg, Anatoly Kuular, Sayan Bapa.

В буклете этого компакт-диска есть список всех членов болгарского женского хора «Ангелите». Это тоже для дискографии нерелевантная информация.

Vershki Da Koreshki: Real life of plants. Long Arms CDLA 96020. Moscow, Russia. 1996.



Рис. 8. Обложка диска.

Источник фото: <https://www.discogs.com/Ondar-Back-Tuva-Future-The-Adventure-Continues/master/606485>

Fig. 8. Disk cover

Photo courtesy of <https://www.discogs.com/Ondar-Back-Tuva-Future-The-Adventure-Continues/master/606485>

Я добавил: «Кайгал-оол Ховалыг в международном составе, репертуар частично на основе тувинских народных песен. Концертная запись».

Ondar: Back Tuva future — The adventure continues. Warner Bros. Records 9 47131-2. New York, NY, US. 1999.

Kongar-ool Ondar with American musicians.

Этот альбом может быть символизировать **кульминацию коммерческого интереса к тувинскому горловому пению** (Сузукей, 2011). Первый и пока последний раз одна из самых больших фирм грамзаписи мира выпустила сольный альбом тувинского артиста. В последующие годы количество новых компакт-дисков тувинского содержания падает.

Deeproots & futuregrooves — a global music mix. Wicklow Entertainment/BMG 09026 63565 2. New York, US. 2000.

Yat-Kha: Dyngyldai (Transglobal Underground Remix) 6:07

Original version from the album 'Dalai beldiri', 1999.



Нечто вроде этно-техно версии записи группы «Ят-Ха», может быть более танцевальная.

Хип-хоп инфо представляет — Da 108 Flava — Мама Пана — Сборник лучшего питерского рэпа. Миксмедиа MMCD 01601. 2001.

Хип-хоп-коллектив DA 108 на треке «Intro-Flava» семплировал песню «Хун-Хурту» «Prayer» из альбома «Orphan's lament» (они наверно не просили разрешения).



Рис. 9. Обложка диска.

Источник фото: <https://www.discogs.com/Huun-Huur-Tu-Malerija-Huun-Huur-TuMalerija/release/2739143>

Fig 9. Disk cover.

Huun-Huur-Tu/Malerija: Huun-Huur-Tu/Malerija. GreenWave Records GRCD-2003-1. Moscow, Russia. 2003.

Lineup Huun-Huur-Tu: Kaigal-ool Khovalyg, Sayan Bapa, Anatoly Kuular, Alexey Saryglar.

«Хун-Хурту» со своей стороны сделал альбом вместе с коллективом «Малерия», которая комбинирует рок с электроникой. Два коллектива даже выступили вместе на сцене.

Иногда бывает компакт-диск как приложение к книге.

Mark C. van Tongeren: Overtone singing — physics and metaphysics of harmonics in east and west. Amsterdam: Fusica, 2002. (2nd, rev. ed. 2004).

Приложение к книге: Компакт-диск.

15 из 33 треков тувинские, записи автора.

Kara-ool Tumat, Kaigal-ool Khovalyg (2 tracks), Andrei Öpei, Andryan Öpei, Andrei Chüldüm-ool, Mergen Kommunovich Mongush, Aldyn-ool Sevek (2 tracks), Artysh Mongush, Syldys, Mikhail and Chash-ool, Mönngün-ool Dambashtai, Biosintes and Mark van Tongeren, Opal Kuular +Звуки природы.



Уникальные записи. У Монгун-оола Дамбаштая, например, других официальных звукозаписей нет. Но существуют хорошие, не выпущенные записи Дамбаштая.

Карелина Е. К. История тувинской музыки — от падения династия Цин и до нашей дней. М. : Композитор, 2009.

Приложение к книге: Компакт-диск.

Насколько я знаю, этот сборник единственный компакт-диск с классической музыкой тувинских композиторов.

Здесь упоминаю только композиторов: Виктор Кок-оол, Александр Лаптан, Алексей Чыргал-оол, Ростислав Кенденбиль, Саая Бюрбе, Пётр Геккер, Хуреш-оол Дамба, Владимир Тока, Чойгана Комбу-Самдан, Урана Хомушку, Буян-Маадыр Тулуш.

Более подробно о тувинских композиторах, см.: Карелина, 2009; Сузукей, 2007.

Цифровые издания

В последнее время чаще всего появляются так называемые альбомы без физического формата. То есть альбомы состоят из цифровых файлов. Эти альбомы доступны для скачивания или через потоковые мультимедиа. Иногда трудно узнать насколько альбом вообще существует в формате компакт-диска.

Такой альбом следующий:

Тувинская музыка / Music of Tuva. Мелодия MELCD3002471. 2016.

Серия: Антология народной музыки.



Рис. 10. Обложка альбома.

Источник: Яндекс.Музыка
Fig. 10. Album cover.

Photo courtesy of Yandex.Music

Альбом можно послушать через Яндекс.Музыку (в России) или Spotify (за рубежом). Странное дело, но на сайте фирмы «Мелодия» (<http://melody.su>) информации об этом альбоме нет.



Возвращение винила

Ходят слухи о переиздании первого альбома «Хун-Хурту» — «Sixty horses in my herd» на виниле.

Чуть-чуть о кассетах

Когда я был в Туве в первый раз, во время Третьего Международного симпозиума «Хоомей» летом 1998 г., то искал звукозаписи тувинской музыки. Я нашел только две кассеты в киоске. На первой кассете написано «Кайгал-оол Ховалыг», но содержание было мне известно из альбомов «Хун-Хурту». На второй кассете было два имени — Д. Кежиктиг и Т. Санчат.

Осенью этого года я сделал радиопередачу в Осло специально о тувинской музыке. Конечно играл интересную тувинскую эстраду, но были и на кассете, так сказать, скрытые треки, не описанные на обложке. Я сказал слушателям, что я не знаю, что это. Узнал совсем недавно, что один трек был ВИА «Аян» и песня «Ээрбек Аксы», второй трек — Кара-Кыс Мунзук и Максима Мунзука и песня «Ногаан чайым, хунне, хунне!» (есть в коллекции Ломакса). Тогда я чувствовал, что не знал ничего о тувинской музыке.

Но узнал мало-помалу, что тувинская эстрада и попса продавалась почти только на кассетах. Так было до 2010 г.

Сейчас самая популярная музыка в Туве в наличии на компакт-диске, но почти исключительно как CD-R. Составить обзор этой музыки — трудная задача. И я думаю, что составителю такого вида дискографии надо быть на месте, в Туве.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Аксенов, А. Н. (1964) Тувинская народная музыка / под ред. и с предисл. Е. В. Гиппиуса. М. : Музыка. 238 с.

Бадыргы, М. (2008) Творческие портреты хоомейистов Республики Тыва. Кызыл : Тываполиграф. 64 с.

Дупчур, Б. (2007) Кежик-чолдуг Кежиктиг — Барымдалыг тоожу. Кызыл : Тываның Ю. Ш. Кюнзегеш аттыг ном үндүрер чери. 248 с. (На тув. яз.).

Карелина, Е. К. (2009) История тувинской музыки — от падения династия Цин и до нашей дней. М. : Композитор. 552 с.



Кыргыс, З. К. (1982) Тувинский музыкальный фольклор // Музыка Сибири и Дальнего Востока. Сборник статей, выпуск 1. Сост. И. М. Ромащук. М.: Советский композитор. С. 120–142.

Кыргыс, З. К. (2002) Тувинское горловое пение. Этномузыковедческое исследование. Новосибирск : Наука. 236 с.

Левин, Т., Сузукей, В. (2012) Музыка новых номадов. Горловое пение в Туве и за ее пределами / пер. с англ. И. Куна. М. : Классика-XXI. 332 с.

Монгуш, У. О. (2008) Хүн-Хүртүнүң хүртүзү (Кайгал-оол Ховалыгның чогадыкчы омур-хевири). Кызыл : «Хөөмей» аттыг эртем-шинчилел төвү. 276 с. (На тув. яз.).

Монгуш, У. О. (2010) Хүртүүн Ховалыг биле «Хүн-Хүртү» = Своевольный Ховалыг и «Хун-Хурту». Кызыл : Тываполиграф. 188 с. (На тув. яз.).

Музыкальный фольклор на грампластинках. Опыт дискографии (1992). Сост. И. И. Земцовский. М. : Республиканский Центр русского фольклора Министерства культуры и туризма Российской Федерации.

Сапельцев, В. Л. (1982) На пути к социалистической культуре (очерк о музыкальной жизни Тувы) // Музыка Сибири и Дальнего Востока. Сборник статей, вып. 1. Сост. И. М. Ромащук. М. : Советский композитор. С. 81–119.

Сузукей, В. Ю. (2007) Музыкальная культура Тувы в XX столетии. Москва : Композитор. 408 с.

Сузукей, В. Ю. (2011) Искусством хоомея своего раскрою душу свою. Жизнь и творчество Народного хоомейжи Республики Тыва Конгар-оола Ондара. Кызыл : Тываполиграф. 256 с.

Сузукей, В. Ю. (2015) Как молоды мы были... Тувинские ВИА 1970-90-х годов. Хроника событий. Кызыл : Тываполиграф. 212 с.

Сузукей, В. Ю., Тумат, Ч. С. (2015) Хөөмейжи Республики Тыва. Кызыл : Центр развития тувинской традиционной культуры и ремесел. 192 с.

Сундуй, М. М., Куулар Ч. Ч. (1995) Ооржак Хунаштар-оол (монографический очерк). Кызыл : Делегейниң улустар аразының «Хөөмей» аттыг эртем-шинчилел төвү. 39 с.

Тувинская АО (1966) // Каталог-заказник грампластинок. М. : Министерство культуры СССР ; Всесоюзная фирма грамафонных пластинок. С. 254-255.

Тувинские героические сказания (1997) / сост. С. М. Орус-оол. Новосибирск : Наука, Сибирская издательская фирма. 582 с.



Тувинские народные сказки (1994) / сост. З. Б. Самдан. Новосибирск : Наука, Сибирская издательская фирма. 459 с.

Beahrs, R. (2014) Post-Soviet Tuvan throat-singing (xöömei) and the circulation of nomadic sensibility : PhD diss., University of California, Berkeley. 180 p.

Gronow, P. (1975) Ethnic music and Soviet record industry // Ethnomusicology, January, pp. 91–99.

Tongeren van M. C. (2004) Overtone singing. Physics and metaphysics of harmonics in East and West. Rev. 2nd ed. Amsterdam : Fusica. 284 p.

Дата поступления: 12.04.2017 г.

REFERENCES

Aksenov, A. N. (1964) *Tuvinskaia narodnaia muzyka [Tuvan folk music]* / ed. by E. V. Gippius. Moscow, Muzyka. 238 p. (In Russ.).

Badyrgy, M. (2008) *Tvorcheskie portrety khoomeistov Respubliki Tyva [Creative portraits of khoomeijy of the Republic of Tuva]*. Kyzyl, Tyvapoligraf. 64 p. (In Russ.).

Dupchur, B. (2007) *Kezhik-choldug Kezhiktig — Barymdalyg toozhu*. Kyzyl, Tyvanуң Iu. Sh. Kiunzegesh attyg nom үндырер cheri. 248 p. (In Tuv.).

Karelina, E. K. (2009) *Istoriia tuvinskoi muzyki — ot padeniia dinastii Tsин i do nashei dnei [The history of Tuvan music from the fall of the Qing dynasty up to our days]*. Moscow, Kompozitor. 552 p. (In Russ.).

Kyrgys, Z. K. (1982) Tuvinskii muzykal'nyi fol'klor [Tuvan folk music]. In: *Muzyka Sibiri i Dal'nego Vostoka [Music of Siberia and the Far East]*. A collection of articles, issue 1. Comp. by I. M. Romashchuk. Moscow, Sovetskii kompozitor. Pp. 120–142. (In Russ.).

Kyrgys, Z. K. (2002) *Tuvinskoe gorlovoe penie. Ethnomuzykovedcheskoe issledovanie [Tuvan throat singing. Ethnomusicological study]*. Novosibirsk, Nauka. 236 p. (In Russ.).

Levin, T. and Suzukei, V. (2012) *Muzyka novykh nomadov. Gorlovoe penie v Tuve i za ee predelami [Music of the new nomads. Throat singing in Tuva and beyond]* / transl. by Engl. by I. Kun. Moscow, Klassika-XXI. (In Russ.). 332 p. (In Russ.).

Mongush, U. O. (2008) *Khүн-Khyrtуңуң khyrtузу (Kaigal-ool Khovalyгнуң chogaadykchy ovur-kheviri)*. Kyzyl, «Khöömei» attyg ertem-shinchilel төвү. 276 p. (In Tuv.).



Mongush, U. O. (2010) *Khyrtyyn Khovalyg bile «Khyn-Khyrty» = Svoevol'nyi Khovalyg i «Khun-Khurtu»*. Kyzyl, Tyvapoligraf. 188 p. (In Tuv.).

Muzykal'nyi fol'klor na gramplastinkakh. Opyt diskografii (1992). Sost. I. I. Zemtsovskii. Moscow, Respublikanskii Tsentruskogofol'klora Ministerstva kul'tury i turizma Rossiiskoi Federatsii. (In Russ.).

Sapel'tsey, V. L. (1982) Na puti k sotsialisticheskoi kul'ture (ocherk o muzykal'noi zhizni Tuvy) [On the way to socialist culture (essay about musical life of Tuva)]. In: *Muzyka Sibiri i Dal'nego Vostoka [Music of Siberia and the Far East]*. A collection of articles, issue 1. Comp. by I. M. Romashchuk. Moscow, Sovetskii kompozitor. Pp. 81–119. (In Russ.).

Suzukei, V. Iu. (2007) *Muzykal'naia kul'tura Tuvy v XX stoletii [The musical culture of Tuva in the 20th century]*. Moscow, Kompozitor. 408 p. (In Russ.).

Suzukei, V. Iu. (2011) *Iskusstvom khoomeia svoego raskroiu dushu svoiu. Zhizn' i tvorchestvo Narodnogo khoomeizhi Respubliki Tyva Kongar-ool Ondara [I reveal my soul through my art of khoomei. The life and work of Peoples Khoomeiji of the Republic of Tuva Kongar-ol Ondar]*. Kyzyl, Tyvapoligraf. 256 p. (In Russ.).

Suzukei, V. Iu. (2015) *Kak molody my byli... Tuvinskie VIA 1970-90-kh godov. Khronika sobytii [How young we were... Tuvan vocal and instrumental ensembles of 1970-90's. Chronicle of events]*. Kyzyl, Tyvapoligraf. 212 p. (In Russ.).

Suzukei, V. Iu. and Tumat, Ch. S. (2015) *Khøømeizhi Respubliki Tyva [Khoomeiji of The Republic of Tuva]*. Kyzyl, Center for development of Tuvan traditional culture and crafts. 192 p. (In Russ.).

Sundui, M. M. and Kuular Ch. Ch. (1995) *Oorzhak Khunashtar-ool (monograficheskii ocherk) [Oorzhak Khunashtar-ool: monographic essay]*. Kyzyl, Delegeiniñ ulustar arazynyñ «Khøømei» attyg ertem-shinchilel tövy. 39 p. (In Russ.).

Tuvinskaia AO (1966). In: *Katalog-zakaznik gramplastinok*. Moscow, Ministerstvo kul'tury SSSR; Vsesoiuznaia firma gramafonnykh plastinok. Pp. 254-255. (In Russ.).

Tuvinskie geroicheskie skazaniia [Tuvinian heroic legends] (1997) / comp. by S. M. Orus-ool. Novosibirsk, Nauka Publ. 582 p. (In Russ.).

Tuvinskie narodnye skazki [Tuvan folk fairytales] (1994) / comp. by Z. B. Samdan. Novosibirsk, Nauka. 459 p. (In Russ.).

Beahrs, R. (2014) *Post-Soviet Tuvan throat-singing (xöømei) and the circulation of nomadic sensibility* : PhD Diss. University of California, Berkeley. 180 p.



Gronow, P. (1975) Ethnic music and Soviet record industry. *Ethnomusicology*, January, pp. 91–99.

Tongeren van M. C. (2004) *Overtone singing. Physics and metaphysics of harmonics in East and West*. Rev. 2nd ed. Amsterdam, Fusica. 284 p.

Submission date: 12.04.2017.

Для цитирования

Абилдснес М. Тувинская музыка и ее дискография (основные имена, названия, проблемы описания) [Электронный ресурс] // Новые исследования Тувы. 2017, № 2. URL: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/706> (дата обращения: ...). DOI: 10.25178/nit.2017.2.6

Citation:

Abildsnes M. Tuvan music and its discography (principal names, titles, issues of description). *The New Research of Tuva*, 2017, no. 2 [on-line] Available at: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/706> (accessed: ...). DOI: 10.25178/nit.2017.2.6

DOI: 10.25178/nit.2017.2.7

“THE KHOMUS IS MY RED DEER ON WHICH I FLY THROUGH THE MIDDLE WORLD”* (KHOMUS IN THE SHAMANIC PRACTICE OF TUVA: RESEARCH ISSUES)

Leo Tadagawa

Nihon Koukin Kyoukai [Japan Jew's Harp Association], Japan

«МОЙ ХОМУС – ЭТО МОЙ КРАСНЫЙ ОЛЕНЬ, НА КОТОРОМ Я ЛЕЧУ ПО СРЕДНЕМУ МИРУ»* (ХОМУС В ШАМАНСКОЙ ПРАКТИКЕ ТУВЫ: ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ)

Лео Тадагава

Японская Ассоциация Коукин (Варган), Япония

The author first got acquainted with Tuvan music in 1991, at the 2nd International Congress of Jew's Harp Music in Yakutia, Russia. Among other ethnomusical bands from Russia's various regions and CIS states, the Tuvan band stood out with its special techniques of playing the khomus (Jew's harp) and of throat singing which accompanied their music. One of them, Gennadii Chash, later tutored the author in throat singing during the latter's visits to Tuva, where he also met Tuvan musicians and ethnomusicologists. The author attended a number of symposia on music in Tuva and researched the Tuvan khomus playing techniques. He also co-produced a CD with their audio recordings (2013).

Of special interest for the author are the khomus playing techniques as they are used in shamanic practice. The author follows the study of the shamanic rituals as they appeared in the works of the Russian



Знакомство автора с тувинской музыкой состоялось в 1991 г. на Втором Международном конгрессе варганной музыки в Якутии (России). Среди других этномузикальных групп из разных регионов России и стран СНГ группа из Тувы отличалась особой техникой исполнения на хомусе (варгане) и сопровождением музыки горловым пением. Один из участников группы Геннадий Чаш стал учителем горлового пения для автора, который впоследствии побывал в Туве, познакомился с тувинскими музыкантами и этномузыковедами. Автор стал постоянным гостем музыкальных симпозиумов в Туве и обратился к исследованиям особенностей исполнения тувинцами на хомусе, а также выступил сопродюсером выпуска компакт-диска с аудиозаписями (2013).

Особый интерес вызывают своеобразие использования хомуса шаманами в шаманской практике. Автор обращается к этнографическим работам российского ученого Севьяна Вайнштейна

* Words by Dezhit Tozhu / Слова Дежит Тожу (Вайнштейн, 1991: 255).

Tadagawa Leo, Founder & Head, Nihon Koukin Kyoukai (Japan Jew's Harp Association); Instructor at evening public courses, Institute of Ethnomusicology, Tokyo College of Music; Board member, International Jew's Harp Society. Postal address: 1-12-24, Midorigaoka, Ageo, Saitama 362-0015, Japan. Tel.: +81-80-3208-7007. Email: koukin@center.email.ne.jp

Тадагава Лео — председатель Японской Ассоциации Коукин (Варган); преподаватель вечерних публичных курсов Института Этномузыкологии Токийского Колледжа Музыки; член совета Международного Общества Варгана. Адрес: 1-12-24, Midorigaoka, Ageo, Saitama 362-0015, Japan. Tel.: +81-80-3208-7007. Эл. адрес: koukin@center.email.ne.jp



scholar Sevyan Vainshtein, in the videos made during his ethnographic field studies, and also reflects on his own observations.

Keywords: khomus; Jew's harp; khomus player; Tuvan music; shaman; S. Vainshtein; хөөмей; Тува; shamanic practice

по шаманским обрядам, видеосъемкам по следам его этнографической экспедиции, а также анализирует собственные наблюдения.

Ключевые слова: хомус; варган; хомусист; тувинская музыка; шаман; С. Вайнштейн; хөөмей; Тува; шаманская практика

The first time when I met Tuvan Jew's harp players was more than twenty five years back in 1991, at the 2nd International Congress of Jew's Harp Music in Yakutia (Russia). This event was a kind of initiation for me to step into the world of the Jew's harp more deeply. Not only the Sakha (Yakut) people, there were so many participants from various ethnic groups from different parts of the Soviet Union (it was just before the perestroika) — Kyrgyz, Kazakh, Turkmen, Karakalpak, Bashkort, Khakas, Dolgan, Even, Ul'ch, Udege and so on. Among them, there was a group from the Tyva Republic.

The performance of their ensemble was unique, as they were the only musicians who played while sitting on the floor of the stage — some of them cross-legged and some on one knee — in a half circle. Playing the Jew's harp to accompany themselves, they sang in ordinary voices and throat voices, while moving their bodies happily. As I had been interested in ingenious musical instruments, sound objects (the Jew's harp was, and still is on top of my list, but also different ones as well) and unique vocal technique, I was simply attracted by their music.

When I got acquainted personally with them during the conference, they taught me how to pull out the whistle-like overtone melody from a fundamental tone. Especially, Gennadii Chash¹ from Shagonaar (Ulug-Khem district) became my first



*Fig. 1. Ensemble from the Tyva Republic on stage. 1991, Yakutsk.
Рис. 1. Ансамбль из Тувы на сцене. Якутск, 1991 г.
Фото из архива автора.*

¹ Chash was chosen as one of the nine World Virtuosi in the contest. Others were, Robert Zagretdinov (Bashkortostan, Russia), Süidüm Tölökova (Kyrgyzstan), John Wright (France/England) Mike Seeger, Larry Hanks (both USA), Spiridon Shishigin, Fedora Gogoleva and Pyotr Ogotoev (Sakha, Russia).



teacher of throat-singing — *xöömei*. Also there were Eles-ool Kuular from Chöön-Khemchik district, and Aleksandr Salchak (from Bai-Taiga district) the maker, player and teacher of different kind of musical instruments, among others.

It was significant for me to meet Valentina Suzukei, a scientific researcher on the Tuvan music, musical instruments and the specialist on the Tuvan Jew's harp — *khomus*. She (who participated with a little boy — one of her sons) showed me different kinds of instrument which are categorized as "*khomus*" in Tuvan concept, including not only *demir-khomus* and *kulzun-khomus* (which are generally included into the "Jew's harp" in a narrow sense), but also *yyash-khomus* — a simple twig and *charty-khomus* — a simple wood chip, which require man's oral cavity to play "music." These small "primitive" tools for producing sound make me notice the deeper meaning of the word "*khomus*."

A year later in 1992, I got an invitation from my Tuvan friends to attend the 1st International Xöömei Symposium. I was excited and immediately decided to take part. But how to get there? At that time, no Japanese tourist company could give me suggestion how to get to Kyzyl. After long investigation, they only could sell me a ticket to Abakan, the capital of Khakas Republic, saying that there are no direct flights from Moscow to Kyzyl.



Fig. 2. Gennadii Chash. 1991, Yakutsk.
Рис. 2. Геннадий Чаш. Якутск, 1991 г.
Фото из архива автора.



Fig. 3. Valentina Suzukei, Leo Tadagawa and Gennadii Chash (from left to right). 1992, Kyzyl.
Рис. 3. Валентина Сузукей, Лео Тадагава и Геннадий Чаш (слева направо). Кызыл, 1992 г. Фото из архива автора.

Some people in Khakassia, whom I met and became friends with one year before at the



Congress in Yakutia, helped me much. They contacted the organizer of the Symposium in Tyva. Thanks to them, I could get on the GAZelle dispatched from Tyva to pick up the foreign participants.

It was a great experience to take part in the Symposium, and to know the background of the Tuvan Jew's harp culture by my own eyes. It was also my pleasure to meet the "old" friends again in Kyzyl. During the Symposium, Valentina Suzukei and I started to talk about a new project of releasing a CD of Tuvan Jew's harp music, but at that moment, it was just like a dream. Gennadii Chash, the teacher of mine, invited me to his place in Shagonaar after the Symposium, to give me the "continuation" of the lesson. It turned out that we were of the same age. It became an unforgettable experience for me.

After that, I became a "periodic" visitor of Tyva. I took part in every Symposium (except the most recent ones) — 2nd visit in 1995 for the 2nd Symposium, 3rd in 1998, 4th in 2003 and 5th in 2008.

At my 3rd visit, I encountered the news of Gennadii's death. It was really sad to know that we would never meet again.

This time, at the research session, I made a presentation about the relation between the Jew's harp and the boot as a motif for the case of the *khomus*¹. Actually, it is unique that a musical instrument is kept in a case of a shape of something else that has no definite connection.

By 2008, I had produced CDs of Jew's harp and other music from Sakha, Ainu, Khakas and Kyrgyz under the label of Japan Jew's Harp Association. But our Tuvan *khomus* CD project was still a dream. Especially during the Symposium, everybody was too busy to do something else which looks more important. However, thankfully, I could get acquainted with musicians who play *khomus* from time



Fig. 4. Aleksandr Salchak making *khomus*. 2003. Kyzyl.

Рис. 4. Александр Салчак делает хомус. Кызыл, 2003 г. Фото из архива автора.

¹ Among the German speaking peoples, the container for the Jew's harp maultrommel is sometimes in the shape of a shoe. Is it a coincidence?



to time, and could meet some makers who agreed to show me their khomus making process.

Once in 2003, just after the 4th Symposium, I was interviewed by a journalist from Moscow. His name was Sergei Markus, and he asked me why I was visiting Tyva. I'm not sure if I told him about the CD project or not. But he got the information from somewhere, and wrote about it in his book – an encyclopedia called “Тува: Словарь культуры [Tuva: Dictionary of Culture]” (Маркус, 2006: 595) as if it is already under practical preparation.

When I read this piece of information, I thought I should realize it, otherwise it's too embarrassing. That was why I started to think about the project more seriously.



Fig. 5. Aldyn-ool Sevek with his cha-khomus. 2003, Kyzyl.
Рис. 5. Алдын-оол Севек и его ча-хомуc. Кызыл, 2003 г.
Фото из архива автора.



Fig. 6. Ailangmaa Damyran with her yyash-khomus.
2010, Kyzyl.
Рис. 6. Айланмаа Дамыран и ее ыяш-хомуc.
Кызыл, 2010 г. Фото из архива автора.

At last the time had come. In 2010, I had an opportunity to take part in the International Conference of Chatkhan (long zither) in Khakassia. When I contacted Valentina telling my visit to south Siberia, she told me that she could organize recording sessions with different *khomus* players, if I come to Tyva after the Conference in Abakan. Of course I promised to come. Also we agreed that the CD concept might be based on the book about *khomus* by Valentina that was published early in this year (Сузукей, 2010).

So we could record talented and unique musicians of different



generations, like Tatyana Sorzhu, Aidyng Byrtaan-ool, Anchymaa Sonam, Arina Aiyzhy, Aleksandr Saryglar, Ailangmaa Damyran, Mōnggūn-ool Ondar, Opal Shuluu and others.

There were so many various ways of playing *khomus*, such as: 1) Imitation of sounds of nature, 2) Execution of the “melodies” of songs such as *kozhamyk* (antiphonal quatrains or improvisational humorous songs with certain refrains), called *yrladyt oinaary* or “singing play”, 3) Silent execution of the “words” of well-known *kozhamyk* and other songs called *chugaaladyt oinaary* or “speaking play”, 4) “*Uzun-khoyug*” (literary “long-soft”), a genre which is expressed only by musical instruments and throat-singing, 5) Simultaneous execution of the *khomus* playing and throat-singing. Some tunes were played both vocally and on the *khomus* to compare the melody and the text.

The instruments played during the recording are also various. There were *demir-khomus* (iron Jew's harp), *kulzun-khomus* (bamboo Jew's harp), *charty-khomus* (mouth resonating wood chip), *yyash-khomus* (mouth resonating branch of tree), *cha-khomus* (mouth bow) and *khylyzynnyg-dyrgak* (comb-and-tissue-paper, a primitive kazoo). It was very interesting to learn about playing the Jew's harp with a metal hammer, as this kind of invention for the players who lost their teeth is widely spread in northern part of Asia.

Adding some old precious field recordings by Valentina, we made a CD “Авамның ойнап чораан аялгасы / The Melody My Mother Played: Old and Modern Khomus (Jew’s Harp) Music of the Tuva, at the Center of Asia” (Süzükei, Tadagawa 2013).

When it was almost ready to be published in early autumn of 2013, I've got information from Valentina that there would be the 2nd International Khomus Festival in Tyva in October. What perfect timing! The organizer of the Festival



Fig. 7. CD “Авамның ойнап чораан аялгасы / The Melody My Mother Played: Old and Modern Khomus (Jew’s Harp) Music of the Tuva, at the Center of Asia.” Opal Shuluu on the jacket.

Рис. 7. Обложка компакт-диска «Авамның ойнап чораан аялгасы / The Melody My Mother Played: Old and Modern Khomus (Jew’s Harp) Music of the Tuva, at the Center of Asia» с фотографией Опал Шулуу.



pleasantly agreed to hold a presentation of the CD during the Festival. So packing a bunch of copies of the sizzling CD in my suitcase, I headed to the Tyva Republic once again. Rejoicing at the meeting with the musicians who took part in the project again, I was thinking that at last I could fulfill my responsibility to the Tuvan Jew's harp music.

In the booklet accompanying to the CD, Valentina and I decided to reprint a photo of Dezhit Tozhu, a woman shaman from southwestern Tuva. The photo was taken by Sev'yan Izrailevich Vainshtein (1926-2008) a famous Russian ethnographer, archaeologist and historian, during his expedition in 1983 (Вайнштейн, 1991: 255). It really was a precious evidence of the use of the iron Jew's harp as the tool used during the *kamlanie* – shamanic ceremony. But we couldn't include the sound of the Jew's harp played by any shaman in our CD, as we had no chance to record it.

It is usually said that the Jew's harp and shamanism is strongly linked in different cultures in the world. For instance, the Sakha people in northeastern Siberia think that the Jew's harp *khomus* has a strong power to call the summer after severe long winter, not only because it can produce the different sound of nature including dripping of melting ice, birds' chirping, the clatter of horse hooves and so on, but also since it is made by a blacksmith. Thus they are sometimes thought to have more power than shamans. In Tyva, once I was told that it is dangerous even to touch the *demir-khomus* for common (non-shaman) people. But how does a shaman use the Jew's harp, and what kind of sound or music do they play on it specifically during a ritual? It had been a long-time issue for me to be witnessed.

Some days later, I learnt that it was possible to see the episode where Dezhit Tozhu herself played a Jew's harp, most probably during a *kamlanie*, in the film “Сшитые стрелы [Stitched Arrows]” a documentary film by Leonid Kruglov (1999), which was by chance the appendix to the same “Dictionary” that made me work hard to produce the CD¹. This film is a story about finding the “last” shamans in Tuva, along the ‘road of Vainshtein.’ Inserting Vainshtein's monologue as narrations, and some excerpts in black and white taken from the film about Republic of Tyva that Kruglov found in several dusty boxes in the archives of the Russian Academy of Sciences, he showed us some of his own encounters with the Tuvan shamans.

¹ Also known as «Сшитые стрелы: Путешествие в страну шаманов [Stitched Arrows: Journey to the Country of Shamans]” on Youtube for example:
<https://www.youtube.com/watch?v=nTTeRwr0O-g> (retrieved 01 Apr. 2017).
<https://www.youtube.com/watch?v=LYJNk1Iq4JU> (retrieved 01 Apr. 2017).



Around the 25th minute from the beginning, there is an approximately 3 minutes' scene with Dezhit Tozhu. In the background, ran a monologue by Vainshtein, which is very similar to the sentences from the book “Мир кочевников центра Азии [The World of Nomads of the Center of Asia]” (Вайнштейн, 1991: 254–255), not exactly the same but somehow arranged with additional information. Here, Vainshtein describes how he met this woman shaman, and what she told him.

It goes as follows: when he went to the village Kungurtug in southwestern part of Tyva to make research on the ancient Uyghur archaeological site, he met an ordinary (at first glance) old woman called Dezhit Tozhu. People told him that she had nine great shamans in her ancestors, but when the conversation came to shamanism, she tried to divert his attention to another topic. After finishing his main task, he came to her to say goodbye. But she told him that he would not leave her that day. He couldn't believe it as he knew that the small plane is waiting for him with its engine running. However, it had left without passengers.

Being surprised, he came back to Dezhit, and then she gave him remarkable information: While she is executing *kamlanie*, she plays the *khomus* with her eyes closing. Listening to its song, she calls out her *eeren* helping spirits calmly. For her, the *khomus* is a red deer that can fly like a bird, with which she flies along the Middle World, and she calls it “*chagaa daiym* – small horse.” She only flies between the mountains in the Middle World, unlike the other shamans who reach to the Upper World using frame drums to fly...

According to the fact that the scene with Dezhit Tozhu is in color, it might be proper to understand that it was shot by Kruglov in 1998. If so, she should be 87 years old, but she looks not much changed, 15 years after Vainshtein's photo. Though the clothes she wears are not the same, her appearance, especially her posture of playing the *khomus*, and the object (wooden case of the instrument?) held in her left hand is exactly the same. And also, there is a scene in which she shows her small models of different kind of tools - a knife, shovel, axe and scraper made of iron, and these “weapons” to fight against evil spirits are exactly the same as the ones illustrated and depicted in Vainshtein's book (Вайнштейн, 1991: 255–256).

On the sound track of the scene, we hear the melody of “Arty-Saiyr”, a well-known song frequently used as a motif for the *khomus* playing by many performers, which is also recorded in our CD by different musicians. In the film, after short introduction, this tune is executed very calmingly, first time in lower range, and then repeated one octave higher. This might be the real *khomus* playing during a shamanic ceremony. I was excited.



However, when I got a little bit calming down, some questions arose in my mind. Is it really popular melodies like “Arty-Saiyr” (which is played by even the beginner of the *khomus*) played during a *kamlanie*? When I look at the scene very closely with doubtful eyes, I noted that the movement of Dezhit Tozhu’s right index finger and the sound of the *khomus* are not perfectly synchronized (though attempted with some effort). This means that the music on the sound track is not the one recorded during the film shooting, but recorded separately (most probably afterwards). Moreover, it is impossible to know that the music was played by her or not — it could be someone else’s fantasy that was played to accompany the picture.

Consequently, we come to a conclusion that it is still unknown what kind of music or sound she played on the *khomus* during a shamanic ritual, unfortunately. It is understandable that this film has insertions — like reindeers (not red deer), taking off airplane (without passengers?), blinks of lights (which indicates the coming of *eeren*) and aerial camera works (as if the audience flying into the sky), as it is an art work by a director. But the Jew’s harp sound by Dezhit Tozhu is the most important element in the scene (at least for me). I want to know the fact. Were the real sounds recorded at the film shooting, or probably at any of her playing during a *kamlanie*¹?

The other mysterious issue is the object in her left hand. It could be thought that it is a *khomus* case, according to how it partly protruded from her hand. But what is that in her left hand? Why is she holding it like that, both in the photo from 1983 and in the film shot in 1998? Is it the device for the players who lost their teeth to hold the *khomus* — like a hammer or axe explained by Tatyana Sorzhu (Suzukei, Tadagawa 2013: 08, 25, 35)? If so, is this object is made of metal? Is there no photo of this artefact?

So for me, there are still reasons to visit Tyva as there are so many questions waiting for answers.

Speaking of myself, I’m still flying around the Middle World with the Jew’s harps, so to say, “holding” it. My earlier travels were to visit the people from different parts of former Soviet Union whom I encountered at the Jew’s Harp

¹ As for the recording called “Khamnin khomuzu (Shamanic call)” played by Papizan Badar (also written as Bapizan, Papisan or Pavizan, 1957-2016), a Tuvan man living in Bayan- Ölgii province, Mongolia, can be heard on a CD “An Anthology of Mongolian Khöömii” (Curtet, 2016). In the liner notes, it is explained that his ‘Jew’s harp evokes the sounds of the water and mountains.’ Actually, combining the *khomus* playing and *sygyt* simultaneously, it seems to me that he is producing some fragments of a melody. But if he is a shaman or not is not mentioned, no matter how the title of the tune is.



Congress in Yakutia, 1991 — Tyva, Sakha, Khakassia, Altai, Bashkortostan, Kyrgyzstan, Kazakhstan, Uzbekistan and Amur basin. And also to know more Jew's harp cultures, I've visited not only countries in Asia and Europe, but also different districts inside Japan. In addition to these spatial travels, I started temporal travels to visit excavated Jew's harps from different places — mainly in Asia. The oldest reliably dated bow-shaped iron Jew's harps are from two archaeological sites in Saitama prefecture, next to Tokyo. These are dated to the first half of 10th century AD, from the circumstances of the find¹. On the other hand, one of the oldest lamellate harps made of bone is from Aimyrlyg XXXI, Tyva (2nd century BC), and now kept in the Hermitage Museum, Saint Petersburg (Tadagawa, 2016: 62–63)².

Also from time to time, there are friends visiting me “flying with the Jew's harp.” Especially, it was my great pleasure that I could invite Valentina and her sons to our place in Saitama in 2016 during her stay in Japan for a Conference organized by Toyo Ongaku Gakkai — The Society for Research in Asiatic Music.

When I play the Jew's harp, I feel like I'm exploring wide “inner space” of the simple single tone of the instrument. But at the same time, the Jew's harp is a tool with which I fly along the Middle World, in actual sense as well.

Acknowledgments

I'm thankful to all the khomus players and makers, and also to Larisa Artyna, Zoya Kyrgys (International Scientific Center “Xöomei”) and Zoya Mongush (Department of Folk Art, Republican Center of Folk Art and Leisure, Republic of Tyva).

Благодарности

Автор благодарит мастеров хомуса, хомусистов, а также Ларису Артына, Зою Кыргыз (Международный научный центр «Хоомей») и Зою Монгуш (отдел народного творчества Республиканского центра народного творчества и досуга, Республика Тыва).

¹ In Europe, the reliably dated bow-shaped Jew's harp excavations start around 12-13th centuries AD (Kolltveit, 2006).

² For the moment, the oldest lamellate harps are from Liaoning province, China (22-11th centuries BC). Other excavations are from; Xiajiadian, Inner Mongolia, China (8-4th centuries BC); Jundushan, Beijing, China (8-5th centuries BC); Morin Tolgoi, Mongolia (3-1st centuries BC); Sakhsar, Khakassia, Russia (4-5th centuries) (Tadagawa, 2016, 2017).



REFERENCES

Kolltveit, G. (2006) *Jew's Harps in European Archaeology*. Archaeopress, Publishers of British Archaeological Reports, Oxford.

Tadagawa, L. (2016) Asian Excavated Jew's Harps: A Checklist (1) - Lamellate Jew's Harps (1). In: *Institute of Ethnomusicology Bulletin of Tokyo College of Music*, Vol. 5, pp. 57–70.

Tadagawa, L. (2017) Asian Excavated Jew's Harps: A Checklist (2) - Lamellate Jew's Harps (2). In: *Institute of Ethnomusicology Bulletin of Tokyo College of Music*, Vol. 6, pp. 57–68.

Vainshtein, S. I. (1991) *Mir kochevnikov tsentra Asii [The World of Nomads of the Center of Asia]*. Moscow, Nauka. 296 p. (In Russ.).

Markus, S. V. (2006) *Tuva: Slovar' kultury [Tuva: Dictionary of Culture]*. Moscow, Akademicheskii proekt. 832 p. (In Russ.)

Suzukei, V. Iu. (2010) *Khomus v traditsionnoi kul'ture tuvintsev [Khomus in the Traditional Culture of Tuvans]*. Kyzyl, Tyvapoligraf. 228 p. (In Russ.).

CDs and Film

Curtet, J. (2016) *An Anthology of Mongolian Khöömii*. Buda Musique, Ivry-sur-Seine. CD.

Süzükei, V., Tadagawa, L. (2013) Авамның ойнап чораан аялгазы / The Melody My Mother Played: Old and Modern Khomus (Jew's Harp) Music of the Tuva, at the Center of Asia / Мелодии, которые играла моя мама: старая и современная хомусная (варганная) музыка Тувы, Центр Азии. Ageo, Japan Jew's Harp Association. CD.

Kruglov, L. (1999) *Stitched Arrows* (documentary). BAG Express-Line TV, Kyzyl.

Submission date: 30.03.2017.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Kolltveit, G. (2006) *Jew's Harps in European Archaeology*. Archaeopress, Publishers of British Archaeological Reports, Oxford.

Tadagawa, L. (2016) Asian Excavated Jew's Harps: A Checklist (1) - Lamellate Jew's Harps (1) // *Institute of Ethnomusicology Bulletin of Tokyo College of Music*, Vol. 5, pp. 57–70.



Tadagawa, L. (2017) Asian Excavated Jew's Harps: A Checklist (2) - Lamellate Jew's Harps (2) // Institute of Ethnomusicology Bulletin of Tokyo College of Music, Vol. 6, pp. 57–68.

Вайнштейн, С. И. (1991) Мир кочевников центра Азии. М. : Наука. 296 с.

Маркус, С. В. (2006) Тува: Словарь культуры. М. : Академический проект. 832 с.

Сузукей, В. Ю. (2010) Хомус в традиционной культуре тувинцев. Кызыл: Тываполиграф. 228 с.

CDs and Film

Curtet, J. (2016) An Anthology of Mongolian Khöömii. Buda Musique, Ivry-sur-Seine. CD.

Süzükei, V., Tadagawa, L. (2013) Авамның ойнап чораан аялгасы / The Melody My Mother Played: Old and Modern Khomus (Jew's Harp) Music of the Tuva, at the Center of Asia / Мелодии, которые играла моя мама: старая и современная хомусная (варганная) музыка Тувы, Центр Азии. Ageo, Japan Jew's Harp Association. CD.

Круглов, Л. (1999) Сшитые стрелы [Stitched Arrows] (документальный фильм). BAG Express-Line TV, Кызыл.

Дата поступления: 30.03.2017 г.

Для цитирования:

Tadagawa, L. "The khomus is my red deer on which I fly through the middle world" (Khomus in the shamanic practice of Tuva: Research issues) [Электронный ресурс] // Новые исследования Тувы. 2017, № 2. URL: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/718> (дата обращения: ...). DOI: 10.25178/nit.2017.2.7

For citation:

Tadagawa, L. "The khomus is my red deer on which I fly through the middle world" (Khomus in the shamanic practice of Tuva: Research issues). *The New Research of Tuva*, 2017, no. 2 [on-line] Available at: [1https://nit.tuva.asia/nit/article/view/718](https://nit.tuva.asia/nit/article/view/718) (accessed: ...). DOI: 10.25178/nit.2017.2.7

DOI: 10.25178/nit.2017.2.8

SOCIAL AND COGNITIVE FUNCTIONS OF MUSIC BASED ON THE EXAMPLE OF TUVAN THROAT SINGING

Shen-Mou Hsu

National Taiwan University,
Taiwan

Music is pervasive across human cultures and throughout times. Particularly, music is of great importance socially. Like many cultures' use of music, throat singing or xöömei, the most distinguished aspect of Tuva's music, contributes significantly to social communication, emotional expression, social bonding and religious rituals. Acknowledgment and consideration of current social cognitive findings of music may thus provide a better insight into the nature of throat singing. To date, evidence has indicated that, similar to language, music is a fundamental channel of communication, and these two constructs may have common origins in a single communicative system. Moreover, music may modulate neural activity in the brain structures associated with emotions and alter our autonomic responses. In addition to information sharing, music thus has the capacity to convey emotions. This ability may further render music a powerful mechanism to facilitate social bonding and ritual practice, as individuals' internal states during these social events become synchronized



СОЦИАЛЬНЫЕ И ПОЗНАВАТЕЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ МУЗЫКИ НА ПРИМЕРЕ ГОРЛОВОГО ПЕНИЯ ТУВИНЦЕВ

Шень-Моу Сюй

Национальный Университет Тайваня,
Тайвань

Музыка является неотъемлемой частью практически всех человеческих культур во все времена. Музыка выполняет множество социальных и познавательных функций. Горловое пение (хоомей) — наиболее известный вид музыкального искусства тувинцев — занимает важное место в общественной жизни: оно выражает общественные связи, показывает эмоции исполнителей, сопровождает социальное общение и религиозные ритуалы. Признание и постижение общественных и познавательных аспектов музыки могут помочь лучше понять природу горлового пения. До настоящего времени исследования указывали, что, подобно языку, музыка является одним из основных каналов коммуникации. Более того, музыка может модулировать нервную деятельность в мозговых структурах, связанных с чувствами и видоизменять наши автономные реакции. Таким образом, в дополнение к функции обмена информацией, музыка способна передавать чувства. Это помогает музыке выступать мощным механизмом для установления общественных связей и выражения ритуальной практики, поскольку способствует синхронизации внутреннего состояния индивидуумов во время тех или иных общественных действий.

Shen-Mou Hsu, Researcher, Imaging Center for Integrated Body, Mind and Culture Research, National Taiwan University, Taipei, Taiwan (R.O.C.). Postal address: 49 Fanglan Rd., Da'an Dist, Taipei, 10617, Taiwan (R.O.C). Email: smhsu@ntu.edu.tw

Шень-Моу Сюй — научный сотрудник Центра интегративных исследований тела, разума и культуры Национального Университета Тайваня, г. Тайбэй. Адрес: 49 Fanglan Rd., Da'an Dist, Taipei, 10617, Taiwan (R.O.C). Email: smhsu@ntu.edu.tw



through musical engagement.

In conclusion, I suggest that those social cognitive perspectives may point toward new directions for a continuing discourse on our understanding of throat singing.

Keywords: Tuva; Tuvans; music; throat singing; function of music

В заключение автор напоминает, что упомянутые общественные познавательные функции горлового пения могут стать новым направлением для исследований в области тувинской музыки.

Ключевые слова: Тува; тувинцы; музыка; горловое пение; функции музыки

Introduction

Music is pervasive across human cultures and throughout times. Appreciation for it appears to be a predisposition. Infants as young as four months already tend to favor consonant music rather than a dissonant one (Zentner, Kagan, 1996).

Equally intriguing is the finding that infants are better at detecting changes in diatonic melodies which conform to keys of major or minor scales, rather than melodies that violate these conventions (Trehub, Thorpe, Trainor, 1990). However, our drive to engage in music and with its reasons for existence has not been readily explained.

On one hand, music may represent an evolutionary adaptation with biological significance, such as being a sexually selected trait that aids courtship in a manner similar to bird singing (Darwin, 2007). On the other hand, music may be merely an invention of humans (Patel, 2010) or a byproduct that evolves to support language (Pinker, 1999).

Despite the ongoing debate surrounding the evolutionary status of music, it is widely conceived that music serves important social functions. For example, music involves communication, notably during parent–child singing of lullabies (Trehub, 2003). Moreover, music has capacity to convey emotion and is an important potential source of pleasure (Blood, Zatorre, 2001; Menon, Levitin, 2005).

Music may also bind groups of people together to increase solidarity and thereby help early humans to thrive (Roederer, 1984). Last but not the least, music is widely observed and constitutes an abstract representation in human communal and religious rituals (Alcorta, Sosis, 2005; Becker, 2001).

Throat singing or *xöömei*, the most distinguished aspect of Tuva's music, revolves around the principle that a vocalist produces multiple notes at one time. The lower note is the fundamental tone of the voice and sounds like a sustained drone. The second corresponds to one of the harmonic partials. This unique singing style makes no exception in terms of their roles in social functions, particularly given that throat singing has a rich bond to Tuvan culture and traditions (Levin, Edgerton, 1999).



In this mini review, I focus on discussing four interrelated social functions of music: communication, emotion, social bonding and ritual, and their potential relevance to the nature of throat singing. Hopefully, these social cognitive perspectives may contribute to a continuing discourse on our understanding of throat singing.

Music as a channel of communication

The Tuvan society has strong traditions of animism, the belief that natural objects have souls or are inhabited by spirits of rivers, mountains, and many other aspects of the world (Levin, Suzukei, 2006). Because Tuvan people believe that sound is a channel preferred by the spirits of nature to reveal themselves and to communicate with the other living beings, throat singing serves as specific language that Tuvan shamans developed to communicate with those spirits.

In addition to the spiritual context, throat singing is also performed in daily life from lulling a baby to sleep to calling animals from a distance (Pegg, 1992). Researchers even suggest that lullabies might be a formative force that contributes to the development of throat singing (Van Tongeren, 2002), which strengthens the idea that throat singing plays an essential role in social communication in Tuvan society.

Music is indeed a fundamental channel of communication (Kraus, Slater, 2016) and bears resemblance to language (Brown, 2000; Patel, 2003; Tillmann, 2012). Both music and language are organized according to given rules which combine basic components into higher-order structures. Moreover, decoding both constructs requires a fine-grained analysis of acoustic information which unfolds simultaneously over multiple timescales.

S. Brown proposes that music and language may have common origins in a single communicative system, then become separate capacities through a process of divergence and functional specialization (Brown, 2000). Such an intimate connection between music and language has been further corroborated by a growing body of cognitive neuroscientific evidence, indicating that overlapping and shared neural resources are recruited for musical and linguistic processing (Koelsch, 2011; Patel, 2012).

Moreover, music which emanates from language could further accentuate linguistic expression. This would account for the fact that songs generally contain words which often function as a kind of enhancement and stylization of the ideas being expressed in the text. Ancient Chinese literature, the Book of Documents or “Shanshu”, also expresses the idea that “Singing prolongs the sounds of speech; The sounds of singing follow prolonged speech sounds; Musical pitches temper the sounds of singing”. As can be similarly found in throat singing, xöömei phrases are often interspersed within Tuvan songs with topical words.

During the communication processing of sounds in music, our brains have to determine the physicality from the ears and interpret the underlying information



patterns that might inform us. However, our natural environments are complex, and there may be different inputs that integrate auditory information. Previous research has shown that visual information may affect the brain's ability to construct a percept of sound. As demonstrated by the McGurk effect (McGurk, MacDonald, 1976), when a syllable, "ba" for instance, is repeatedly dubbed on to a lip movement for "ga", we would perceive a hybrid percept, the syllable "da".

Similarly for the sounds as complex as music, evidence has shown that the perception of music performances can be significantly influenced by a performer's movements (Tsay, 2013). Intriguingly, throat singing is recognized as the quintessential achievement of Tuvans' mimesis based on perceptual cues from their surrounding environment. Legend says that Tuvans developed the art of throat singing by imitating the sounds of nature and the calls and cries of animals rich in harmonics (Levin, Edgerton, 1999).

Drawing on the aforementioned findings, could it be possible that natural inputs other than sounds have any influence during the development of throat singing? It would be intriguing to probe to what extent the ambient cues derived from Tuvans' inhabitants interact with the linguistic system and ultimately determine throat singing.

Music as communication of emotion

For Tuvan herders, throat singing also serves as a way to express feelings of exultation. As quoted in van Tongeren, anonymous singer once described:

"Imagine you're a herdsman and you sit on your horse and you're going somewhere, far away. The moment that you're bored or when you are enchanted by something, like the steppes or the taiga, you immediately have to sing what you feel. If you sit on your horse and you sing, then it hears that you are singing. And it will go even faster, because it likes your songs" (Van Tongeren, 2002: 56).

From the social cognitive perspective, music is not only communicative in the sense of sharing information, but also concerned with transmission of emotions (Panksepp, Trevarthen, 2008; Roederer, 1984). Emotion often accompanies our musical experiences and emotional impact is one of the main reasons that people listen to music (Sloboda, O'Neill, 2001).

Cognitive neuroscientific studies to date have demonstrated that music may modulate neural activity in the brain structures associated with emotions (Koelsch, 2010). Particularly, during listening to pleasure music, dopaminergic neural systems which are associated with reward (a construct involving in craving or wanting states) can be activated (Blood, Zatorre, 2001; Menon, Levitin, 2005). In addition, there is a close connection between music and our physiological responses (Gomez, Danuser, 2007; Krumhansl, 2002). For example, fast and staccato music may evoke faster breathing, higher minute ventilation, skin conductance, and heart rate. In principle,



tempo, accentuation, and rhythmic articulation are the features that most strongly correlate with physiological responses.

Although it is unclear whether different styles and techniques of throat singing are correlated with different kinds of emotions, the link between musical structures and emotions has been previously reported (Bresin, Friberg, 2011; Scherer, 1995). Evidence suggests that sadness may be conveyed by slow tempos, low intensity and legato articulation, whereas happiness is conveyed by fast tempo, high intensity and staccato articulation. Gomez and Danuser's study (Gomez, Danuser, 2007) further reveals that mode, harmonic complexity, and rhythmic articulation can better characterize whether emotional experience is negative or positive, whereas tempo, accentuation, and rhythmic articulation can better discriminate whether emotion is in high or low intensity. Therefore, internal structure of the music plays an essential role in the induction of specific emotions and this principle may be applicable to throat singing.

Music as a means of social bonding

Throat singing should not only be construed as a form of communication, but also be considered in terms of how the music style is embedded in social contexts. For example, throat singing is frequently performed at weddings or a celebration at a nobleman's in Mongolia (Pegg, 1992). Similarly in most cultures, music is employed in consequential events such as seasonal festivals. Through music engagement, individuals' emotional states in these social events are shared and become synchronized, thereby generating heightened pleasure and decreasing conflicts, and the feelings of social cohesion is ultimately fostered (Benzon, 2001; Mithen, 2005; Roederer, 1984).

In early eras, social bonding could arise from community dancing to music, manifested by the coordinated movements of military drills (McNeill, 1995). Such coordinated drills resulted in camaraderie via physical or emotional synchrony, a phenomenon which today can still be witnessed at football games or rock concerts. One recent study provides supporting evidence that when rhythmic activities like music are performed by groups of people, they tend to become synchronized, which reflects social coordination (Kirschner, Tomasello, 2010).

In this empirical study, two groups of 4-year-old children either interacted with one another in the context of traditional music that included dancing, singing and playing or interacted with one another without music. The results show that subsequently, children in the music group increased spontaneous cooperative and helpful behavior relative to the control group. Thus, joint music making encourages individuals to keep collective intention and emotions to behave more cooperatively towards one another. To summarize, music, possibly throat singing as well, offers an opportunity



for group catharsis and thereby facilitates the formation or manifestation of group identity.

Music in religious contexts

In the past, throat singing seemed to be reserved for shamans and was an important preparation for the shamanic rituals (Van Tongeren, 2002). It is possible that throat singing stems from such ritual practice. In an equivalent line, in many cultures, music is used to enter trance, a base for shamanism and early religions (Richter, Ostovar, 2016). Generally speaking, music is inseparable from communal and religious ritual (Becker, 2001). Human rituals share basic structural components of pattern, sequence and repetition. These components are amplified and intensified via the incorporation of recurrent music (Alcorta, Sosis, 2005).

As described above, music has the capacity to induce emotional effects. In addition, our autonomic functions, including respiration, and cardiovascular function, are altered in response to eternal musical rhythm (Gomez, Danuser, 2007). Not surprisingly, emotion, especially happiness, is frequently evoked in religious ritual (Becker, 2001) and participants engaged in ritual trance demonstrate changes in autonomic functions (Alcorta, Sosis, 2005). Together, the capacity of music to entrain automatic states and emotions is instrumental in imbuing human rituals with emotional significance. This process may provide the basis for creating and synchronizing motivational states in ritual participants (Alcorta, Sosis, 2005; Alcorta, Sosis, Finkel, 2008).

Conclusion

Humans are intensely social creatures and music is an important social endeavor. The pursuit of music may stem from our biological-based social nature, which continues to motivate musical activity from the past to the present. Music is a powerful means of human communication by which people can share meanings as well as emotions. This ability renders music a robust mechanism for creating cohesive groups and shaping human rituals. Like many cultures' use of music, throat singing is also prioritized around communication, social gathering, or shamanic rituals. Given the significant contribution of throat singing in the social domain of the Tuvan society, current social cognitive findings and approaches to music may stand as an excellent medium for better understanding the nature of throat singing.



Acknowledgments

The author thanks Tammy Ho for the comments on an early version of the manuscript.

Благодарности

Автор благодарит Тамми Хо за комментарии по первой версии рукописи статьи.

REFERENCES

- Alcorta, C. S. and Sosis, R. (2005) Ritual, emotion, and sacred symbols : The evolution of religion as an adaptive complex. *Human Nature*, no. 16, pp. 323–359. DOI: 10.1007/s12110-005-1014-3
- Alcorta, C. S., Sosis, R. and Finkel, D. (2008) Ritual harmony: toward an evolutionary theory of music. *Behavioral and Brain Sciences*, no. 31, pp. 576–577.
- Becker, J. (2001) Anthropological Perspectives on Music and Emotion. In: Juslin P. N. and Sloboda J. A. (Eds.) *Music and Emotion*. Oxford: Oxford University Press. Pp. 135–160.
- Benzon, W. (2001) *Beethoven's anvil : music in mind and culture*. New York: Basic Books.
- Blood, A. J. and Zatorre, R. J. (2001) Intensely pleasurable responses to music correlate with activity in brain regions implicated in reward and emotion. *Proceedings of National Academy of Sciences*, 98 (20). DOI: 10.1073/pnas.191355898
- Bresin, R. and Friberg, A. (2011). Emotion rendering in music: range and characteristic values of seven musical variables. *Cortex*, no. 47(9), pp. 1068–1081.
- Brown, S. (2000) The musilanguage model of music evolution. In: Wallin, N.L., Merker, B. and Brown S. (Eds.) *The Origins of Music*. Cambridge : MIT Press. Pp. 271–300.
- Darwin, C. (2007) *The descent of man, and selection in relation to sex* (Concise ed.). New York: Plume.
- Gomez, P. and Danuser, B. (2007) Relationships between musical structure and psychophysiological measures of emotion. *Emotion*, no. 7, pp. 377–387.
- Kirschner, S. and Tomasello, M. (2010) Joint music making promotes prosocial behavior in 4-year-old children. *Evolution & Human Behavior*, no. 31, pp. 354–364.
- Koelsch, S. (2010). Towards a neural basis of music-evoked emotions. *Trends in Cognitive Sciences*, no. 14, pp. 131–137.
- Koelsch, S. (2011) Toward a neural basis of music perception — a review and updated model. *Frontier in Psychology*, no. 2, 110. DOI: 10.3389/fpsyg.2011.00110



Kraus, N. and Slater, J. (2016). Beyond Words: How Humans Communicate Through Sound. *Annual Review of Psychology*, no. 67, pp. 83–103. DOI: 10.1146/annurev-psych-122414-033318

Krumhansl, C. L. (2002) Music: A link between cognition and emotion *Current Directions in Psychological Science*, no. 11, pp. 45–50.

Levin, T. C. and Edgerton, M. E. (1999). The throat singers of Tuva. *Scientific American*, no. 281, pp. 80–87.

Levin, T. C. and Süzükei, V. (2006). *Where rivers and mountains sing : sound, music, and nomadism in Tuva and beyond*. Bloomington : Indiana University Press.

McGurk, H. and MacDonald, J. (1976) Hearing lips and seeing voice. *Nature*, no. 264, pp. 307–340.

McNeill, W. H. (1995) *Keeping together in time : dance and drill in human history*. Cambridge: Harvard University Press. 196 p.

Menon, V. and Levitin, D. J. (2005). The rewards of music listening: response and physiological connectivity of the mesolimbic system. *Neuroimage*, no. 28, pp. 175–184. DOI: 10.1016/j.neuroimage.2005.05.053

Mithen, S. J. (2005) *The singing Neanderthals : the origins of music, language, mind and body*. London: Weidenfeld & Nicolson.

Panksepp, J. and Trevarthen, C. (2008). The neuroscience of emotion in music. In: Malloch S. and Trevarthen C. (Eds.) *Communicative Musicality : Exploring the basis of human companionship*. Oxford: Oxford University Press. Pp. 105–146.

Patel, A. D. (2003) Language, music, syntax and the brain. *Nature Neuroscience*, no. 6, pp. 674–681. DOI: 10.1038/nn1082

Patel, A. D. (2010) Music, biological evolution, and the brain. In: Bailar M. (Ed.) *Emerging Disciplines*. Houston, TX: Houston University Press. Pp. 91–144.

Patel, A. D. (2012) Language, music, and the brain: a resource-sharing framework. In: Rebuschat P., Rohrmeier M., Hawkins J. and Cross I. (Eds.) *Language and Music as Cognitive Systems*. Oxford: Oxford University Press. Pp. 204–223.

Pegg, C. (1992) Mongolian conceptualizations of overtone Singing. *British Journal of Ethnomusicology*, no. 1, pp. 31–54. DOI: 10.1080/09681229208567199

Pinker, S. (1999) How the mind works. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 882, pp. 119–127. DOI: 10.1111/j.1749-6632.1999.tb08538.x

Richter, J. and Ostovar, R. (2016). «It Don't Mean a Thing if It Ain't Got that Swing» — an Alternative Concept for Understanding the Evolution of Dance and Music in Human Beings. *Frontier in Human Neuroscience*, 10, 485. DOI: 10.3389/fnhum.2016.00485



Roederer, J. G. (1984) The search for a survival value of music. *Music Perception*, no. 1, pp. 350–356. DOI: 10.2307/40285265

Scherer, K. R. (1995) Expression of emotion in voice and music. *Journal of Voice*, no. 9, pp. 235–248.

Sloboda, J. A. and O'Neill, S. A. (2001) Emotions in everyday listening to music. In: Juslin P. N. and Sloboda J. A. (Eds.) *Music and Emotion: Theory and Research*. Oxford: Oxford University Press. Pp. 415–429.

Tillmann, B. (2012) Music and language perception: expectations, structural integration, and cognitive sequencing. *Topic in Cognitive Science*, no. 4(4), pp. 568–584. DOI: 10.1111/j.1756-8765.2012.01209.x

Trehub, S. E. (2003) The developmental origins of musicality. *Nature Neuroscience*, no. 6, pp. 669–673. DOI: 10.1038/nn1084

Trehub, S. E., Thorpe, L. A. and Trainor, L. J. (1990) Infant's perception of good and bad melodies. *Psychomusicology*, 9 (1), pp. 5–19.

Tsay, C. J. (2013) Sight over sound in the judgment of music performance. *Proceedings of National Academy of Sciences*, no. 110, pp. 14580–14585. DOI: 10.1073/pnas.1221454110

Van Tongeren, M. C. (2002) *Overtone singing : physics and metaphysics of harmonics in east and west*. Amsterdam : Fusica. ISBN 90-807163-1-6

Zentner, M. R. and Kagan, J. (1996) Perception of music by infants. *Nature*, 383, 29. DOI:10.1038/383029a0

Submission date: 02.05.2017.

Дата получения: 02.05.2017 г.

Для цитирования:

Hsu Shen-Mou. Social and cognitive functions of music based on the example of Tuvan throat singing [Электронный ресурс] // Новые исследования Тувы. 2017, № 2. URL: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/719> (дата обращения: ..). DOI: 10.25178/nit.2017.2.8

For citation:

Hsu Shen-Mou. Social and cognitive functions of music based on the example of Tuvan throat singing. *The New Research of Tuva*, 2017, no. 1 [on-line] Available at: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/719> (accessed: ...). DOI: 10.25178/nit.2017.2.8



DOI: 10.25178/nit.2017.2.9

LET ME SING YOUR SONGS: HOW FINNS FOUND XÖÖMEI

Sauli Heikkilä

Independent author,
Finland

The author of this essay, musician and founder of the Throat Singing Association of Finland (1997), tells the story of how an association of throat singing practitioners came to be in Finland, and how to teach this art to those wishing to learn it. The story also covers the author's own musical preferences and his life-changing visit to a week-long workshop led by Boris Salchak from Tuva in 1995. Two years later, the author and other aficionados of Tuvan xöömei founded the Throat Singing Association and started holding festivals featuring invited Tuvan singers and throat singing courses. The author describes his collaboration with renowned Tuvan performers, as well as throat singing scholars from the USA, the Netherlands, UK, Italy, etc.

The author holds that throat (or overtone) singing is a special sound practice. Tuvan practices can be compared with similar techniques developed by indigenous peoples of Africa, North America, Japan and Tibet. Throat singing as a practice is closely linked to specific ancient worldviews of peoples and cultures living close to nature. Finns are also considered living in close proximity to nature, which may explain their partiality to throat signing. Dozens actively practice xöömei and



ПОЗВОЛЬТЕ МНЕ ПЕТЬ ВАШИ ПЕСНИ: КАК ФИННЫ НАШЛИ ХООМЕЙ

Саули Хейккиля

Независимый автор,
Финляндия

Автор — музыкант, основатель Ассоциации горлового пения Финляндии (1997), рассказывает о появлении в Финляндии объединения людей, практикующих горловое пение, и особенностях их обучения. Он повествует о своих собственных музыкальных увлечениях и о поворотном для себя 1995 г., когда побывал на недельном семинаре музыканта Бориса Салчака из Тувы. Спустя два года он и другие увлеченные тувинским хоомеем основали Ассоциацию горлового пения, начали организовывать фестивали с приглашением тувинским певцов и курсы обучения горловому пению. Автор пишет о сотрудничестве с известными тувинскими исполнителями, а также исследователями горлового пения из США, Нидерландов, Великобритании, Италии и др.

По мнению музыканта, исполнение горлового, или обертонового, пения представляет собой особую практику звукоизвлечения. Свои наблюдения он сравнивает с известными ему техниками пения коренных народов Африки, Северной Америки, Японии, Тибета. Практика горлового пения тесно связывается с мировосприятием людей древней культуры, близкой к природе. Финны также считаются людьми, тесно связанными с природой. На этом основании автор считает вполне понятным большое увлечение финнов горловым пением. Он насчитывает десятки

Heikkilä Sauli, Independent author. Postal address: Pieni Huone Oy, Halkosuontie 93 A, 00660 Helsinki, Finland. Tel.: +3589 045 671 1868. E-mail: sauli.heikkila@pienihuone.fi

Хейккиля Саули — независимый автор. Адрес: Pieni Huone Oy, Halkosuontie 93 A, 00660 Helsinki, Finland. Тел.: +3589 045 671 1868. Эл. адрес: sauli.heikkila@pienihuone.fi

Web-site: www.pienihuone.fi, www.kurkkulaulu.fi



hundreds have experienced it, which is a much larger percentage than in other European states.

In the essay, the author also focuses on the throat singing courses he has been giving for a while and shares his observations of his students, their motivation, specific training techniques and adapting them to the desires and intentions of his students. He believes that almost everybody can learn singing, and most people can have a command of throat singing. The essay also covers the main problems that aspiring throat singers can face, as well as specific styles of the xöömei, concluding with the idea that it is impossible to master throat singing in a short period of time. The key to success is only found in regular and extensive practice.

Keywords: xöömei; Tuvan throat singing; Tuvans; throat singing; methods of teaching singing; Finland; Finns; essay

финнов, активно практикующих хоомей и сотни тех, которые им также занимаются. Это в разы больше, чем в других странах Европы.

Автор рассказывает о своих курсах обучения горловому пению и делится наблюдениями о мотивах своих учеников, об особенностях их обучения, об адаптивности методики в зависимости от желаний и намерений обучающихся. По его мнению, пению способны научиться почти все, горловому стилю — также многие. Объясняются основные сложности для начинающих. Отмечаются особенности стилей хоомей. Подчеркивается, что горловое пение освоить за короткое время невозможно, необходим длительный труд, регулярные занятия.

Ключевые слова: хоомей; тувинское горловое пение; тувинцы; горловое пение; методика обучения пению; Финляндия; финны; эссе

Introduction

The human voice is a mysterious phenomenon. We are using it every day and we think that we know it. Still, most of us hardly know how the voice works or what is the mechanism of hearing is. The effect of the speaking voice is sometimes confusingly powerful, not to mention the singing voice.

At least in the Western world people with a low tone of voice are considered as convincing and a low voice seems to sound comforting. That is why most of the professional voice workers, such as reporters or actors, have low and mellow voices. People who are trying to convince the audience, such as politicians, often force the voice to a low pitch, which may cause a creaky and unpleasant voice.

Voice has a considerable role in communication and it is strange how little attention is paid to it in school education. In Finland even the teacher education program does not give a single course in using the voice, although it is the most important working tool for a teacher. At least this was the situation in the 80's when I was studying. Why is it so? Probably the voice is taken as a gift that you get when you are born without a chance to modify it. People also seem to easily think that a singing voice is also a birth gift and that there is no other way of acquiring it. Either you can sing or you cannot. No wonder that people think that you cannot learn throat singing. My wife had told to her Mongolian friend, that her husband's hobby is throat singing. The Mongolian – not a musician – had quickly replied: "That is not possible, only Mongolians are able to sing xöömii!"



The aim of this article is to describe how throat singing found its way to Finland and how Finnish enthusiasts found throat singing. I also describe my ideas of Tuvan xöömei and methods I use in teaching.

Learning kargyra unconsciously

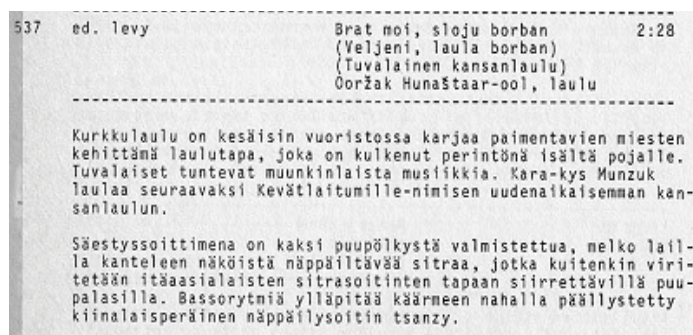
I grew up in a small rural village in Finland in a period, when electricity began to become more common in rural houses. There were only two channels on Finnish radio and only some of the wealthiest houses had a TV. Music offered in radio was mainly classical, folk music and schlagers. Little by little, new, weird and loud rhythm music crossed the oceans. Parents were terrified but we youngsters were excited. Rock stars were admired. Listening was not enough for me, I wanted to try to make that music with a borrowed guitar and cheap harmonicas. In the middle of 1970s my brother carried home a tape recorder with a built-in microphone. I could make my first recording. I was shocked at what I heard. My voice was a lot higher and thinner than I had thought as before I had heard it through the bones of my head.

I had a strong will to sing. I realized that I could imitate a little old bluesmen like Reverend Gary Davis, Howling Wolf and Sonny Boy Williamson whose music was occasionally played on the radio. With a help of some friends I found Tom Waits. I was also fascinated about Louis Armstrong's way of using his voice. I could even sound like him - in my mind at least.

Afterwards I have heard, that even then Ilpo Saunio had played Tuvan folk music in his 32-part program "Music of the People of the Soviet Union". Even now I have not heard the programme, but I obtained the manuscript of the program from the library (Saunio Ilpo and Immonen Kalevi, Pororumpu ja balalaikka - Neuvostokansojen musiikki [Reindeer drum and balalaikka, Music

of the People of the Soviet Union], 1979, in Finnish only). (Picture 1) What would have happened if I had heard that program then and also the performance of Hunastarool Oorzhak, we will never know.

I never started studying music professionally, because I did not believe in my talent and there was no chance to have any kind of musical education in our municipality in those days. Today



Pic. 1. Manuscript of radio program *Pororumpu ja balalaikka* – Reindeer drum and balalaikka, 1979.

Рис. 1. Рукопись радиопрограммы «*Pororumpu ja balalaikka*» (Бубен из шкуры северного оленя и балалайка), 1979.



there is a network of state music schools which cover the whole of Finland. Playing music became a dear hobby to me.

Already in the 70's I was interested in the music of other nations but had never heard about throat singing. Not even in 1983, when a Vietnamese-born French musician and ethnomusicologist Tran Quan Hai visited the Kuhmo Chamber Music Festival in Eastern Finland. Tran Quan Hai had found overtone singing already in 1970. I was also unaware of the visit of the famous Mongolian khöömiich Sundui to the same festival in 1984. This information I only heard last year. (Picture 2). Newspapers had written a lot about his visit, but as a busy student I did not hear about it.



Pic. 2. Sundui at Kuhmo in newspaper Kaleva 1984.

Рис. 2. Сундуй в Кухмо в газете «Kaleva», 1984 г.

Before I got in touch with throat singing, I saw a small program of Vladimir Karujev aka Okna Tsahan Zam who had visited Finland in 1992. I was fascinated but not enough to start to look for more information. The Internet was just starting, so finding information would have been very hard. The next year Mongolian Altain Orgil performed at the Kaustinen Folk Music Festival. I heard them on the radio and saw them on TV and was impressed. Still, only after I had listened and tried to sing Tuvan xöömei, I became so touched that throat singing became a part of my life. Later, after 2000, I had goose bumps from hearing Mongolian khöömii and music like Altai Hangai, Transmongolia and Sedaa.

In the 80's while I had moved already to Helsinki, the capital of Finland, my home municipality got a new school and violin teacher. At the end of the decade he founded a folk music festival, which is still alive and going strong. After a couple of years I asked if I could make the graphic design to the festival. I got the job because I did not ask for any fee. Instead of the salary, I had a possibility to take part in

festival singing and playing workshops for free. I had never concentrated on one instrument – quantity comes before quality – and so I went to pick some mandolin, strum the guitar, beat the drum, blow the flute and sing. While I learned new skills, I also got to know some of the best Finnish and foreign folk musicians. After each festival I almost cried at the end of festival and for being very tired after sleeping only few hours several nights. The workshops became the highlight of my summers.

Throat singing conquers Finland – and my heart

Summer 1995 was a turning point in my musical hobbies. Boris Salchak from Tuva had a shamanic performance at the festival and also gave a one week throat singing workshop prior to it. We were about ten students who got their first touch to throat singing. We were sizzling with excitement.

At the same time The Global Music Centre at Helsinki had a collaboration with Albert Kuvezin and the next year the Centre published his Yat-Kha band's album *Yenisei Punk*. Albert had some gigs in Finland and a workshop at Haapavesi in summer 1996. In the autumn Jukka-Pekka Lilja organized a weekend workshop of Albert Kuvezin at his Centre of Nature in Røykkä, Southern Finland. Almost 50 people participated in this workshop. Many of them became my friends. During the weekend we decided to create an association to increase knowledge and advance the practice of throat singing.

The Finnish Throat singing Association was founded 1997 and the same year we started to build up some kind of a festival. It was clear that we needed a Tuvan xöömeizhi to perform at the festival. The internet was still somewhat primitive and after searching I found an enthusiastic volleyball team from Northern Finland who had made a wonderful journey to Tuva. Alongside playing, they had heard the throat singing of Vladimir



*Pic.3. Vladimir Sojan is having a workshop at the first Kieku-festival.
Рис.3. Владимир Соян проводит семинар
на первом Кіеку-фестивале.*



Sojan. I had got in touch with Steven Sklar from the US, who had just made a journey to Tuva, and now asked him if he knew of the singer. He replied that Sojan was a great singer. So we dared to start the preparations for the invitation and his trip to Finland. Our budget was naturally very limited and we could offer only a train ticket. So Vladimir Sojan came with his daughter Lilia to Finland to perform at 'Kieku - Festival of Human Voice' in March 1998. (Pictures 3 and 4)

The first Kieku-festival got a lot of attention and we decided to continue. We received funding and so we organized a Kieku festival of a decent size for the next three years. Then suddenly, we lost most of our financial support and we were broke. Motivation to organize large and risky festivals disappeared. We went on with smaller events and had collaborations with other organizers.

The Haapavesi Folk Festival went on with forwarding throat singing. Artists such as Albert Kuvezin, Kongar-ool Ondar (Picture 5), Tuva Kyzy, and Huun-Huur-Tu from Tuva and Transmongolia and Sedaa from Mongolia have performed and held workshops there. In addition to these, there have been performers in Finland from Altai, Buryatia, Kalmykia, and Chinese Inner Mongolia. I myself have worked most closely with Chirgilchin, Tuva Kyzy, Huun-Huur-tu, Hosoo, Transmongolia and Sedaa. Of the serious practitioners coming from the Western countries, Steven Sklar (USA), Mark von



Pic. 4. Day happening at first Kieku-festival 1998.

Рис. 4. Хэппенинг на первом Киеку-фестивале в 1998 г.



Pic. 5. Workshop of Kongar-ool Ondar at Haapavesi 1999, author in the yellow t-shirt.

Рис. 5. Семинар Конгар-оола Ондара в Хаапавеси в 1999 г. (автор статьи — в желтой футболке).



Tongeren (Netherlands), Michael Ormiston (Great Britain), and Raphaël de Cock with this band (Belgium) have visited Finland. In this group belongs also the Sardinian Tenores Goiné di Nuoro (Italy).

The enthusiastic activity in our association was based on our desire to have training and get to know various throat singers on top of spreading awareness in Finland of this unique art. The bylaws of our association stated that "The aim of the association is to forward the public awareness and the position of different techniques and modes of using voice, especially throat singing."

Throat singing is a rare phenomenon

A great surprise for me has been the quite limited number of specific singing techniques, on one hand, and how unique the phenomenon of throat singing is, on the other. It is entirely possible that some indigenous people have techniques that are not widely known but otherwise there are only a few exceptions to the norm. It is clear that all people or tribes have their own singing techniques. With quite modest knowledge it is easy to differentiate the Bulgarian, Greek, or Portuguese singing techniques when hearing them. They all are unique but under the so called normal vocal training.

So far I have come across throat-based singing techniques of the Canadian Inuits, South African Xhosa people, Tanzanian Zawose family, some people of Arctic Sea region such as Tsukths, some minorities in Pakistan, Japanese Ainu people, monks in Tibet, and Italian tenorés tradition of Sardinia. With the last mentioned it was striking to note how a quartet's 'bassu' and 'contra' resemble kargyra and höreker. Other unique traditional singing techniques are the 'joiku' of Saami people, yodeling of the Alps region, yodling in Georgian polyphony, whisper singing of Burundi, a yodeling kind of singing of the Pygmies, the Silbo Gomero or whistling language of the Canary Islands, 'joiku' of Viena Carelia of Russia, Swedish cattle call singing and why not the wailing songs of various cultures. This may not be an exhaustive list but shows that it is not common to have a unique way of using voice in cultural traditions. The most surprising fact for me is that Latin America is quite empty in this regard, although one must note there are hundreds of tribes in Amazonia whose traditions are unknown to us.

A very specific aspect of the Altai region's overtone singing is its long melodies. Overtones are generally used quite a lot in instrumental music and some instruments are played with only overtones, such as tromba marina, fujara and other overtone flutes, not to speak of Jews-harp known all over the world. Overtone singing has spread around the world quite rapidly. In the



courses I have held I always promise that during the first lesson everyone will learn to hear and filter overtones. I do not promise that they will learn throat singing techniques as it varies from person to person, depending a lot on the amount of enthusiasm and practicing. On the contrary, producing overtones is not particularly difficult.

As we have seen above, throat singing is a very rare singing technique. It is quite difficult as well. It is easy to connect it with mysticism as the sound does not always seem to come from a human being. I still remember at the beginning of my throat singing history how throat singing sounded both virtuosic and primitive. Still today, it takes me to somewhere in ancient times. Xöömei may also sound ghostly as if coming from the other world. Is this due to the close relationship with nature and shamanism prevailing in the core regions of throat singing? Although shamanism with its spirits has vanished in the past in Finland, we Finns still have quite close relationship with nature. The forests and spending time in nature are very important for a majority of Finns. Maybe this is one reason for the interest in throat singing.

The fact that I do not believe in spirits of nature has not diminished the experience of spirituality or even sacredness of nature, music and singing. Also for me, music as a great experience in nature gets me to tune into unexplainable frequencies. My breathing stops, tears start shedding, and my mind is filled with peace and happiness. This kind of ecstatic experiences I have had maybe have happened the most from throat singing. Quite a few of my students have had similar experiences. Throat singing has made an impact on me that no other music has been able to do before.

Finns and throat singing

Why are Finns so enthusiastic about throat singing? Is it therefore that the first activities took place in a suitable moment and many advocates for throat singing were formed? Sometimes it may be up to one person to start a movement. There had been a small-scale enthusiasm about throat singing in mid-80's when ethno-musicologist Ilpo (Ilja) Saastamoinen enthusiastically recorded some music influenced by throat singing with his band Pohjantahti in 1986. Obviously, they had also other interests and, as the dissemination of information was more difficult than nowadays, the activity ceased quite soon. In the following decade the situation was much better due to new media such as the Internet and e-mail. We could have world-wide connections easily. So, the throat singing enthusiasm could have started in whichever country. Despite



of this, there is only one throat singer in Sweden, as far as I know. I know there are dozens of German overtone singers sing but only few throat singers, as well as in Poland, Hungary, Italy, France, Spain and in already mentioned Belgium. In Finland there are dozens of serious practitioners and hundreds of those who practice it every now and then. There must be more than a thousand of those who have taken part on a throat singing course. The awareness of throat singing has risen enormously in Finland: At the time of my first throat singing gigs only few in the audience knew of throat singing, nowadays almost all have had some previous encounters with it. I do not know whether the situation has improved in other European countries.

With reason one can state that on the whole, Finns have a special relationship with throat singing. What kind of people come to throat singing courses then? I have posed the question of who you are and why do you want to learn throat singing to hundreds of students. No typical profile can be made of a throat singing course attendee, the variation is too big. Maybe the biggest group is the "multi-enthusiasts" - the concept was invented at one course. Is it that the Finns have so weak a connection to their own cultural traditions – apart from the sauna and Christmas delicacies – that they easily get excited of other peoples' traditions, such as oriental dance, samba, flamenco – and throat singing. The occupations vary from school children to retired citizens, from professional classical musicians to gardeners. Skill-wise from professional musicians to people who say that they never have sung. In my early days as a throat singing trainer there was even a student who said that he knows nothing of throat singing and has never even heard of it!

There are various motives for an interest in throat singing. Most of the students want an introduction to it, to find out what it is about and try it themselves. Some are looking for a more permanent practice, having usually trained earlier by themselves. Professional and semi-professional musicians are exploring new ways to use their voice. Many of them have a project in mind.

I have held many kinds of courses, from a two-hour throat singing night to regular meetings during one term. The most frequent is a two-day course lasting six hours over the two days as this is enough to accommodate the concentration ability and voice stamina for the majority. Nowadays I have begun to offer packages of three lessons for private students. Three hours held with an interval of a few weeks has proved to be a good basic course. The students will have an opportunity to practice between the lessons and the rehearsed techniques stay in their muscle memory. In a weekend course people do get excited but the practicing will be forgotten when the learnings fade away from



their memory and body, and there is no one to ask.

In addition to your own practice, developing new teaching modes is a constant process. I do not imagine to be anywhere close to being a perfect throat singer but I do believe that I am far enough to share my knowledge and experience. Teaching gives a lot of boost to my own practicing and makes me constantly think of what I am doing and how to develop my skill further. Due to my other activities, I have only a few workshops annually.

What do I teach in throat singing courses

I myself have learnt all what I know in attending courses of Tuvan and Mongolian singers, through listening, studying all the material available, connecting to other throat singing practitioners and a few short trips to Tuva. As I have not been born or even lived in throat singing regions, my contact with that life is quite superficial. I have grown up with physical work done out in the open air, and that is why the life in Tuvan countryside felt familiar although the chores and the way of life are very different from those in the Finnish countryside in the 60's. I can sense the original meaning and ways of throat singing based on my knowledge but due to the inexistent deep connection I concentrate on teaching techniques in the way I understand them.

My throat singing courses' content is affected by the expectations of the group and its level of knowledge and skills. Normally, there may be both professional musicians and beginners in a course. In that case I take the middle ground without forgetting the extremes. It requires imagination but is not impossible by any means. It is surprising that the professional musicians may be quite unfamiliar with overtones.

At the beginning of the course there is always a round sharing of the backgrounds and expectations of the student. I often ask about these things already in advance but it is not always possible. Only in this phase is the focus of the course decided. The course program always has some flexibility so that it can be modified according to particular interests or difficult issues that may arise.

Often someone in the course says that he or she cannot sing but hopes that throat singing will suit him/her. I always reply that I have both good and bad news: throat singing is singing as well, which is bad news. The good news is that almost all people are able to sing. Throat singing can help in starting to sing.

When the starting point of the students has become clear, I go through a compact package of throat singing techniques, history, and phenomena



generally. I present throat singing techniques also with my own voice, always trying to make the students use their own voices as soon as possible. The course is organized for singing. On the first day we will not rush into making xöömei sounds. Instead, I start warming up the voices by making acquaintance with the human overtones. So I teach a couple of ways to filter overtones. For some students it is easy to learn it, others have to work more to make them audible. It is surprising how unconscious we are in our relationship with our tongue, which has central role in overtone singing. Whatever the language of a person is, he/she will be able to pick the relevant overtones for each vowel. When I ask the students to make a cup out of their tongue and it to touch the molar teeth and form a hollow with the roof of their mouths we are in trouble. I always encourage them to play and exercise their tongues. I also pay attention to the role of the soft palate of the mouth. Producing overtones requires a good mouth acoustics and a soft mattress will not facilitate this.

My view on throat singing techniques

For most people the first idea of throat singing technique is pressing. This happens even though especially the Tuvan technique may be quite relaxed. The high pitched drone/fundamental of the traditional Mongolian throat singing also gives an impression of hard pressing. When the basic sound of xöömei is searched I do not mention pressing at all. The first exercise may be to produce as natural sound as possible with a little tension in abdominal muscles. I will ask the students to pay attention what is happening in us. We notice that the reflex is the same as when holding our breath. Also when we need all strength to a hard exercise, we close the vocal fold area. You do not let the energy to escape but instead you direct it to your body.

I keep repeating that there is no pressing in the throat above the vocal folds and false vocal folds and, nor in larynx or the roof of mouth when we form the xöömei basic sound, on the contrary. We will try to make a good and large channel for the voice. Our brain hears remnants of sounds of different kinds of throat pressing and groans in xöömei and intends to imitate them – partly unconsciously. Therefore I try to convince my students that in the beginning there is no use to think about the quality of the voice. You just have to trust that when the technique is correct the voice will begin to sound correct.

On the Day of Voice in spring 2016 I went to the Helsinki University Hospital's Phoniatic Outpatient Clinic to have my vocal folds filmed through endoscope during xöömei singing (the video is available at my home page kurkkulaulu.



fi), and I was convinced that the false vocal folds are the most important factor in forming basic xöömei, not only kargyra. It has been known for long that the false vocal folds vibrate half slower than the true vocal folds in kargyra and produce a sound one octave lower. In the video one can clearly see that it is indeed the false vocal folds which diminish the channel of voice and make the pressing sound in the voice.

To my mind, it would be appropriate to call xöömei, kargyra, sygyt and also open xöömei as basic styles of throat singing. The sound formation of the latter is clearly different from the former ones. The false vocal folds are more apart and the voice sounds more freely in the larynx. One could call it horekter, but on the other hand also the proper xöömei is also chest voice. I am not generally very eager to argue the "right" classification of the throat singing styles. I think that the classification is connected to the socialist system on one hand, and to the general Western need of classifying things, on the other. The naming of styles naturally facilitates the discussion if they are agreed on. What makes this even more difficult is that in Mongolia the styles are mostly named and classified differently although some similarities exist such as kargyra-kharkhyraa and xöömei-khöömii.

Other exercises in use in my courses are naturally the imitation of animals and motor vehicles, the bacon frying technique adopted from Steven Sklar, connecting motion to the pharyngeal constrictors used by Michael Ormiston and the seamen's wrestle used by Otkun Dostai. I have noticed huge individual differences among students which techniques are working the best.

When teaching kargyra we usually talk about "clearing the throat" and modifying growls into a longer drone. Imitating animals helps with this, too, thus giving a proof of the starting point of the history of throat singing. I myself had already learnt kargyra a couple of decades before my encounter with throat singing. Capturing the idea of xöömei was slower. I realized that if I filter the growl of kargyra away I approached xöömei. In learning of kargyra there are huge individual differences. It is very hard for some students to adopt it, while others just open their mouths and have a clear kargyra sound even if they had not heard about it before. This latter is quite rare though, but I have witnessed a case like this. The students who get their kargyra-instrument going easily have usually previously studied on their own and played a lot with their voice.

Constant learning

The dream of learning throat singing during one course is not very rare. People imagine that throat singing is a trick to be taught in a moment. That is



why I always point out the fact that the work only starts in the course and the main task is done at home by practising. The majority of students naturally understand that learning correct techniques takes time and effort, but maybe are quite surprised with the amount of work it requires. The proportion of those Finns with even a moderate throat singing ability is much lower than one would imagine, thinking of the amount of students in throat singing courses over the time they have been arranged. Many of them are able to growl *kargyra*, but *xöömei*, not to mention *sygyt*, is too difficult for them.

For those who have previously known almost nothing about throat singing, a two-day course is sufficient to teach what the throat singing techniques are about. For those numerous students who have practised on their own, a course may be a place to correct wrong techniques and impressions and guide them to a more correct and healthier voice formation. It is quite usual that after a two-day course the students may continue practising for some time but quite soon the instructions are forgotten and the enthusiasm tends to fade away.

For very few of all who have been in my or someone else's course throat singing will become a permanent hobby. However, everyone might keep connection to throat singing and at least some understanding of what it is about. Every year there are some enthusiastic students who make it a life-long hobby.

I keep constantly considering ways of sowing the seeds for a continuous hobby and how the students could make use of throat singing. I have tried to organise continuation courses or throat singing nights, but so far with little success. I have always received positive feedback on my teaching, though. Therefore the reason for a low success cannot be the quality of my teaching, but rather the fact that throat singing is considered as too demanding technique. One has to confess that you will master ukulele much faster.

Who has the right to throatsing?

There are a lot of Finns whose hobby and even profession lies with folk music of different cultures. A lot of discussions covered the issue of whether we have a right to learn other peoples' singing techniques which comes deep from their heritage. I have an impression that there are versatile attitudes among different people and cultures towards enthusiastic foreigners studying their cultural singing techniques: some want to keep their singing techniques to themselves and take the foreigners' interest as a threat to their culture, while others are thrilled about the interest of strangers.



My principle is to respect the indigenous culture and not to act as their representative. My interest is only positive in raising the awareness of audiences. This awareness increases understanding, with growing possibilities for locals to earn income through increased tourism and performances. According to my own experience, getting to know other cultures increases peace building and friendship in the world, and this we do not have abundantly these days.

In Finland we celebrate the year of singing with a slogan "All sing", launched by the Finnish Folkmusic and Dance Centre. Let us sing together.

Acknowledgments

I want to thank my friends Sami, Jari, Morten and JP for comments and Maija Seppo and Michael Ormestone for the help with translation.

Благодарности

Приношу благодарность за комментарии моим друзьям Сами, Йари, Мортену и JP, а также Майе Сеппо и Майклу Ормистону за помощь с переводом.

Submission date: 28.04.2017.

Дата поступления: 28.04.2017 г.

Для цитирования:

Heikkilä S. Let me sing your songs: how Finns found *xöömei* [Электронный ресурс] // Новые исследования Тувы. 2017, № 2. URL: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/714> (дата обращения: ...). DOI: 10.25178/nit.2017.2.9

For citation:

Heikkilä S. Let me sing your songs: how Finns found *xöömei*. *The New Research of Tuva*, 2017, no. 2 [on-line] Available at: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/714> (accessed:...). DOI: 10.25178/nit.2017.2.9



DOI: 10.25178/nit.2017.2.10

TUVAN MUSIC IN SCHOOLS IN THE UNITED STATES

ТУВИНСКАЯ МУЗЫКА В ШКОЛАХ США

Sean P. Quirk

Independent author,
USA

Шон П. Куирк

Независимый автор,
США

The essay sums up the author's reflections in the field of musical anthropology, with the focus on how ethnic music is understood by listeners with a different cultural background.

The author was born and grew up in the USA. He graduated from Macalester College in Saint Paul, MN with a bachelor's degree in music and classical languages. On a Fulbright grant, in 2003 he first came to Tuva to study

Tuvan throat singing, culture and language. He took classes from many famous xöömeiji of Tuva. During his subsequent visits, the author improved his command of the xöömei (as well as the Tuvan language, which he speaks fluently) and worked in the National Orchestra of Tuva. In 2008 he was awarded the title of People's Artist of Tuva. Since 2015, he has worked at the Center for the Tuvan Traditional Arts and Crafts, while continuing to perform with the National Orchestra of Tuva.

Since 2006, he has also worked with Alash, a Tuvan folklore music band. As their manager, producer, sound engineer and translator, the author organized a number of tours around the world, visiting many countries. He also produced their three studio albums.

A number of concerts took place at US educational institutions (schools and colleges). In this article, the



Статья представляет собой наблюдения автора в области музыкальной антропологии; поднимается тема восприятия этнической музыки слушателями из другой культурной среды.

Автор родился и вырос в США. Закончил колледж «Макалестер» в г. Сэйнт-Пол (Миннесота) со степенью бакалавр по музыке и древним языкам. Получив грант «Фулбрайт», в 2003 г. впервые приехал в Туву с целью изучения тувинского горлового пения, культуры и языка. Был учеником многих известных хоомейжи Тувы. Впоследствии вернулся в Туву, продолжил совершенствовать свое исполнение хоомея. Работал музыкантом Тувинского Национального оркестра. В совершенстве освоил тувинский язык. В 2008 г. ему присвоено звание «Заслуженный артист Республики Тыва». С 2015 г. работает специалистом-артистом в Центре развития тувинской традиционной культуры и ремесел, выступает в составе Национального оркестра Тувы.

С 2006 г. стал менеджером тувинской фольклорной группы «Алаш». Успешно организует гастроли группы по всему миру, одновременно работая в ансамбле в качестве продюсера, менеджера, переводчика и звукорежиссера. Побывал с группой во многих странах. Был продюсером трех студийных альбомов ансамбля.

Много концертных выступлений было организовано в учреждениях образования (в школах и колледжах) Америки. В своей статье автор опи-

Quirk Sean Patrick, Independent author, USA; People's Artist of the Republic of Tuva. Tel.: +7 (913) 340-12-56. E-mail: kushkashool@gmail.com

Куирк Шон Патрик — независимый автор, США; заслуженный артист Республики Тыва. Тел.: +7 (913) 340-12-56. Эл. адрес: kushkashool@gmail.com



author focuses on the reactions from people who for the first time in their lives had heard Tuvan music with the astounding effect it usually has on its audience. His observations in anthropology are of significant interest for such fields as musical studies, cultural anthropology, psychology, cultural studies, etc.

Keywords: Tuva; Tuvan music; Alash; concert tours; throat singing; school; USA; хөөмей; musical anthropology

сывает реакцию людей, которые впервые в своей жизни сталкиваются с тувинской музыкой и какой ошеломляющий эффект производит на них тувинская музыка. Его антропологические наблюдения представляют чрезвычайный интерес для таких наук, как музыковедение, культурная антропология, психология, культурология и т. д.

Ключевые слова: Тува; тувинская музыка; Алаш; гастроли; горловое пение; школа; США; хоомей; музыкальная антропология

This last winter, after a lecture and presentation on Tuvan music with the members of Alash, Bady-Dorzhu Ondar, Ayan Shirizhik, and Ayan-ool Sam, at Macalester College, one of the undergraduate students approached us, thanking us for the great music and information. However, this wasn't his first experience of Tuvan music. He informed us that he had seen us years ago, in the fourth grade, at his elementary school, in Vermont. The fact that this conversation was taking place at the Janet Wallace Fine Arts center of my alma mater, in St. Paul, MN, less than a mile from the apartment on Saratoga street where I had first heard Tuvan music nearly twenty years ago from the Huun-Huur-Tu album 60 Horses in my Herd, added extra weight to the feeling that hit me when this young man told us he had seen us before, at his elementary school, half of his lifetime ago. The feeling was of course an acute sense of the passage of time and it caused within me a deep reflection on the unique nature of our job as musician-ambassadors for the Republic of Tuva. I reflected not only the personal journey I had taken as an American adopted by Tuva, seeking to find the best way to connect the people of my two home-places through music, but also on the journeys that Alash has inspired in some if not many of the thousands of students of all ages who have witnessed Alash's performance of Tuvan music.

The first time I had the task of presenting Tuvan music in schools in America, I had to do it by myself, without the help of Alash. It was fall of 2004 and I had just come back from my first year in Tuva, which I had spent learning from and playing with the Tuvan National Orchestra in Kyzyl. Among the many other transformative events that happened during my first year here, I had occasionally worked with and taught members of the wind instrument department at the local music school, specifically the saxophone players. During my year and Tuva I had watch them undertake a phenomenal progression from playing Glenn Miller tunes when I arrived in the fall to taking the stage with the Sun Ra Arkestra. That band's first visit sparked a fire for learning in the jazz musicians of Tuva the results of which can be seen today in the successful career of the Tuvan Wind Orchestra. Their biggest problem at the time was a dearth of decent musical instruments and all of their attendant accessories. When I left Tuva in October of 2004, I promised to bring them musical supplies upon my return to Tuva. That bargain began to bear fruit immediately upon my return,



and those fruit are still being plucked today by myself, the members of Alash, and thousands of young people in my homeland, the United States.

I had grown up learning music at the local music store, Brass Bell, taking saxophone lessons there with Dave Melstrand for all of my high school years. When I came back from Tuva that first year, the children of the owners, who were my age, had taken over management of the store from their parents. When I approached them on making a deal about acquiring quality music supplies at wholesale prices, they suggested that I present Tuvan music in the local middle schools as part of their musical outreach program in the area, and they would give me a few boxes of music supplies to send to Tuva – reeds, mouthpieces, rosin, strings, and other sundries. I wholeheartedly agreed to this effort, as it gave me a chance to do two things that I really enjoyed, performing Tuvan music, and teaching about it.

The whole thing ended up being a lot harder than I had imagined, for even though I had made great strides in my performance skills during my Fulbright year as a student and then member of the Tuvan National Orchestra, there was no way it was on a par with any Tuvan musician. Nonetheless, I did my best to share with them what I had learned about Tuva's incredibly deep and fascinating music. While my xöömei was a far cry from any decent Tuvan's, I managed to hack around well enough that it was only a few kids in each class who would involuntarily burst out laughing. I found out a few years later that having Alash ensemble with me presenting the music resulted in a lot less laughter and a much deeper connection for everyone.

When Alash was first invited to the United States in 2006, I had been back in Tuva for a couple years, living with my wife and working in the Tuvan National Orchestra as a bass doshpuluur player/ somewhat wacky Tuvan-speaking mascot. We came over with our teacher, Kongar-ool Ondar, as part of an exchange program that brought cultural leaders for small tours in the United States. Since a Tuvan-English speaking interpreter was required for the program, I was hired thanks not only to my proficiency in Tuvan but also a somewhat significant lack of competition in that field.

A part of that program included presenting Tuvan music to young people in some fairly disparate settings – a college campus, a couple of elementary schools, a home for youth who had been troubled with the law. Kongar-ool Ondar led the presentations and it was my task to convey his deeply-rooted and well-developed explanations of Tuvan music to the young people. This was when I realized that knowing two languages well is a completely different thing than being a good interpreter. As I conveyed our teacher's words to the students, I found myself learning strategies for bringing the essence of this beautiful music, so eloquently presented in Tuvan by Kongar-ool, to complete foreigners, over a period of 45-minutes.

One of things I noticed that first tour was that of all the places we visited, the home for troubled youth was not only the most attentive and respectful, but also asked the most interesting questions. It was certainly the only place out of all the



educational institutions we visited (all of them on the East Coast) where a member of the audience had had any experience with livestock animals. This was just one of a series of preconceived notions I had had about young people and their reaction to Tuvan music. As the years went by, many more of these notions were disproved. For instance, just as the very troubled kids in 2006 had been the most attentive and incisive, we found the very rich kids in Manhattan in 2007 were a fair bit more blasé about the occurrence of Tuvan Throat Singers at their schools — after all, we were there only a week after the Gamelan people.

That week on the Upper West Side was a grueling week that had followed that tour's first grueling week, in and around Wylie, TX. Our first two school gigs in 2007 — our first tour without our teacher — served as an severe introduction to our physical limits as touring performers and a crucible for the development of a presentation of Tuvan culture that was efficient, informative, and conserved the strength of not only my own very talkative throat, but the vocal apparatus of my friends and colleagues, the singers of Alash. At the schools in Wylie, and Manhattan, we were presenting Tuvan music to classes 5-7 times a day for 5 days, with a couple evening concerts in mixed in to boot. Even though Bady, Ayan, Ayan-ool, and Mai-ool were in their early 20s at the time, the physical strain on them as performers became quickly evident, as we all felt wiped out at the end of those weeks, with 10 more weeks of tour to go.

This physical strain introduced me to the first reality of the professional performing Tuvan musician. Even though the question “Does it hurt?” that is so frequently asked in schools is always answered with an emphatic “no” by Alash, the veracity of which reply I can vouch for as a performer of xöömei myself, there is a limit to which even this surprisingly gently vocal art can be pushed. We learned that school administrators often do not take this into account when bringing Alash to their schools, and we have learned how to communicate to them that quantity does not equal quality when it comes to a presentation, for the reasonable limit seems to about 4 45-minute performances per day.

One of the ways to preserve the performer's voice in a school presentation, of course, is for the presenter to talk more. While of course this is not ideal, a 60/40 ration of talking to music really helps the band's health while still providing the students with ample opportunity to listen to Tuvan music live, oftentimes without sound amplification. The power of this music can be seen within the first seconds of Alash's music. After a quick introduction to Tuva's location on the map and the integrity and uniqueness of its culture, there is a moment which repeats itself at every performance, which I have had the honor to behold many times over 11 years.

Many school hosts, especially when we are working with younger kids, or a school known as “rowdy,” express concern about the foreign nature of Tuvan music and how their students will react. I calm their fears by telling them what will happen, because it has happened with such regularity over 11 years. When the band begins to



sing, Ayan-ool starts out in a powerful, xöömei, chest voice for a single line, and then Bady and Ayan join in with him, in harmony, for the second line. It's at this point that if there's going to be someone who is going to laugh or chuckle, it happens here. Whatever reactions are happening at this point quickly stop, because after the second line, the band breaks into what you could call the 'instrumental' portion of the song — wordless xöömei, with Ayan-ool performing the piercing yet clean and soft whistle tone of sygyt over the top. This single sound adds to the power of the music in such a way that the reaction of the listener changes rapidly from one of awkward surprise at the unexpected volume and harsh-seeming timbre of xöömei to one of absolute wonderment as the song unravels into a wordless multiphonic harmony.

I have observed this reaction at every performance of Alash. In my unique position as observer of the observers, it is a never-ceasing pleasure for me to watch the faces of my countrymen from the land of my birth transform with joy, brought to them by my countrymen from the land of most of my adult life. This phenomenon happens to audiences everywhere, whether it is a fancy concert hall in New York, a brewpub in Ohio, or an elementary school gym in Alabama. Stacey Moriarty, the head of the Creative Arts and Sciences committee at Newton Public Schools in Newton, MA, describes this universal reaction well:

“Across the board students responded virtually the same—initially unsure, then intrigued, then appreciative, then wanting to share the experience. It sets the theme for the rest of the presentation as something that bears worth listening to, for though the students do not understand the language of the singers, the unexpected power of the music inspires a desire to learn more about the music.”

Over the rest of the presentation, following the template set for us by years of listening to our teacher's eloquent explanations of Tuvan music for Tuvan and non-Tuvan audiences, we strive to give the students as complete a picture of Tuva and its music as is possible in the time we have, using words and music. Through the music we attempt to create a picture of Tuva and its culture as a whole, reminding the students that while the music of Tuva has ancient roots and a deep connection with nature, the music is a living part of a culture that grows and changes as a full participant in the 21st century world. We teach the students about Tuva's nomadic traditions and the role that those lifeways played in the development of the music.

I have learned over the course of these last eleven years how easy and tempting it can be as a foreigner presenting the music of Tuva to exoticize the art and the place it comes from. The ancient history of the music and place, its somewhat 'mysterious' status as a little-known minority group in a remote territory of Russia, the traditional lifeways of Tuva, and the unique vocal music are all important and fascinating features of Tuva as a culture, but as a cultural presenter and ambassador I have learned that it is crucial that audiences, especially in America, understand the musicians who sit in



front of them represent not only an ancient and foreign art form but also a culture that is alive and actual and functioning, right now, today, in the 21st century.

One example that I often use in the presentation comes from an experience I had several years ago, when smartphones were still fairly not just here in Tuva but across the world, wherein I traveled to a friend's herding camp not far from Kyzyl to pick up a goat. Driving my 1976 Moskvich-412 up to the camp, I was told that the goat I needed was further up the valley, where the men were haying. As I drove the dirt road up the grassy valley, the haymakers and their yurt presented an idyllic picture of times past, as several bare-chested men of various ages bore down on the long grass with their well-handled scythes. Upon entering the yurt, however, I was startled to discover the fellow I was looking for, from whom I was to receive the goat, intensely scrolling through his Facebook feed as he sipped from a steaming bowl of süttüg shai, the ancient and traditional Tuvan milky tea.

Reminding the students that Tuva is a place that exists in the 21st century while maintaining many ancient ways not only helps to combat the tendency to exoticize the music and musicians but also serves as a context for understanding that the music that Alash plays, and indeed the music of Tuva, is a living art form that while deeply rooted in its past, is not an art form that is immutable, but rather, by its very nature as a living tradition, is an art form that continues to grow and change and spread out from its roots, much like a great ancient tree, anchored in thick subterranean roots but bursting forth each season with a new array of leaves and colors, that changes and grows over long years, gaining and shedding branches and leaves, and yet remains the same tree.

There are of course many concrete examples of Alash's effect on the schools we have visited, and here I would like to share just a few of them.

Stacey Moriarty of Newton Public Schools provides us with one such example, writing after a recent performance,

“Students talked about the concert with their teachers and parents. As director of the program I heard from both groups, so anecdotally I know this to be true. This quote from a teacher pretty much sums up the response, ‘I loved it! I think some of the students were having a hard time at first because they were out of their comfort zone. I saw many making funny faces at each other and others trying not to laugh. By the end of the performance, I think it more than accomplished what I think were some of the goals of exposing them to new kinds of music, thinking, cultures, etc.’ The success of an enrichment program is measured by whether students leave the auditorium feeling engaged and inspired. By this measure, Newton's experience with Alash Ensemble was extremely successful!”

Dr. John Jinright of Troy, Alabama, writes of our visits to the schools, retirement centers, and university in Troy and the surrounding community, “The costumes and instruments were especially engaging, but we all shared a special connection when



we heard their stories and heard their music. It was magical and unlike anything we've ever presented. It helped us connect to a truly beautiful land and people." Damon Postle of the University of Georgia elaborates on this, saying

"When Alash performed at U of Georgia, the audience was a mix of undergraduate students, graduate students, faculty and a few community members. As I surveyed the room, all I saw were smiles and mesmerized eyes. In the days after the performance my colleagues and faculty advisers came to me, talking about the performance and finally understood what I am studying here. Before a performance, Tuva was a far flung place and throat singing was implied by making a crooked face, a few weird vowel tones and growling. After the performance, Tuva was real and people began to understand the music. In some ways, I think the university visits are potentially more important, especially if the targeted audience is music education majors, as they will be in the public schools more than the musicology/performance/theory majors and tasked with teaching not only Western music, but music of the world through all grades."

An even more striking example of the effects of Tuvan music on students comes from a visit to the school district in Springfield, VT, a community that was once a center of manufacturing but had long since fallen on hard times with the loss of manufacturing jobs overseas, like many places in America. Also like many places in America this working-class community was struggling with the problems of methamphetamine and opioids, and the teachers warned us that the kids could be 'kind of rowdy' and 'not to take it personally' if they reacted poorly to our performance. We came and did our performance and lecture in the old but beautiful school auditorium, for hundreds of these 'rowdy' kids. The 45 minutes went by quickly and at the end of the performance, these underprivileged children and overworked teachers rose to their feet and gave us a standing ovation. A couple of kids came up to us after the concert and told us they wanted to learn to throat sing. When they asked us what they could do, we gave them a CD and we told them to listen and practice.

Two years later, we were invited back to the school district thanks to the impression that Alash had made on the children. Once again we did our performance, and once again we were received warmly. At the end of the performance, the school librarian, Cynthia Hughes, asked us to stay where we were, as they had a 'surprise' for us. Wheeling out an old overhead projector, she placed a transparency upon it and summoned a tall bearded man with a guitar, simultaneously picking up her own guitar. We could not see what was being projected on the screen, as it was behind us, but their first chords were awfully familiar. And then, reading off of the projected words on the screen, the entire school began singing in Tuvan. They were singing a song called by many different names, including "Ene-Sai" and "Ancestors," a song that had been included on Alash's first album. While we were busy being bowled over by this massive and unexpected serenade, we did not see the three young students approaching the microphones on stage. We did notice them however when, in between



verses, the three of them began performing very credible versions of Tuvan throat singing styles — specifically, xöömei, sygyt, and kargyraa, which while by no means refined were quite good for some 12-year old kids from southeastern Vermont. They were the same kids that had come up to us after our first performance, and when we asked them how they learned, they said, “we listened and we practiced.”

A final example comes from Theodore Levin, ethnomusicologist on the faculty of Dartmouth College. I wrote him asking for his thoughts about the unique relationship Dartmouth shares with Tuvan music and musicians, and the following paragraphs comprise a summation of his response. Dartmouth’s relationship stems from Levin’s own work as the first American ethnomusicologist to travel to Tuva and study its music, starting in 1987. Thanks to Levin’s work, Tuvan music has been an integral part of the world music program at Dartmouth and Dartmouth students have had the opportunity to engage with Tuvan musicians 25 years. Regarding this unique relationship, Dr. Levin writes “the advantages of presenting live music to supplement reading, listening, and viewing assignments cannot be underestimated,” citing the case of Dartmouth, where he uses his own extensive experience in the scholarly study of Tuva and draws on his own audio and video recordings, book, and articles as resources for class assignments, presentations, and discussions. Nonetheless, he writes, “These resources nonetheless pale in comparison to the power of live music performed by expert musicians in an intimate setting to touch and inspire student listeners.” As an example, Levin mentions Alash’s most recent visit to Dartmouth in winter of 2017, where Alash made a brief visit to the college, performing two 45-minute sets in the evening and participated in two world music classes the next day, each with around 30 students. In preparation for the class, the students were assigned reading from a draft version Levin and Dr. Valentina Suzukei’s upcoming book chapter regarding “timbre-centered listening” in the soundscape of Tuva. Dr. Levin also asked his students to write a short critique after the evening performance, in response to this prompt:

“Like other musicians we’ve encountered this term, the three members of Alash (Bady-Dorzhu Ondar, Ayan-ool Sam, Ayan Shirizhik) work in a zone of artistic hybridity in which elements of tradition and innovation blend to create a unique musical style. Based on your understanding of music from Tuva and neighboring regions of historically nomadic Inner Asia, describe Alash’s music, and in particular, the way in which the group both preserves and transcends the conventions of indigenous musical styles and traditions. As a music critic, how would you assess their artistic success?”

Dr. Levin also informed us about this critique assignment prior to the class visits the following day, and we spent both of the class periods discussing and listening to Alash’s presentation of Tuvan music in the context of this question. We left Dartmouth that afternoon for a quick dash to Portland, Maine for an evening concert that night and continued on the rest of the tour, the demands of the road leaving no



time for contemplation on the effect we'd had on these young minds, making for a pleasant surprise when Ted later wrote me about the final projects for his course, a requirement that can take the form of either a research paper or a creative project such as a composition, improvisation, video, etc.

“Quite a few students, most of them working in small groups, chose to do projects inspired by their brief encounter with Alash. Among the most interesting was a video that showed a group of three students “nomadizing” in the environs of Dartmouth and reciting poetry they'd written themselves about their favorite places on campus. At the end, they all sang a version of the song “Ödügen Taiga” with their own lyrics and natural sound effects. Another project featured one student improvising a version of “Tooruktug Dolgay Tangdym” on the piano while her classmate, a talented artist, quickly created a pen and ink drawing of a galloping horse that was overflowing with kinetic energy. Several student cobbled together their own Tuvan “fusion” pieces using Garage Band to loop and layer cuts from different musical sources. The most impressive of the Tuvan-inspired projects was that of a young woman who made her own Jew's harp from scratch and learned to play it. Year after year, student evaluations of Dartmouth's “Global Sounds” course overwhelmingly mention the visit of Tuvan musicians as one of the course's highlights. It is clear that exposure to live music performed by musicians of the highest quality offers an unparalleled resource for university-level music education.”

In this way, over 11 years, Alash has performed for several thousands of young people in the United States. In the context of Tuva as a unique culture that is a cultural minority within the greater Russian Federation, this is important work in the sense of Tuva's representation in the greater world. Tuva's music has gained a level of cultural cache in the global consciousness that could be considered rare for an ethnic group comprising approximately 300,000 people. Not only has this music served as a cultural calling card for a one little-known culture, it has affected the lives of very many people who have been inspired in one way or another by their encounter with Tuva, leaving an impression that will last for a long time in the memories of the young listeners as they embark on their life journeys, grow, change, create, and eventually tell their own children about the real, yet magical place called Tuva and its beautiful music.

Submission date: 19.04.2017.

Дата поступления: 19.04.2017 г.

**Для цитирования:**

Quirk S. P. Tuvan music in schools in the United States [Электронный ресурс] // Новые исследования Тувы. 2017, № 2. URL: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/715> (дата обращения: ...). DOI: 10.25178/nit.2017.2.10

For citation:

Quirk S. P. Tuvan music in schools in the United States. *The New Research of Tuva*, 2017, no. 2 [on-line] Available at: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/715> (accessed: ...). DOI: 10.25178/nit.2017.2.10



DOI: 10.25178/nit.2017.2.11

РАЗВИТИЕ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ТУВЫ (ВЗГЛЯД ИЗ ЯПОНИИ)

THE DEVELOPMENT OF CONTEMPORARY MUSIC CULTURE OF TUVA (A VIEW FROM JAPAN)

Мао Терада

Независимый автор,
Япония

Mao Terada

Independent author,
Japan

Выпускница-филолог Университета Вако из г.Токио впервые услышала тувинскую музыку в 1999 г. на компакт диске всемирно известной группы «Хун-Хурту». Начала учиться исполнять хоомей. В 2000-х годах приезжала в Туву для участия в музыкальных фестивалях, а с 2006 г. осталась здесь для изучения музыкальных традиций. Автор наблюдает, что музыкальная жизнь Тувы не стоит на месте, а постоянно развивается. В статье делится результатами своих личных наблюдений и своими интересными соображениями о том, как и в какую сторону развивается тувинская музыка на современном этапе.

Автор называет причины большого интереса японцев к тувинскому горловому пению. Жители урбанизированной страны испытывают дефицит «живых» впечатлений, оторваны от природы. В Японии почти не осталось сказителей и исполнителей на древних музыкальных инструментах, очень редким явлением стало чтение буддийскими ламами сутр. Грусть японцев по старинным звукам компенсируется звуками хоомей и тувинских песен, выражающих разные настроения, имеющих большое количество жанров. Удивительно многообразии тувинских музыкальных инструментов. Количество исполнителей хоомей в Японии постоянно растет. Японские исполнители хоомей каждый год приглашают тувинских хоомейжи к себе и



A philologist, graduate of Wako University (Tokyo), first heard Tuvan music in 1999 from a CD of a world-renowned band “Huun Huur Tu”. She started learning to perform xöömei. In 2000s she visited Tuva to participate in musical festivals, and in 2006 she decided to stay here to study music traditions. The musical life of Tuva does not stand still and steadily develops. In this

article the author shares her personal observations and opinions on whether how and which direction does the contemporary Tuvan music evolve.

There are a number of reasons for profound interest of the Japanese in Tuvan throat singing. Citizens of urbanized country, they feel the lack of “live” impressions, they are detached from the environment. Japan has almost no tale-tellers or ancient music instrument players left, reading sutras by Buddhist lamas became a very rare thing. Japanese compensate their sorrow for ancient sounds with the sounds of xöömei and Tuvan songs that express different moods and have a wide range of genres. The diversity of Tuvan musical instruments is amazing. The number of xöömei

Терада Мао — независимый автор, Япония. Эл. адрес: asao@aleatorik.jp
Terada Mao, Independent author, Japan. E-mail asao@aleatorik.jp



сами также приезжают в Туву, в рамках программ по культурному обмену.

Тувинские музыканты находятся в постоянном творческом поиске. В самой музыке также наблюдается разностороннее развитие. Интересным автор называет и опыт исполнения хоомей женщинами. Хоомей исполняется вместе с забытыми старинными мелодиями, своеобразны еще не известные варианты хоомей. В случае использования хоомей в сочетании с современными формами музицирования существенно видоизменяется контекст функционирования самого хоомей. Тем не менее у многих современных тувинских хоомейжи исполнение этого уникального искусства становится более однообразным. С каждым годом увеличивается и число иностранных исполнителей хоомей.

Ключевые слова: Тува; тувинская музыка; Япония; японцы; горловое пение; хоомей; Хун-Хурту; Геннадий Тумат; музыкальный фестиваль; тувинские музыкальные инструменты; тувинские песни; Общество японо-тувинской дружбы

performers in Japan is constantly rising. Japanese xöömei performers invite Tuvan xöömeiji every year to Japan and visit Tuva within the cultural exchange programs.

Tuvan musicians are in lasting creative pursuit. The music itself undergoes permanent versatile evolution. The author also takes interest in the best practices of women xöömei performers. Xöömei is being performed together with half-lost ancient melodies, the yet undiscovered variants of xöömei must be specific, as well. Performing xöömei in combination with modern forms of music-making significantly changes the context of xöömei's functionality. Nonetheless, many young xöömeiji started rendering this unique art in more and more monotonous way. Every year we also see an increase in the number of foreign xöömei-performers.

Keywords: Tuva; Tuvan music; Japan; Japanese; throat-singing; xöömei; Huun Huur Tu; Gennady Tumat; music festival; Tuvan musical instruments; Tuvan songs; Japan-Tuva Friendship Society

Введение

В современной Японии, как известно, наблюдается множество различных направлений музыкальной культуры, которые активно функционируют во всем своем многообразии (кроме традиционной японской музыки, классика, джаз, рок, поп, хип-хоп, рэп ...). С 1990-х годов началось знакомство японцев и с тувинской музыкой. Впервые тувинская музыка пришла в Японию в записях разных тувинских групп на компакт-дисках (CD). Первым тувинским исполнителем хоомей, посетившим в 1994 году Японию был Геннадий Тумат, мастерски продемонстрировавший перед японцами хоомей в живом исполнении. Тогда он приехал вместе с тувинской певицей Надеждой Куулар, с которой принимали участие в фестивале культуры, проходившем в г. Хакшу. С тех пор тувинская музыка начала вызывать огромный интерес у широкого круга японцев, особенно, у японской молодежи. Причем с каждым годом растет число не просто поклонников тувинской музыки, но и становится больше людей, реально осваивающих и серьезно использующих некоторые элементы тувинской музыки в своем творчестве.

В своей статье я поделюсь результатами своих наблюдений и соображениями о том, как воспринимается тувинская музыка в Японии, а также о том, как и в какую сторону развивается тувинская музыка на современ-



ном этапе, основываясь на личных наблюдениях при многолетнем проживании в Туве с 2006 года.

В поисках естественности

Причин большого интереса японцев к тувинской музыке, на наш взгляд, несколько. Как известно, Япония — это урбанизированная страна, где почти не осталось сельской местности. Со всех сторон человека окружает индустриальный ландшафт. Житель города обделен и испытывает дефицит «живых» впечатлений. Человек оказался оторван от природы. Жизнь в мегаполисах не дает человеку «реальных, подлинных» природных ощущений и переживаний.

Природа Тувы впечатляет жителя огромного японского мегаполиса своей первозданностью и красотой. Такое же впечатление оказывает и тувинская музыка. Особенно *хоомей* поражает своей естественностью и «телесностью». На наш взгляд, именно это является наиболее интересным и ценным.

В древности в Японии тоже были инструменты и некоторые жанры устного народного творчества, по звучанию походившие на звуки *хоомей* (букв.: говорившие голосами, похожими на *хоомей*). Например, *муккури* — бамбуковый варган, *бива* — двух-, трех-, или иногда четырехструнный инструмент, на котором аккомпанировали себе исполнители сказаний и сказок, *сэkkёу* — чтение ламой буддийской сутры гортанными звуками (голосом похожим на *хоомей*), *саймон* — сказительская традиция, когда рассказывающий сказку также использует гортанные звуки, *нанивабуши* — дуэт сказителей, когда один рассказывает сказку, а другой ему аккомпанирует на инструменте. Сейчас эти инструменты звучат все реже и реже, а некоторые исчезли из быта совсем, например, *бива*. В Японии почти не осталось и сказителей. Очень редким явлением стало чтение буддийскими ламами сутр голосом, похожим по звучанию на *хоомей*.

Возможно, ностальгия по этим милым сердцу, родным народным инструментам и по характерному, специфическому звучанию сказительского искусства заставляет японцев предпринять поиск аналогичных звучаний. Как нам представляется, наш личный «приход» к *хоомей* был обусловлен именно этим поиском. Наша грусть по тем старинным звукам компенсируется звуками *хоомей*. Этим можно, как нам кажется, объяснить и нашу влюбленность в *хоомей*.



Кроме того, нам нравится и то, что тувинские песни могут выражать разнообразные настроения человека. Есть веселые и задорные песни жанра *кожамык*, а есть и лирические песни, которые выражают самые глубокие переживания человека. Например, такие песни, как «Өскүстүң ыры» (Песня сироты), «Чорумал бодум» (Песня путника), «Коңгурэй» и т. д.

Поражает воображение и многообразие тувинских музыкальных инструментов. Например, *игил* (двухструнный смычковый инструмент) имеет также много голосов, как и *хоомей*. В Японии нет такого инструмента. *Хомус* (варган) звучит как человеческий голос. Звучание *бызаанчы* (четырёхструнного смычкового инструмента) тоже похоже на человеческий голос. Этот инструмент поет как человек, что нам особенно нравится. Есть в Туве и инструменты, похожие по внешнему виду на японские. Это — *чанзы* (двух-, или трехструнный щипковый инструмент) напоминает такие японские инструменты, как «шамисэн» и «саншин». *Чадаган* (многострунный щипково-ударный инструмент) близок к такому многострунному японскому инструменту, как *кото*. Мы перечислили всего лишь малую часть тувинских музыкальных инструментов. Все тувинские музыкальные инструменты имеют богатое и сложное звучание.

Хоомей в Японии

Количество исполнителей *хоомея* в Японии постоянно растет. Японские исполнители *хоомея* каждый год приглашают тувинских *хоомейжи* в Японию. И сами японские музыканты также приезжают в Туву, в рамках программ по культурному обмену. В 2001 и в 2004 гг. в Токио состоялись два конкурса исполнителей *хоомея*. В конкурсе приняли участие более 30 японских исполнителей. Время от времени японские исполнители проводят мастер-классы по *хоомею*, где в каждом классе собираются до 20 учеников.

Одним из самых активных поклонников тувинской музыки является Тодорики Масахико, периодически посещающий Туву в течение уже нескольких лет, когда ему позволяют его финансовые возможности. По специальности биолог, Тодорики стал почти специалистом и по тувинской музыке. Его опыт полевого сбора тувинской музыки беспрецедентен по количеству и качеству. Он не только собирает, но и сам активно изучает и исполняет тувинскую музыку. Из всех японских поклонников именно Тодорики Масахико является исполнителем тувинской музыки в ее классическом варианте, в отличие от других музыкантов, которые используют звучание *хоомея* в сочетании с другими направлениями современной



музыки. Причем Т. Масахико занимается сбором и записью не только хоомея, но и тувинских народных песен всех жанров, многие из которых он сам исполняет на очень хорошем тувинском языке. Он является также создателем группы «Тарбаган» (в переводе с тувинского «Сурок»), в которой вместе с ним выступает Сага Харихико.

Одним из активных пропагандистов *хоомея* в Японии является Макигами Коуичи, лидер Общества японо-тувинской дружбы. Его учениками и последователями являются такие уже ставшие известными в Японии исполнители *хоомея* Ямакава Фуюки, Аояма Масааки, Обики Хироши, Окаяма Шууджи и другие (в том числе и автор данной статьи).

Окаяма Шууджи, родом из города Канадзава, впервые заинтересовался *хоомеем*, после того, как в 1998 г. услышал группу «Хун-Хурту». В 2000 г. в Туве занял 2-ое место в составе японской группы исполнителей. В 2001г. поехал в Индию и там научился играть на хомусе. В настоящее время исполняет *хоомей* и играет на *хомусе* в сопровождении электронных инструментов. С 2012 г. начал учиться исполнять *роукёку* — это тоже сказительская традиция, когда сказитель также использует гортанные звуки. Сейчас он имеет звание «мастер Роукёку». 2 апреля 2017 г. во время третьего конкурса, проведенного по инициативе Чодуры Тумат в г. Токио, среди японских исполнителей *хоомея* занял 1 место. Во время этого конкурса Окаяма Шууджи исполнил *хоомей* в сочетании с *роукёку*.

Обики Хироши — тоже один из поклонников *хоомея*. В 1999 г. основал группу «Вайодзу» (Vions), состоящую из четверых ребят и одной девушки. Также Обики Хироши дает уроки по *хоомею*. В Японии есть известная фирма анимэ «Нацумэ Юджинчэ». Звуковое оформление одного из анимэ этой фирмы был сделан Обики Хироши, где он использовал игру на *хомусе* и исполнение *хоомея*. Кроме того, он принимает активное участие в детских передачах по телевидению, где также использует *хоомей* и *хомус*. Таким образом, можно сказать, что японцы стали слышать *хоомей* и в телепередачах.

Лауреат первого конкурса исполнителей *хоомея* Ямакава Фуюки открыл класс *хоомея* и проводит занятия уже в течение нескольких лет. В каждом классе обучение *хоомею* продолжается обычно в течение трех месяцев. В 2007 г., например, из 19 учеников, обучающихся в его классе, 17 человек составляли девушки. Кроме Фуюки Ямакавы в Токио мастер-классы по *хоомею* проводят еще четыре исполнителя.

Японских исполнителей *хоомея* в большинстве случаев отличает то, что *хоомей* привлекает их в первую очередь как источник новых, необычных,



экзотических, иногда даже шокирующих звуков. Ямакава Фуюки, например, интересно применяет технику исполнения *хоомея* в сочетании с игрой на гитаре. Во всех этих случаях интерес к *хоомею* проявляется в основном с целью включения эффекта звучания *хоомея* в фактуру произведений современных видов музыкального искусства. В целом интерес исполнителей-музыкантов к *хоомею* преследует сугубо практическую цель и содействует наиболее полному раскрытию возможностей *хоомея* в его новых проявлениях. Например, в сочетании с японскими народными песнями и *нанивабуши*, или в переплетении с поп, рок, авангард жанрами или в сочетании с такими инструментами, как *диджириду*, *каримба* и т.д. Необходимо также отметить, что примерно такая же картина наблюдается и при практическом «освоении» *хоомея* музыкантами и из других стран, например, из Америки, Франции, Финляндии, Германии, Голландии и т. д.

Мое открытие Тувы

Впервые тувинскую музыку лично я услышала в 1999 г. на компакт диске в записи всемирно известной группы «Хун-Хурту». Эта музыка поразила меня своей причудливой природной «дикостью», красотой мелодий и интересным, необычным звучанием. Она привлекала внимание не только красотой своих мелодий, но и загадочностью звучания, т. е. в ней было какое-то таинство, и была какая-то загадка.

В 2003 г. я впервые приехала в Туву с группой японских исполнителей *хоомея* для участия в IV международном симпозиуме «Хоомей — феномен культуры народов Центральной Азии» и была ошеломлена тем, что в Туве было столько много исполнителей *хоомея*, особенно молодых. Кроме того, поразило также и то, что в Туве сохраняется столько много народных песен. Особый интерес вызывала также высокая по техничности и оригинальная исполнительская техника тувинских музыкантов, которые исполняют *сыгыт*, *хоомей*, *каргыраа*, *эзенгилээр*, *борбаннадыр* и многие другие разновидности этого искусства легко, играючи и даже весело. При всем при этом трудно рассказывать о тувинской музыке без ее связи с природой. Музыка тувинцев отражает и «рисует» их жизнь.

Второй раз в Туву я приезжала в 2004 г. для участия в фестивале «Сыгыт, хоомей на земле Овюрской», посвященном юбилею одного из известнейших исполнителей Тувы, Народного хоомейжи Республики Тыва Геннадия Тумата. После его визита в Японию, все японские поклонники



тувинской музыки хорошо его знают, и до сих пор чтят его память. Поэтому на его юбилей приехала тогда из Японии довольно большая группа поклонников его таланта, прямых и заочных его учеников. Прямыми учениками считаются люди, которые успели получить хоть 1–2 урока на его мастер-классах, которые он дал за период своего непродолжительного пребывания в Японии. А заочные его ученики учились мастерству исполнения *хоомя* по его записям на аудиокассетах и на компакт-дисках и учились у его прямых учеников.

В третий раз я приехала в Туву в августе 2006 г. для того, чтобы пожить здесь и изучать традицию на месте.

Сейчас, прожив в Туве уже 11 лет, я наблюдаю, что музыкальная жизнь Тувы не стоит на месте, а постоянно развивается.

Развитие хоомя в Туве

Тувинские музыканты находятся в постоянном творческом поиске. В самой музыке также наблюдается разностороннее развитие (диверсификация) — это тоже вызывает большой интерес. Кроме исполнения классических образцов *хоомя*, молодые музыканты находят очень удачные варианты сочетания *хоомя* с такими направлениями современной музыки, как *поп*, *рок*, *рэп*, *джаз*, *хип-хоп* и т. д. В этом контексте особый интерес вызывало творчество безвременно ушедшего из жизни хоомейжи Аяса Данзырына.

Интересен, на мой взгляд, и опыт исполнения *хоомя* женщинами. Создан даже женский фольклорный ансамбль «Тыва кызы» (Дочери Тувы) под руководством Чодуры Тумат. Это тем более интересно, потому что в Туве традиционно исполнение *хоомя* являлось прерогативой мужчин. Много интересных исполнителей и в основном исполнительниц в Национальном оркестре. Кстати, среди японских поклонников тувинской музыки тоже очень много девушек, которые также активно посещают занятия мастер-классов по *хоомя*.

Особый интерес представляют забытые старинные мелодии, своеобразные, еще не известные варианты *хоомя*. В случае использования *хоомя* в сочетании с современными формами музицирования существенно видоизменяется контекст функционирования самого *хоомя*. Кроме того, нельзя забывать и о том, что *хоомя* в Туве — это не экспериментальный материал. То, что было создано их предками тувинские исполнители бе-



режно развивают, и стараются сохранить традицию передачи этого искусства от поколения к поколению: от отца к сыну, от брата к брату и т. д. Например, Хунаштаар-оол Ооржак и его сыновья Байыр-оол и Виктор; братья Тумат Геннадия — Омак и Саян; исполнитель из Овюра Герман Куулар и его сыновья Мерген и Откун; Андрей Опей из Бай-Тайги и его сыновья Андриян и Сайын-Херел и дочь Аясмаа и т. д.

Тем не менее, по моим наблюдениям, у многих современных тувинских *хоомейжи* исполнение этого уникального искусства становится более однообразным. Из кожуунов республики стали мало приезжать такие яркие *хоомейжи*, какими были в свое время, например, Хунаштаар-оол Ооржак или Кара-Сал Ак-оол и многие другие. Хотелось бы слышать ярких, самобытных, ни на кого не похожих исполнителей среди молодежи. Актуальными становятся и вопросы преподавания *хоомея* с применением разнообразных методик обучения, максимально приближенных к традиционной системе обучения народных музыкантов.

В настоящее время с каждым годом увеличивается и число иностранных исполнителей *хоомея*. Кроме того, мы наблюдаем и фьюжн-проекты, когда тувинские музыканты играют совместно с музыкантами из разных стран. Значительный интерес сегодня представляют и те изменения, которые свидетельствуют о незаурядных творческих потенциях *хоомея*, о его способности ко все новым проявлениям. Многогранность *хоомея* позволяет говорить о неисчерпаемости его творческих возможностях. На наш взгляд, перспективным является также рассмотрение проблем «транскультурации» (межкультурного взаимодействия), при котором традиционная музыка Тувы «осваивается» музыкантами из разных стран и преобразуется в новые художественные формы, распространяющиеся по всему миру. Этот интересный аспект современного функционирования тувинской музыки рассматривался американским этномузыковедом, профессором Теодором Левиным в его книге «Где горы и реки поют: звук, музыка и номадизм в Туве и за ее пределами», написанной совместно с тувинским этномузыковедом В. Ю. Сузукей и изданной в 2006 г. в Америке, переизданной на русском языке в 2012 г. (Левин, Сузукей, 2012).

В дальнейшем, анализируя эти движущие силы современной культуры, можно обратиться и к таким темам, которые представляют особый интерес для специалистов в области культурной антропологии, этномузыковедения и социологии, изучающих и с эмпирической, и с теоретической точек зрения процессы глобализации культур в разных частях мира.



А мое желание — это слышать такой же разнообразный *хоомей*, который был представлен в искусстве тувинских мастеров этого искусства в прошлом столетии. Это такие имена, как Сорукту Кыргыс, Кара-Сал Ак-оол, Максим Дакпай, Хунаштаар-оол Ооржак, Маржымал Ондар, Манчакай Сат, Алдын-оол Севек, Геннадий Тумат, Конгар-оол Ондар, Кайгал-оол Ховалыг, Анатолий Куулар и еще многие-многие другие. Я верю, что Тува богата еще не раскрытыми тайнами искусства *хоомея*.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Левин, Т., Сузукей, В. (2012) Музыка новых номадов. Горловое пение в Туве и за ее пределами / пер. с англ. И. Куна. М. : Классика-XXI. 332 с.

Дата поступления: 10.05.2017 г.

REFERENCES

Levin, T. and Suzukei, V. (2012) *Muzyka novykh nomadov. Gorlovoe penie v Tuve i za ee predelami* [Music of new nomads. Throat singing in Tuva and beyond] / transl. by Engl. by I. Kun. Moscow, Klassika-XXI. (In Russ.).

Submission date: 10.05.2017.

Для цитирования

Терада М. Развитие современной музыкальной культуры Тувы (взгляд из Японии) [Электронный ресурс] // Новые исследования Тувы. 2017, № 2. URL: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/707> (дата обращения: ...). DOI: 10.25178/nit.2017.2.11

For citation:

Terada M. The development of contemporary music culture of Tuva (a view from Japan). *The New Research of Tuva*, 2017, no. 2 [on-line] Available at: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/707> (accessed: ...). DOI: 10.25178/nit.2017.2.11

DOI: 10.25178/nit.2017.2.12

ЯЗЫК ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ СОВРЕМЕННЫХ ТУВИНСКИХ ЭСТРАДНЫХ ПЕСЕН

THE LANGUAGE OF POETIC TEXTS IN CONTEMPORARY TUVAN POP SONGS

Оюмаа М. Саая

Тувинский институт гуманитарных
и прикладных социально-
экономических исследований,
Россия

Oyumaа M. Saaya

Tuvan Institute
of Humanities and Applied Social
and Economic Research,
Russian Federation

В статье представлен лингвистический анализ поэтических текстов современных тувинских песен. Исследования по этой проблеме важны для понимания современного песнетворчества Тувы, необходимо выявить, какие языковые средства, функциональные стили и какую лексику используют современные авторы эстрадных песенных стихов; исследование также позволит раскрыть влияние современных мировых модных течений на песенное искусство в лингвистическом отношении.

Сегодня с тувинской эстрады звучат три группы песен. Во-первых, это песни, как профессиональных поэтов и писателей, так и поэтов-песенников — непрофессионалов, но хорошо владеющих литературным слогом. Тексты и тех, и других имеют однородный литературный стиль, ориентированы не на определенного слушателя, а рассчитаны на широкую аудиторию, не содержат жаргоны, молодежный сленг. Во-вторых, до сих пор актуальными, любимыми народом остаются так называемые «чоннуң ырлары» — песни народа. Это песни, которые считаются народными, хотя их и не причисляли к тувинскому народному фольклору. К этой же группе примыкают авторские песни, некогда находившиеся в запрете, а также сочиненные бывшими заключенными. Стилистика текстов таких песен разная. По словарному составу они также разно-



The article presents a linguistic analysis of lyrics of modern Tuvan pop songs. While studying them is important for understanding contemporary songwriting in Tuva, it is also necessary to discover what linguistic means, functional styles and vocabulary are used by

modern authors of popular lyrics. The study can also help identify how contemporary global trends influence songwriting in means of linguistics.

Three groups of songs can be defined in Tuvan pop music. The first of them comprises songs written by both professional poets and amateurs with good writing skills. Their texts have homogenous literary style and are intended for general audience (rather than specific groups of listeners). They do not feature any jargon or youth slang. The second group consists of “songs of the people” which are still popular and relevant, but not classified as folklore. This group also contains songs previously

Саая Оюмаа Маадыр-ооловна — кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник сектора языка Тувинского института гуманитарных и прикладных социально-экономических исследований. Адрес: 667000, Россия, г. Кызыл, ул. Кочетова, д. 4. Тел.: +7 (394-22) 2-39-36. Эл. адрес: yu5bi@mail.ru

Saaya Oyumaа Maadyr-oolovna, Candidate of Philology, Senior Research Fellow of the Sector of Language at the Tuvan Institute of Humanities and Applied Social and Economic Research. Address: ul. Kochetova, 4, Kyzyl, Russia, 667000. Tel.: +7 (394-22) 2-39-36. E-mail: yu5bi@mail.ru



родны, в них могут присутствовать сленг, слова, относящиеся к просторечной лексике. В-третьих, в Туве под влиянием модных течений мировой и российской эстрады тувинское песнетворчество получило значительное развитие: появляется много авторов, которые сами сочиняют и слова, и музыку, или возникают спонтанные творческие союзы, совместно создающие песни. Они стилистически разобщены, в них много неологизмов, заимствований, сленга, жаргонизмов, в некоторых присутствуют даже макаронизмы (смешанная речь).

Автор специально разбирает песенные тексты третьей группы. Их можно разделить по шести тематическим группам, которые по содержанию лексического наполнения, по степени использования литературных тропов весьма различаются. В основном, язык современных тувинских песен приближен к разговорной речи современной молодежи. Достаточно активное использование жаргона в речи молодых людей и людей более старшего поколения, особенно в современных песенных текстах, ведет к постепенному снижению литературной нормы современного тувинского языка. Автор заключает, что исследования языка поэтических песен важны для сохранения и развития тувинской языковой культуры, для развития тувинского языка, для того, чтобы носители тувинского языка относились бережно к родному языку.

Ключевые слова: Тува; тувинская музыка; эстрада; тувинские песни; тувинские эстрадные песни; поэтические тексты; лингвистический анализ

banned by censorship, and those written by ex-convicts. Their lyrics differ in style, and the vocabulary is also heterogenous: they can include slang and contain vernacular language. The third group includes songs following popular global and Russian trends, which triggered rapid evolution in Tuvan songwriting. There is significant number of authors or even creative unions, who write both lyric and music. They are stylistically uneven, contain a lot of neologisms, borrowed vocabulary, slang and jargon words and sometimes even macaronic (mixed) language.

The author provides a more in-depth analysis of lyrics belonging to the third group of songs. They can be divided into 6 thematic subgroups which greatly vary in lexical content and the use of tropes. The lyrics of contemporary Tuvan songs are quite close to the everyday language young people use. Active employment of jargon in the language of young and middle-aged people, especially in lyrics of modern songs, steadily decreases the literary norms of Tuvan language. The author emphasizes that studying the lyrics is important for preserving and evolving the Tuvan lingual culture, for its further development and for helping the speakers of Tuvan language to be more attentive to how they speak their mother tongue.

Keywords: Tuva; Tuvan music; pop music; Tuvan songs; Tuvan pop songs; lyrics; linguistic analysis

Введение

Важнейшей составляющей культуры является искусство. Оно отражает уровень культурного развития его создателей. Одним из самых популярных и весьма мобильных видов искусства является песенное искусство. С лингвистической позиции интерес вызывает конкретно-понятийное наполнение поэтических текстов тувинских современных эстрадных песен, их лексика и стиль. Исследования подобного рода по материалам тувинского языка до сих пор не проводились. По ходу изучения творчества или конкретного какого-либо произведения писателей, поэтов данная тема затрагивалась лишь мимоходом, но анализ текста в языковедческом аспекте не проводился.

Целью настоящей статьи является лингвистический анализ поэтических текстов современных тувинских песен. Выбор объекта исследования обусловлен несколькими причинами. Во-первых, научные изыскания по этой проблеме чрезвычайно важны для понимания сегодняшней ситуации в развитии совре-



менного песнетворчества. Во-вторых, нужно выявить, какие языковые средства, функциональные стили и какую лексику используют современные авторы эстрадных песенных стихов. В-третьих, подобное исследование позволит раскрыть влияние современных мировых модных течений на песенное искусство в лингвистическом отношении. Кроме того, поможет авторам песенных текстов и слушателю раскрыть для себя богатство родного языка, развить к нему любовь, уважение и соответственно относиться к нему бережно. Это также важно для развития песенного искусства — для того, чтобы песни, доходившие до слушателя, были качественными и профессиональными как в артистическом исполнении и музыкальном оформлении, так и в языковом содержании.

Из истории изучения тувинских песен

В общем языкознании лингвистика текста — относительно молодая область, подготовленная и обусловленная идеей необходимости принципиального различия языка и речи. Эта идея известна в языкознании со времен В. фон Гумбольдта, она отражена в работах Х. К. Габеленца, А. А. Потебни и с особой настойчивостью сформулирована Р. де Соссюром.

В отечественном языкознании по теме лингвистического анализа и стилистики текста, произведений писателей в настоящее время можно найти достаточно литературы. Краткая характеристика основных аспектов его изучения в русистике такова: одни ученые рассматривают стилистику, поэтику текстов художественной литературы, разговорной речи (Виноградов, 1963), некоторые объектом наблюдения выбирают его категории, онтологические признаки, и конституэнты (единицы) (Гальперин, 1981), другие углубляются в лингвистический анализ литературных произведений (Ефимов, 1954; Гринкова, 1957).

В тувиноведении тексты песен как образцы народной литературы начали привлекать внимание со второй половины XIX века: зарубежные и русские исследователи начали собирать материалы по тувинскому языку, фольклору. Самые ранние записи поэтических текстов тувинских народных песен принадлежат видному тюркологу В. В. Радлову — с них начинается период собирательства. Вслед за ним можно назвать Г. Н. Потанина, П. С. Островского, Г.Е.Грума-Гржимайло, А. В. Анохина, Ф. Я. Кона, Н. Ф. Веселкова (см.: Кыргыз, 1992: 6–8). Большое количество, более четырехсот текстов песен и кожамык (частушки) были записаны Н. Ф. Катановым (Катанов, 1907). На этом этапе поэтические тексты подвергались лишь тематической классификации.

В 1937, 1939 и 1947 гг. в Туве были опубликованы три сборника, содержащие записи поэтических текстов народных песен (Съндь согаалдар, 1937; Съндь согаалдар, 1939; Чыынды ырлар, 1947). После этого периодически выпускались подобные издания, некоторые из них содержат нотное приложение.



Первым научным трудом, посвященным песенному искусству тувинцев, является монография А. Н. Аксенова «Тувинская народная музыка», изданная 1964 г. (Аксенов, 1964). С лингвистической точки зрения интересна в этой работе третья глава, включающая исследование ритмического строя песенной мелодики во взаимосвязи с ритмическим строем песенного стиха. Кроме того, автор, как принято, классифицирует тематику текстов.

Эту тему продолжила монография «Песенная культура тувинского народа» З. К. Кыргыс, вышедшая в 1992 г., где вокальное искусство рассматривается с музыковедческой точки зрения. Во второй главе автор отмечает наличие звукоподражательных элементов в тексте при вокальной темброво-ритмической имитации в мелодии (Кыргыс, 1992: 21–63).

Тувинским народным песням посвящен написанный С. Б. Пюрбю раздел «Ырлар» коллективного труда «Тыва улустуң аас чогаалы». Автор рассматривает поэтические тексты народных песен как литературовед и также дает тематическую классификацию (Пюрбю, 1976: 84–100).

В настоящее время в тувинской филологии преобладает анализ текста в основном с точки зрения литературоведения. Объектами исследования выбирались произведения писателей — стихи, проза, а также тувинский фольклор. В числе основных авторов таких работ можно назвать ученых: литературоведов, фольклористов А. К. Калзана, Д. С. Куулара, З. Б. Самдан, С. М. Орус-оол, У.А.Донгак, А. С. Донгак, В. С. Салчака, Л. С. Мижит, писателей Э. Б. Мижит, Н.Ш.Куулара, С.С. Комбу (Тыва литература ... , 2006).

Лингвистическим анализом творений тувинских писателей с позиции языковеда занимается К. Б. Доржу. Она изучает лексические, грамматические особенности произведений (Доржу, 2006: 33–47), кроме того, под ее руководством пишутся курсовые и дипломные работы на кафедре тувинского языка Тувинского государственного университета.

Краткая характеристика современных эстрадных тувинских песен

С 1980-х гг. политический режим в стране стал меняться, что во многом способствовало раскрытию национального колорита малочисленных народов. Со сцен стали слышны запрещавшиеся ранее песни. В результате перестройки, распада СССР, роста национального самосознания на всем постсоветском пространстве, а также в российских регионах, в том числе в Туве, а также под влиянием модных течений мировой и российской эстрады песнетворчество в тувинском языке получило значительное развитие: появляется много авторов, которые сочиняют и слова, и музыку, или возникают творческие союзы, совместно создающие песни.



По предварительным наблюдениям, можно сказать, что сегодня с тувинской эстрады звучат песни, во-первых, как профессиональных поэтов и писателей, так и поэтов-песенников — непрофессионалов, но хорошо владеющих литературным слогом. Тексты и тех, и других имеют однородный литературный стиль, ориентированы не на определенного слушателя, а рассчитаны на широкую аудиторию, не содержат жаргоны, молодежный сленг. В их числе можно назвать «Балгазынның кежээлери» В. Сагаан-оола, «Эзир-Кара» Ч. Кара-Күске, «Хырбача» М. Саая, «Шагаа ыры» Н. Куулар, «Тывызыктап ойнаалыңар» О. Сувакпигта, «Даа кожуун Чөөн-Хемчик», «Дүштүң ырызы» М.-Х. Монгуша, «Эриннериң ошказымза» З. Донгак, «Иениң чоргаар үнү» Б. Чамбыта, «Оглум» О. Монгуша и т. д. К этой категории также можно отнести песни группы «Үер».

Во-вторых, помимо этого, до сих пор актуальными, любимыми народом остаются так называемые «чоннуң ырлары» — песни народа. Это песни, которые считаются народными, хотя их и не причисляли к тувинскому народному фольклору. К этой же группе примыкают авторские песни, некогда находившиеся в запрете (не получившие «визу» во времена социализма), а также сочиненные бывшими заключенными, именуемые «чакпыыл ырлар» — бесхозные песни. Стилистика текстов таких песен разная. По словарному составу они также разнородны, в них могут присутствовать сленг, слова, относящиеся к просторечной лексике. К ним, например, относятся такие песни как «Хырааланган талыгырда кыштагда», «Ногаан теректер», «Кускү теректер», и песни группы «Амыр-Санаа».

В-третьих, в настоящее время в Туве под влиянием модных течений мировой и российской эстрады тувинское песнетворчество получило значительное развитие: появляется много авторов, которые сами сочиняют и слова, и музыку, или возникают спонтанные творческие союзы, совместно создающие песни. Эти тексты условно можно выделить в третью группу и назвать «молодежными эстрадными песнями».

Они стилистически разобщены, в них много неологизмов, заимствований, сленга, жаргонизмов, в некоторых присутствуют даже макаронизмы (смешанная речь). В настоящее время актуально подробное рассмотрение песенных текстов, относящихся к данной категории.

Лексико-тематическое пространство молодежных эстрадных песен

Песни третьей группы можно разделить на следующие тематические группы:

а) песни об измене или о несчастной любви: «Сенче чеже чурук өттүр көөр мен ам» (исп. Даш-Хүрең Төгүс-оол), «Сен чогуңда» (исп. Бойду Сарыглар), «Билип артар мен» (исп. Аңчы Салчак), «Сен дээш» (исп. Даш-Хүрең & Эдгар), «Эргим чораан кыс» (исп. Шораан & Дозураш), «Эжиң мени» (исп. Шораан & Дозу-



раш), «Аскан чүрек» (исп. Аңчы Доржу), «Чүге сени» (исп. Аңчы Салчак) и т. д.

В этих песнях самыми частыми лексическими единицами являются глаголы эмоционального состояния, выражающие угнетенное состояние: *муңгараар* ‘печалиться’, *кудараар* ‘грустить, скучать, тосковать’, *хомудаар* ‘обижаться’, *аарып чоруур* ‘болит (о душе)’, *сактыр* ‘вспоминать, скучать’; глаголы движения: *чоруур* ‘уходить’; глаголы ментальной деятельности: *билбес* ‘не знать’, *өршээвес* ‘не прощать’; глаголы поведения: *мегелээр* ‘лгать’. Частотными также являются вопросительные местоимения: *кайда* ‘где’, *чүге* ‘почему’.

<p><i>Байырлыг, байырлыг, Чоруптум сенден. Чагаа бижип арттырбас мен, Бодуң билип артар сен.</i></p>	<p><i>До свиданья, до свиданья. Ушел я от тебя. Письмо написав, не оставлю я, Сама зная, остаешься.</i></p>
--	---

(«Бодуң билип артар сен», исп. Аңчы Салчак).

Литературных тропов, таких как сравнение, эпитеты в этих песнях мало. Лексика этих песен не отличается богатством, оригинальностью. Характеристика этих песенных стихов отражаются в таких типичных высказываниях, отзывах слушателей: «Как я заметил, большинство современных песен о любви (я не говорю обо всех) содержат одни и те же слова: умираю, пропадаю, ты не обратил(а) на меня внимания». Т. е. они очень однообразны;

б) песни о всепоглощающей любви: «Ынакшыл» (исп. Аңчы Салчак), «Ынакшыл чок чуртталга чок» (исп. Белла), «Арыг ынакшыл» (исп. Айдың Арыг), «Ынакшыл-дыр ол» (исп. Херел Мекпер-оол), «Найырал, ынакшыл» (исп. Айдыс, Энерел), «Ынакшыл-биле» (исп. Ишкин олгу), «Ынакшылым» (исп. Артышоол, Шыңгыраа).

В этих песнях частотными лексическими единицами являются имена существительные, употребляемые как литературные тропы — метафоры: *чырыткым сен* ‘ты мой свет’, *сылдызым сен* ‘ты моя звезда’, *хүнүм сен* ‘ты мое солнце’, *айым сен* ‘ты моя луна’, *аялгам сен* ‘ты моя мелодия’ и т. д. А также наиболее употребительны обращения: *ынаам* ‘любимая моя’, *эргимим* ‘дорогая моя’, *чарашпайым* ‘красавица моя’ и т. д.

В современных тувинских эстрадных песнях появились следующие обращения-неологизмы: *чаптаашка* ‘умилительная, милая’ (вм. традиционного *чаптанчыгбай*), *чассыыня* ~ *чассыына* ‘нежная, ласковая’. Уменьшительно-ласкательные формы обычно бывают у имен существительных, но слово *чаптаашка* делится на морфемы, где *чапта-* — глагол ‘ласкать’ и аф. *-ашка* — трансформированная форма заимствованного из русского языка суф. димину-



тива -ушка (Семушка). То же самое следует сказать и о лексеме *чассыня* < глагол *чассы-* ‘ласкаться’ + *-нь* — вероятно, трансформированный вариант от русского *-ень* (*батенька, маменька*) + *-а* — заимствованный из русского языка аффикс, образующий собственные женские имена.

Из прилагательных часто встречаются лексемы *арыг* ‘чистый(ая)’, *шынчы* ‘верный(ая)’, *бүзүрелдиг* ‘надежный(ая)’.

Появились необычные, и вовсе не лиричные тропы: сравнение — *салону эки машина дег кыс* ‘девушка, словно автомобиль с хорошим салоном’, эпитет — *кылаң эжим* ‘блестящая подруга моя’, метафора — *бодалдар танцылаар* ‘мысли танцуют’.

В этих песнях также очень много непоэтичных строк, совсем не подходящих для любовной лирики, таких как, например: *душканывыс ол боор ыйнаан* ‘пускай это нашей встречей’, *кежээлерде оруп алгаиш* ‘вечерами усевшись’, *мени манап олурганың эпчок болду* ‘неудобно было, что ты меня ждала’.

В этих песнях допускаются строки, нарушающие грамматические нормы тувинского языка, например, песня «Сагындым», в исполнении Аңчы Салчак.

В припеве поется:

<i>Частыг хүнден сенче уткуй чор мен. Аралажып чедип кээр мен.</i>	<i>С дождливого дня тебе навстречу иду я, Общаясь, я приду.</i>
--	---

Глагол *аралажып* деепр. форма от глагола *аралажыр* ‘общаться, поддерживать связь (о двух и более людях)’ здесь стоит в форме взаимного залога, а во фразе показатель лица в 1 лице и ед. числе: *мен*. Взаимный залог указывает на то, что действие выполняется двумя или более людьми по отношению друг к другу; указывает на то, что действие выполняется несколькими лицами раздельно, но с одной целью, одинаковыми способами, например: *чугаалажыр* ‘разговаривать’, *хүрежир* ‘бороться’, *сүмележир* ‘советоваться’. Залоговая форма глагола *аралажып* указывает на то, что субъектов действия должно быть двое и оформляться показателем лица во множ. числе: *бис* ‘мы’ или *силер* ‘вы’.

<i>Честек-кат эриннериң Чыпшыр туткаш, ошказымза, Хырааланган соңгамга мен Кыстың адын чаптап бижийн</i>	<i>Земляничные губы твои Прижав, хотел бы я целовать, На заиндевавшем окне своем я Девушки имя, лаская, напишу</i>
--	--

(«Чаптаашка», исп. Ишкин оглу).

Нужно отметить, что в стихах этой категории песен мало оригинальных лирических литературных тропов, из одной песни в другую кочуют одни и те же



фразы, встречаются фразы, нарушающие грамматику тувинского языка;

в) песни о родных людях (матери, отце, детях и др. родственниках): «Мээн угбам» (исп. Родион и Белекмаа), «Угбамга» (исп. Аяс Ооржак), «Акымга» (исп. Айдын Арыг), «Оглум» (исп. Игорь и Айдысмаа Кошкендей) на слова Олчат-оола Монгуша, «Акыларым, угбаларым» гр. «Угулза» и др.

В этих песнях частотными лексическими единицами являются имена прилагательные: *авыралдыг* 'благодетельный (ая)', *энерелдиг* 'милосердный(ая)', *ажыл-ишчи* 'труженик', *эрес* 'смелый, удалой', *кежээ* 'трудолюбивый'; имена существительные: *чоргааралым* 'гордость моя', *чөленгишим* 'опора моя' и т. д.

Хензиг чаштан сени, авай Херелдиг хүн ышкаш сактып, Арын-шырай, мага-бодум Ачам ояр чаяп бердиң, Авай, авай, аксым-кежи болдуң, авай! Авай, авай, сен дег кижичерле чок боор.	С младенчества тебя я, мама, Воспринимаю как лучистое солнце, И лицо, и тело мое На отца похожими создала ты. Мама, мама, ты мое счастье. Мама, мама, на тебя похожего человека нет.
--	---

(«Авай», исп. Ишкин оглу).

Данные песенные стихи стилистически более однородны, в них нет необычных неологизмов, строки поэтически более или менее благозвучны, в них достаточно оригинальных и красивых троп;

г) песни о родине: «Тыва Республика» исп. С. Ирил, «Тыва чуртум» исп. Аңчы Салчак, «Туран хоорай» исп. Херел Мекпер-оол, Орлан Самбуу, «Тээли суурум» исп. Алдын-Байыр Хертек, «Сарыг-Сеп» исп. Мерген Монгуш, «Чаа-Хөл кожун» исп. Саян Доңгак, «Бай-Хаак суурум» исп. Оттук Ооржак, «Кызыл хоорай» исп. Валентин Хуназын, «Монгун-Тайга» исп. Кан-Хулер Саая, «Кызылым» гр. «Үер», «Даа кожун — Чөөн-Хемчиим» исп. Кежик Кара-Сал и т. д.

В этих песнях частотными лексическими единицами являются существительные во мн. ч.: *даглар* 'горы', *хемнер* 'реки', *сыннар* 'горные хребты', существительные в ед. ч. *тайга* 'высокая гора', *хоорай* 'город', *кашпал* 'ущелье' — в основном лексика, отражающая особенности ландшафта Тувы.

В песнях этой группы употребляется очень много тропов. Наиболее употребительные из них: *дыңылдайлаан Тыва чуртум* 'исполняющая мелодию горлового пения родина моя Тува', *чурумалдыг Тыва чуртум* 'живописная родина моя Тува', *энерелдиг ыдык Тывам* 'милосердная святая Тува моя', *сайзана дег чараш чурт сен* 'ты красивая страна, как игрушечный домик'.



<p>Төрээн Тывам бедик даглары, Дөрде саадаан төлөп-чолдуг экер эрлер дег, Чонувусту, чуртувусту карактап көрүп, Чоргаар быжыг тура-соруун хайырлап турар.</p>	<p>Родной Тувы высокие горы, Словно достойные добрые молодцы, восседающие на почетном месте юрты, Народ наш, родину нашу оберегая, Гордым, твердым духом своим одаряют.</p>
---	---

(«Бедик даглар, арыг хемнер» слова Э. Мижита, исп. А. Барынмаа).

В песенных стихах этой группы можно услышать много элементов, характерных для литературно-художественного стиля, они поэтичны, в них много оригинальных и красивых троп;

д) песни философского содержания, на социально-нравственные темы. Сюда включены песни о смысле жизни, актуальных проблемах общества, таких как алкоголизм, морально-нравственные ценности и т. д.: «Тодаргай шын», «Далай Башкы узун назылазын!», «Хараадава», «Ак Дарийги», «Кады бис, дунмай», «Кежик деп чүл», «Монолог», «Сансара» Буяна Сеткила; «Мегечи өртемчей» Херела Мекпер-оола; «Ажып эртер үүле» исп. Буян Оолак; «Каржы салым» исп. Буян Оолак, Виктор Сенги, Макар; «Аныяк тыва» исп. Чингис-Хаан, Алдын, Белек Тамдын; «Амыдырал-чуртталга» исп. Артыш Super, «Соок сарыг ортемчей» исп. Андриян Оюн и «Хөгжүмчү».

В этих песнях частотными лексическими единицами являются существительные: *меге-хон* 'клевета', *аас-кежик* 'счастье', *чуртталга* 'жизнь', *салым-чол* 'судьба', *арын-нүүр* 'совесть', а также устойчивые словосочетания, характерные для тувинской языковой картины мира: *ак орук* 'белая дорога', *ортаакы оран* 'средний мир (в трехступенчатой картине мира)', *мегечи өртемчей* 'иллюзорный мир', *шын орук* 'истинный путь', *аяа долар* 'быть достигнутым возмездием, букв. — чаша его переполнена'.

Употребляется также лексика ограниченного употребления — жаргонная лексика и арготизмы (выражение или оборот речи, свойственные языку деклассированных групп общества (воров, бродяг и т. д.)): *будалыр* 'сбиться с пути', *шанчар*, *үзер* 'натякаться', *базар* 'идти', *чашпан дүрбүүр* 'катать ручник (наркотик)', *шимченир* 'действовать' и т. д., даже заимствования из английского языка: *мани-мани* 'деньги',

Во многих песнях, относящихся к этой группе, написанных Буяном Сеткилом, философская лирика выражается через бинарные оппозиции: *шын* 'истина' — *меге* 'ложь', *хүндүткел* 'уважение' — *дорамчылал* 'унижение', *чигирзиг* 'сладкий' — *дустуг* 'солёный'. Нужно отметить, что отражение художественной реальности при помощи разветвленной системы бинарных оппозиций, является характерной особенностью, объединяющей мировую рок-культуру (Григорьева, 2008).



<p><i>Карактарым хере шийин алгаи, Караңгыдан чырыкты диледим – Кайгамчыктыг чүве черле болбас-тыр. Шак бо чуртталгада Хүннүң-не ол-ла болушкуннар: Хүндүткел азы дорамчылал, Күзелдер күзелдер болуп артып калыр, черле хоржок.</i></p>	<p><i>Закрыв пошире глаза, Ищу в темноте свет — Ничего удивительного не происходит. В этой жизни каждый день одни и те же события: уважение или унижение, Мечты так и остаются мечтами, все равно толку нет.</i></p>
--	--

(«Кады бис, дуңмай», слова Буяна Сеткила).

Статистика песенных стихов этой группы разнородна, наряду с литературными тропами поэтического характера, в них можно услышать также слова разговорного языка, жаргонную лексику.

е) песни сатирического, юмористического характера: «Сал» исп. Буян Сеткил, Ишкин оглу, Шини; «Телкалар» исп. Айдың Арыг, Артыш Super, «Шак каш-тыр» исп. Буян Сеткил, Амит; «Шыңган» исп. Буян Сеткил, Амит, «Сен чогуңда дискотека барбас мен», «Че бо кандыг кончуг берге кижии сен аан, хой» Буяна Сеткила, «Баштак Филипп» исп. Бай-Бек, «Mary Key» Чинчи Самбы, «Кредит» исп. Кырган-авайлар продакшн и т. д.

<p><i>Өөрүшкүм меңээ чүгле Интернет, Өөредилге бажымда — просто нет. Ырлап-хөглөп бодумнуң-на чорааным. Ынчалза-даа шак ол кыска душканым.</i></p>	<p><i>Радость моя только Интернет, Учебы в голове — просто нет. С песней веселый я сам был по себе, Но встретил эту девушку</i></p>
--	---

(«Шак каш-тыр» исп. Буян Сеткил и Амит).

В них, кроме общеупотребительной лексики, много жаргона: *телкалар* ‘телки’, *чаппыңайныр* ‘приставать, обращать на себя внимание’, *чештинер* ‘разнежиться, растрогаться, довериться’, *хой* ‘эй (обращение)’, *дегбес-тир* ‘не катит’, *чайык* ‘сумасшедший’ и т. д. Довольно частотны лексические единицы, связанные с современным техническим прогрессом, с Интернетом: *лайкта* ‘лайкни’, *ызырып каан яблоко* ‘откушенное яблоко’, а также *Инстаграм*, *Ок*, *Гуугл*, *айфон*, *телефон*, *смс*, *хонда*, *тойота* и т. д.

Кроме того, в некоторых песнях очень много макаронизмов — русских, интернациональных слов, специально использованных вместо тувинских эквивалентных лексем, например: в песне «Че бо кандыг кончуг берге кижии сен аан,



хой»: *секси-бой, думаю, пора домой*; в песне «Кызыл-центр»: *гангстер-реп, братан, товар, алкаш, инспектор*, в песне «Шыңган болза меңээ»: *бицелс, тренировка, телевизор, диван, спорт, легенда, протеин, гейнер, стадион*.

В этой категории встречаются песни и с использованием нецензурных слов и выражений. К ним относятся такие песни как «Телкалар» исп. Айдың Арыг, Артыш Super, «Баштак Филипп» исп. Бай-Бек, «Браттарга» исп. Айдаш Барынмаа, песни от «Кырган-авайлар продакшн» и т. д.

И следует отметить, что подобные песни очень быстро распространяются среди молодежи. Юмористические или сатирические стихи в основном преследуют обличительную цель, используя в качестве основного художественного приёма юмор и иронию. Сатирическая лирика тоже должна иметь художественную ценность, зависящую от лирического подъёма и мастерства ее автора. Однако современные эстрадные песенные стихи этой группы стилистически близки к разговорной речи, элементов художественно-поэтического стиля мало, много фраз, построенных с нарушением грамматических норм языка, жаргонной лексики, иноязычных слов.

Заключение

Таким образом, современные эстрадные песенные стихи можно разделить по шести тематическим группам, которые по содержанию лексического наполнения, по степени использования литературных тропов весьма различаются.

Первые две категории песенных стихов, а это в стихи о любви, содержат мало лиричных литературных тропов, лексика этих песен не отличается богатством, оригинальностью, из одной песни в другую кочуют одни и те же фразы, встречаются фразы, нарушающие грамматику тувинского языка.

Песенные стихи о родных людях отличаются более однородной стилистикой, в которой преобладают элементы литературно-художественного стиля, строки поэтически более или менее благозвучны, в них достаточно оригинальных и красивых троп.

По стилистической выдержанности, однородности и поэтичности, высокой уровень показывают песенные стихи о родине, где имеются больше элементов литературно-художественного стиля, много оригинальных и красивых троп.

Статистика песенных стихов философского содержания разнородна, есть песни с богатой лексикой, с литературными тропами поэтического характера, но также немало песен, содержащих, элементы разговорного языка, жаргонную лексику.

Стихи песен сатирического, юмористического характера стилистически близки к разговорной речи, элементов художественно-поэтического стиля мало, много фраз, построенных с нарушением грамматических норм языка,



жаргонной лексики, иноязычных слов. В этой категории встречаются песни и с использованием нецензурных слов и неприличных выражений.

Таким образом, язык современных тувинских песен, по нашему мнению, в основном приближен к разговорной речи современной молодежи. Одной из важнейших особенностей разговорной речи является то, что отдельные формы существования языка в его составе не разграничены, а активно смешиваются в повседневной речевой практике. «Открытость» таких языковых образований, как обиходно-бытовая речь носителей литературного языка и просторечие создают условия для проникновения в них жаргонизмов. Проблема употребления жаргонных единиц относится сегодня к числу актуальнейших вопросов языка и культуры. Достаточно активное использование жаргона в речи молодых людей и людей более старшего поколения, особенно в современных песенных текстах, ведет к постепенному снижению литературной нормы современного тувинского языка.

Из сказанного следует, что исследования языка поэтических песен важны не столько для тувиноведения, сколько для сохранения и развития тувинской языковой культуры, для развития тувинского языка, для того, чтобы носители тувинского языка знали свой язык не просто на бытовом уровне, а владели им на достаточно высоком уровне и относились к нему бережно.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Аксенов, А. Н. (1964) Тувинская народная музыка. М. : Музыка. 238 с.
- Виноградов, В. В. (1963) Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М. : Гослитиздат. 255 с.
- Гальперин, И. Р. (1981) Текст как объект лингвистического исследования. М. : Наука. 138 с.
- Григорьева, О. В. (2008) Особенности антиномизма контркультурной рок-лирики: дихотомия «свое — чужое» в системе бинарных координат // Лингвокультурология. № 2. С. 73–98.
- Гринкова, Н. П. (1957) Изучение языка писателя. М. : Гос. учебно-педагог. изд-во. 278 с.
- Ефимов, А. И. (1954) О языке художественных произведений. М. : Учпедгиз. 288 с.
- Катанов Н. Ф. (1907) Наречия урянхайцев (сойотов), абаканских татар и карагасов. Тексты собранные и переведённые Н. Ф. Катановым // Образцы народной литературы тюркских племен, изданные В. Радловым. Часть IX. СПб. 588 с.
- Кыргыз, З. К. (1992) Песенная культура тувинского народа. Кызыл : Тув. книж. изд. 144 с.



Доржу, К. Б. (2006) Мария Кужугеттин шүлүктеринин грамматиктиг онзагайлары // Тыва литература талазы-биле эртем статьялараның чыындызы. Кызыл : ИРНШ. 102 с. С. 33–47.

Пюрбю, С. Б. (1976) Ырлар // Тыва улустуң аас чогаалы. Кызыл : Тываның ном үндүрер чери. С. 84–100. (На тув. яз.).

Тыва литература талазы-биле эртем статьялараның чыындызы (2006). Кызыл : ИРНШ. 102 с. (На тув. яз.).

Чыынды ырлар (1947). Кызыл : Тывоблнүч. 154 с. (На тув. яз.).

Съндъ согаалдар (1937). Pir tugaar undyrgeni. Къзыл : Согаал komitedi. 140 ар. (На тув. яз., латиница).

Съндъ согаалдар (1939). Iji tugaar undyrgeni. Къзыл : Согаал komitedi. 158 ар. (На тув. яз., латиница).

Дата поступления: 17.04.2017 г.

REFERENCES

Aksenov, A. N. (1964) *Tuvinskaia narodnaia muzyka [Tuvan folk music]*. Moscow, Muzyka. 255 p. (In Russ.).

Vinogradov, V. V. (1963) *Stilistika. Teoriia poeticheskoi rechi. Poetika [Style. The theory of poetic speech. Poetics]*. Moscow, Goslitizdat. 255 p. (In Russ.).

Gal'perin, I. R. (1981) *Tekst kak ob»ekt lingvisticheskogo issledovaniia [The text as an object of linguistic research]*. Moscow, Nauka. 138 p. (In Russ.).

Grigor'eva, O. V. (2008) Osobennosti antinomizma kontrkul'turnoi rok-liriki: dikhotomiia «svoe — chuzhoe» v sisteme binarnykh koordinat [Peculiarities of Antinomianism of Contra-cultural Rock Lyrics: Dichotomy “Friend-Alien” in the System of Binary Opposition]. *Lingvokul'turologiia*, no. 2, pp. 73–98. (In Russ.).

Grinkova, N. P. (1957) *Izuchenie iazyka pisatel'ia [Learning the language of the writer]*. Moscow, Uchpedgiz. 278 p. (In Russ.).

Efimov, A. I. (1954) *O iazyke khudozhestvennykh proizvedenii [About the language of literary works]*. Moscow, Uchpedgiz. 288 p. (In Russ.).

Katanov N. F. (1907) Narechiia uriankhaitsev (soiotov), abakanskikh tatar i karagasov. Teksty sobrannye i perevedennye N. F. Katanovym. In: *Obraztsy narodnoi literatury tiurkskikh plemen, izdannye V. Radlovym*. Vol. IX. St. Petersburg. 588 p. (In Russ.).

Kyrgys, Z. K. (1992) *Pesennaia kul'tura tuvinskogo naroda [Song culture of the Tuvan people]*. Kyzyl, Tuvinskoe knizhnoe izdatel'stvo. 128 p. (In Russ.).



Dorzhu, K. B. (2006) Mariia Kuzhugettiң shylykteriniң grammatiktig onzagailary. In: *Tuva literatura talazy-bile ertem stat'ialaranuң chyundyzy*. Kyzyl, IRNSh. 102 p. Pp. 33–47. (In Tuv.).

Piurbiu, S. B. (1976) Yrlar. In: *Tuva ulustuң aas chogaaly*. Kyzyl, Tyvanuң nom yndyrer cheri. Pp. 84–100. (In Tuv.).

Tuva literatura talazy-bile ertem stat'ialaranuң chyundyzy (2006). Kyzyl, IRNSh. 102p. (In Tuv.).

Chyundy yrlar (1947). Kyzyl, Tyvoblñych. 154 s. (In Tuv.).

Сьндь cogaaldar (1937). Pir tugaar yndyrgeni. Kyzyl, Cogaal komitedi. 140 p. (In Tuv.).

Сьндь cogaaldar (1939). Iji tugaar yndyrgeni. Kyzyl, Cogaal komitedi. 158 p. (In Tuv.).

Submission date: 17.04.2017.

Для цитирования:

Саая О. М. Язык поэтических текстов современных тувинских эстрадных песен [Электронный ресурс] // Новые исследования Тувы. 2017, № 2. URL: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/708> (дата обращения: ...). DOI: 10.25178/nit.2017.2.12

For citation:

Saaya O. M. The language of poetic texts in contemporary Tuvan pop songs. *The New Research of Tuva*, 2017, no. 2 [on-line] Available at: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/708> (accessed: ...). DOI: 10.25178/nit.2017.2.12

DOI: 10.25178/nit.2017.2.13

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ТУВИНСКИХ МУЗЫКАНТОВ

Анна Д.-Б. Сандый

Республиканский центр развития профессионального образования, Республика Тыва, Россия

PSYCHOLOGICAL FEATURES OF THE PROFESSIONAL ACTIVITIES OF TUVAN MUSICIANS

Anna D.-B. Sandyi

Republican Center for Professional Education Development Republic of Tuva, Russia

В статье представляется исследование психологических особенностей профессиональной деятельности тувинских музыкантов. Рассматривается влияние психологических характеристик на формирование ценностных аспектов профессионализма. Автор анализировал факторы, тормозящие процесс развития исполнительского, импровизационного мастерства и образовательного уровня, рассмотрел вопросы профессиональной готовности тувинских музыкантов к новациям.

В 2016 г. были опрошены музыканты Центра развития традиционной тувинской культуры и ремесел, Национального оркестра Республики Тыва и самодеятельные исполнители хоомея. Общее количество респондентов составило 31 чел. в возрасте от 16 до 54 лет, все — мужчины. Использована методика акмеологических исследований. Применялись также методики тестирования, беседы, наблюдения, интервью, опросов.

Анализ полученных результатов показал, что исполнительская деятельность тувинских музыкантов имеет особенности. Они складываются из комплекса разных характеристик, условий, факторов. Самыми важными среди них являются черты национального характера тувинцев, традиции тувинской музыкальной культуры. Профессиона-



Article presents the study of psychological peculiarities of professional activities of Tuvan musicians. It reviews the effect of psychological characteristics on growth of value aspects of professionalism. Author analyzes the factors that retard the development of performance and improvisation skills and level of education, discerns the openness of Tuvan musicians for innovation.

In 2016 musicians of the Center for Development of Traditional Tuvan Culture and Crafts, National Orchestra of the Republic of Tuva and amateur khoomei performers were interviewed. Total number of those surveyed was 31 aged from 16 to 54, all – male. Method of acmeological research was employed. Survey also relied on methods of testing, conversation, surveillance, interview, polling.

Analysis revealed that performing activities of Tuvan musicians have some peculiarities. They consist of the complex of different characteristics,

Сандый Анна Демир-Баадыровна — психолог Республиканского центра развития профессионального образования, председатель Регионального отделения Федерации психологов образования России. Адрес: 667000, Россия, г. Кызыл, ул. Салчака Тока, д. 3а. Тел.: +7 (933) 314-49-56. Эл. адрес: sundui2012@yandex.ru

Sandyi Anna Demir-Baadyrovna, Psychologist of the Republican Center for Development of Professional Education, chairwoman of Regional branch of Russian Federation of Educational Psychologists. Address: 667000, Russia, Kyzyl, ul. Salchaka Toka, 3a. Tel.: +7 (933) 314-49-56. E-mail: sundui2012@yandex.ru



лизм тувинских музыкантов формируется далеко не за счет специального музыкального образования. Самообразование, которое человек получает традиционным путем передачи исполнительских практик, может иметь не меньшее значение.

Подобное исследование автором уже производилось по отношению к другой профессиональной группе представителей тувинского этноса — педагогов в 2015 г., в связи с чем делается сопоставление полученных данных. Автор выделяет элементы ментальности, черт национального характера, которые присущи и тем, и другим в силу этнической идентификации, и которые в определенной степени способны влиять на профессионализм тех и других. Препятствующими профессиональному развитию чертами являются пассивность, низкая коммуникабельность, созерцательность, заниженная самооценка, а также нежелание быстрого принятия новаций. Тем не менее сильная традиционность, понимаемая как уникальность, самобытность, понимается как фактор, укрепляющий профессионализм.

Ключевые слова: Тува; тувинская музыка; музыкант; акмеологический метод; акмеограмма; акмеологические инварианты профессионализма

conditions, factors. The most important among them are the traits of national character of Tuvans, traditions of Tuvan musical culture. Professionalism of Tuvan musicians shapes by no means only through the special musical education. Self-education that one receives by traditional ways of passing the performance practices can have no less important value.

Author has already conducted such a research in relation to another professional group of Tuvan ethnos – in 2015 with pedagogues, so this time she has a chance to compare the data. Author distinguishes the elements of mentality, traits of national character that characterize the either group by virtue of ethnic identification and, in some degree, affect the professionalism of both. Dampers for professional growth are inertia, low sociability, meditateness, self-depreciation and reluctance to innovations. Nonetheless, strong traditionalism conceived as uniqueness is perceived as a factor that promotes professionalism.

Keywords: Tuva; Tuvan music; musician; acmeological method; acmeogram; acmeological invariants of professionalism

Введение

В статье представляется исследование психологических особенностей профессиональной деятельности тувинских музыкантов во взаимосвязи с особенностями тувинского национального характера и влияние психологических характеристик на формирование акмеологических инвариантов профессионализма. Автор анализировал противоречия, тормозящие процесс развития исполнительского, импровизационного мастерства и образовательного уровня в контексте профессиональной готовности молодых тувинских музыкантов реализовывать новую парадигму в культуре.

Вопрос влияния черт национального характера на развитие профессионализма музыкантов ранее никем не затрагивался. Решение этой исследовательской задачи является актуальным и новым, и может приоткрыть «завесу» непонимания — почему в одних случаях тувинские музыканты активны, и продуктивны относительно реализации концертной и гастрольной деятельности и участия в конкурсах разных уровней. А в других случаях наблюдается их пассивность, медлительность, немотивированность на профессиональный рост, на расширение их общеобразовательного уровня и кругозора и т. д.



Подобное исследование автором уже производилось по отношению к другой профессиональной группе представителей тувинского этноса — педагогов в 2015 г. (Сандый, 2015), в связи с чем также интересно сопоставление полученных данных.

Проблемы профессионализма тувинских музыкантов

Музыкальная культура в Туве за последние двадцать лет стала одним из приоритетных и перспективных направлений развития культуры республики. Однако, наши наблюдения показывают, что в таких организациях, как Тувинская государственная филармония, Национальный оркестр Республики Тыва и Центр развития тувинской традиционной культуры и ремесел, где работают все наши профессиональные музыканты, не говоря о не профессиональных музыкантах, отсутствует нормативно-правовая документация, где были бы четко прописаны основные критерии и параметры по их профессиональному росту и профессиональному развитию.

Кроме того, профессиональные музыканты, в том числе и исполнители горлового пения, не участвуют в разработке программ повышения квалификации и учебно-методических материалов по вопросам развития системы образования в сфере тувинской народной музыкальной культуры. Эта проблема становится тем более острой, поскольку на плечи ведущих музыкантов республики ложатся и такие задачи, как обучение преемников. Причем, обучение должно быть в традициях свободной импровизации, характерной для предыдущих поколений носителей тувинской традиционной музыкальной культуры. В этом и заключается народность, уникальность, традиционность тувинской культуры. В этой связи работа современных тувинских педагогов-музыкантов, исполнителей народной музыки, должна быть направлена на создание своеобразных исполнительских школ.

З. К. Кыргыз считает, что в Туве раньше существовали девять школ горлового пения, которое она называет термином хоректээр (Кыргыз, 2002: 118), тогда как наиболее известным термином в мире стал — хоомей. Она пишет: «Свидетельством устойчивости традиций стиля хоректээр в Западной и Центральной Туве служит и профессиональное мастерство его исполнителей: свободное владение основными формами звуковой реализации, особая песенная манера, развитая исполнительская техника, поэтический дар, подразумевающий импровизацию исполнителя» (там же).

То есть профессионализм тувинских музыкантов в значительной степени должен опираться на многовековые традиции исполнительского мастерства, которые тесно взаимосвязаны с мировоззренческими установками тувинской культуры, с особенностями национального восприятия окружающего мира, то есть с особенностями национального характера тувинцев.



Под влиянием ряда факторов (исторического, социально-политического, хозяйственно-экономического и др.) у тувинцев сформировались такие психологические характеристики, как терпимость, сплоченность, неприхотливость, самостоятельность, настойчивость, независимость и способность переносить лишения, гостеприимность, чуткость, уважение к старшим и младшим, уважение достоинства и чести других людей и др. Природно-климатические факторы также повлияли на формирование таких характеристик, как самоорганизованность, самоограничение, самоуспокоенность, умеренность во всем, стремление к балансу и гармонии во всем, уравновешенность, бережное отношение к природе, ко всему окружающему миру (Ламажаа, 2013: Электр. ресурс). Ч. К. Ламажаа даже определяет тувинский национальный характер в целом «резко-континентальный» по тому, каков климат в регионе и каково природно-климатическое разнообразие в ней (Ламажаа, 2004: Электр. ресурс; 2011: 110–136).

В числе констант тувинской культуры также относятся устойчивые родственные отношения в большой семье родственников. Большинство современных тувинцев ориентировано на сохранение семейных ценностей и традиций своего народа (Товуу, 2001).

Если же мы рассмотрим приверженность к традиционности в ценностном аспекте, то с позиции акмеологии профессионализм личности музыканта — есть его качественная характеристика, отражающая высокий уровень сформированности профессионально важных личностных качеств, прежде всего креативности, профессионально-ориентированной мотивации и ценностного отношения к самосовершенствованию и творческой самореализации в профессии (Акмеология, 2002: 77). Таким образом, мы не рассматриваем профессионализм с точки зрения наличия диплома о специальном профессиональном музыкальном образовании. Профессионализм понимается здесь нами с точки зрения развития у музыкантов акмеологических инвариантов — основных качеств и умений, обеспечивающих исполнителям стабильность и эффективность выполняемой деятельности — музыкального исполнительского творчества.

Результаты акмеограммического исследования

Для нашего исследования, которое было проведено в 2016 г., мы использовали методики акмеологических исследований, которые описаны в трудах известных специалистов: А. А. Бодалева (Бодалев, 1995), А. А. Деркача (Деркач, 2000), Н.В.Кузьминой (Кузьмина, 1990) и др. Как основной метод акмеологического подхода для нас выступал метод акмеограммы, который представляет собой систему требований, условий и факторов, способствующих прогрессивному развитию профессионального мастерства и личности специалиста (Акмеология, 2002).

Во время исследования и диагностики группы тувинских музыкантов мы применяли такие методики сбора данных, как тестирование, беседа, наблюдение



ние, интервью, опросы и пр. Для группы музыкантов мы методику перевели на тувинский язык (чего не делали для исследования педагогов 2015 г. (Сандый, 2015), что в итоге дало сравнительно более открытые и широкие ответы наших респондентов).

Среди наших исследуемых были музыканты Центра развития традиционной тувинской культуры и ремесел, Национального оркестра Республики Тыва и самодельные исполнители хоомея. Общее количество респондентов составило 31 человек (100%) в возрасте от 16 до 54 лет, все — мужчины. В сравнении с опрошенными тувинскими педагогами уровень их образования был ниже: у респондентов-педагогов 77,2% имели высшее образование, а у музыкантов таковых оказалось только 10%. Среди самодельных музыкантов были представители самых разных профессий, в том числе чабаны (животноводы), студенты, воспитатель дошкольного образовательного учреждения (детского сада), методист и т. д. Квалификационные характеристики выборки исследованных были следующие: среди профессиональных музыкантов высшую квалификационную категорию имели 6 чел. (6,2%), первую — 3 чел. (1,8%), вторую — 3 чел. (1,8%). Имеющие звания «Заслуженный артист Республики Тыва» — 2 чел.; «Народный хоомейжи» — 2 чел. У непрофессиональных музыкантов квалификационные категории отсутствовали. Очевидно, что вопрос повышения квалификации музыкантов является очень важным. Если у педагогов повышение квалификации возможно на базе Тувинского института переподготовки и повышения квалификации Министерства образования и науки Республики Тыва, то у музыкантов такого специального учреждения нет.

Курсы переподготовки и повышения квалификации среди опрошенных музыкантов профессионалов прошли 29%. В основном квалификацию они повышали в Центре традиционной тувинской культуры и ремесел, а также в Кызылском колледже искусств. У остальных 71% музыкантов-профессионалов отсутствие дополнительного образования, повышения квалификации связано с нехваткой времени. Кроме того, музыканты сетуют на то, что для них почти отсутствуют практические и теоретические курсы повышения квалификации.

Наряду с этим, подтверждается интересный факт о том, что в основном музыканты непрофессионалы учились самостоятельно с помощью самообразования — 11 человек достигли профессионального исполнения народной музыки, имея наставников, слушая выступления народных артистов, или просто талантливых родственников, отца, брата, а также изучая аудио- и видеозаписи.

В нашем исследовании методом акмеограммы мы рассматривали структуру способности и индивидуальности у музыкантов, учитывая кадровое движение, курсы повышения квалификации, академическое образование. В итоге мы определили, что у музыкантов профессионалов имеется образование на уровне академического. Остальные же наши респонденты, а их большинство, с этой точки зрения имеют самостоятельное образование, что соответствует традици-



онной форме обучения. При этом, поскольку не профессионалы демонстрируют уровень и профессионального исполнительского мастерства, этот путь образования может считаться вполне приемлемым и согласуется с народными методами обучения и передачи знаний.

В ходе исследования подструктуры направленности личности и специфических инвариантов профессионализма респондентам было предложено выбрать не менее трех характерологических особенностей и нравственных качеств, которые отличают их от других членов музыкального коллектива. По характерологическим особенностям и нравственным качествам наших респондентов, музыкантов профессионалов и непрофессионалов отличают от представителей других профессий, по их мнению, следующие качества: творчество — 61,2%; особенности мотивации и потребности в достижениях 54,8%, оценка самореализации 51,6%, креативность 50%.

Также мы видим, что в группе музыкантов профессионалов и непрофессионалов выявлены и критерии с низкими показателями, которые они отмечают у себя: самооценка, ценностные ориентации, интересы — 6 чел. (19,3%); образ «Я» и интеллектуальность — по 8 чел. (25,8%). По данным критериям оценки наши респонденты не видят свои характерологические особенности и нравственные качества, которые бы отличали их от других профессиональных и непрофессиональных музыкантов и педагогов. Мы отмечаем у музыкантов высокую степень скромности, которая выражается в формулах уничижительной самооценки «Мен багай кижиги» («Я — плохой (ничтожный, мелкий) человек»). Подобная самооценка присутствовала и у исследованных нами педагогов-тувинцев.

По нашему мнению, до конца XX века тувинская народная музыкальная культура развивалась силами отдельных талантливых личностей. Мы сейчас наблюдаем тенденцию прогрессивного развития музыкантов в сторону профессионального мастерства, поэтому выясняли акмеологические инварианты их профессионализма. Под этим понятием автор подразумевает основные свойства, качества и умения профессионала, обеспечивающие высокую эффективность и стабильность деятельности независимо от ее содержания и специфики.

Акмеологические инварианты профессионализма бывают: а) общими, то есть не зависящими от специфики деятельности и присущими всем профессионалам (развитая антиципация, высокий уровень само-регуляции, сильная мотивация достижений); б) специфическими, отражающими содержание и требования профессиональной деятельности (например, сила воли, проницательность, стрессоустойчивость и пр.) (Акмеология, 2003).

На наш вопрос: «Какие акмеологические инварианты профессионализма отличают именно Вас?» мы получили следующие ответы: 50% респондентов (как профессионалов, так и не профессионалов) отмечают у себя наличие общих инвариантов, 100% — специфических.



На нашу просьбу «*Выразите отношение к вашей деятельности на работе*» мы получили следующую картину мнений: работой с высокой потребностью в достижениях назвали свою работу 61,2% респондентов, работой с высокой мотивацией — 58%. У большинства профессиональных музыкантов самореализация находится на высшем уровне, в том числе и у непрофессионалов тоже. В ходе дополнительного опроса с тувинскими музыкантами выявлено, что профессионализм мастерства считается мерой ответственности и должна соответствовать эталонам традиционной музыкальной культуры.

Анализируя ответы респондентов на вопрос «*Оцените “узкие места” Вашего профессионализма*», мы попытались рассмотреть, какие условия и факторы мешают росту профессионализма тувинских музыкантов. Мы получили список следующих проблем: незнание русского языка, языковой барьер; отсутствие соответствующего образования по направлению; отсутствие студии звукозаписи; отсутствие методического сопровождения; отсутствие знаний по менеджменту; отсутствие знаний по информационно-коммуникативным технологиям (компьютерным программам по видео-аудио монтажу, нотной оцифровке, печатанию и др.); несовместимость имеющихся учебных программ и норм традиционной музыки; проблемы межличностных отношений и пр. Все это воспринимается основными факторами, мешающими росту профессионализма.

Мы также попросили наших респондентов поделиться «*Дополнительной информацией о специфике исполнителя (артиста) вашей деятельности*». Получили следующие ответы по направлениям:

— *развитие в организационном направлении*: требуется ежедневная репетиция, внимательная подготовка, системная работа над собой и «быть всегда в форме»; артист всегда должен быть организованным, знать, как организовать сольный концерт, заранее провести переговоры с организациями, где проводится концерт или выступление; своевременно подготовить концерт, уметь настраивать свой музыкальный инструмент, иметь соответствующий душевный настрой артиста;

— *в организации процесса сценического воплощения*: исполнение песни должно быть от души; надо иметь опыт выступлений на сцене; должна быть хорошая режиссура; надо учесть костюмирование, грим, работу визажиста и костюмера; надо иметь самоорганизованность; надо ценить голос, развивать сценическую культуру, иметь силу воли и психологический настрой; надо петь от души, верить в свое исполнение;

— *во взаимодействии со зрителями*: важно хорошее исполнение, надо быть «в характере» и быть харизматичным; надо петь с чувством, поддерживать связь со зрителями;

— *в вопросах воспитательного процесса*: надо понимать, что музыка позитивно влияет на душу человека, развивает культуру, обучает бережному отношению



к природе, к традициям своего (тувинского) народа, исполнитель горлового пения не только артист, он и наставник молодого поколения; важно внутреннее духовное очищение.

На вопрос о личном понимании того, что есть вершина профессионализма, были получены следующие ответы: «Профессионализм – это когда жемчужину тувинской культуры передаешь будущим поколениям», «Профессионал – это исполнитель, заслуживший уважение своего народа», «Знание, умение и навык во всех пяти стилях горлового пения», достичь звания «Заслуженный артист Республики Тыва», «Быть с музыкой воедино», умение исполнять музыку свободно и на высоком уровне, виртуозно владеть игрой на нескольких музыкальных инструментах и т. д.

Заключение

Анализ полученных результатов нашего исследования показал, что исполнительская деятельность тувинских музыкантов имеет особенности, которые складываются из комплекса разных характеристик, условий, факторов, среди которых важными являются черты национального характера тувинцев, традиции тувинской музыкальной культуры. Профессионализм тувинских музыкантов формируется далеко не за счет специального музыкального образования, самообразование, которое человек получает традиционным путем передачи исполнительских практик, может иметь не меньшее значение. Именно о важности народных методик обучения музыкантов говорят этномузыковеды В.Ю.Сузукей, З. К. Кыргыс (Сузукей, 2007; Кыргыс, 2002) и др.

Если, которые обобщить результаты опрошенных нами музыкантов с данными педагогами, то мы видим некоторые элементы ментальности, черт национального характера присущи и тем, и другим в силу этнической идентификации и которые в определенной степени способны влиять на профессионализм тех и других. В случае с обеими группами автором выявлено, что препятствующими профессиональному развитию чертами являются пассивность, низкая коммуникабельность, созерцательность, заниженная самооценка, а также нежелание быстрого принятия новаций. Тем не менее, сильная традиционность, понимаемая как уникальность, самобытность, трактуется как фактор, укрепляющий профессионализм.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Акмеология (2002) : учебное пособие / под ред. А. А. Деркача. М. : РАГС. 230 с.
- Бодалев, А. А. (1995) О феномене 'акме' и некоторых закономерностях его формирования и развития // Мир психологии. № 3. С. 113–120.



Деркач, А. А. (2000) Акмеология : личностное и профессиональное развитие человека. Методолого-прикладные основы акмеологических исследований. М.: б/и. 391 с.

Кузьмина, Н. В. (1990) Профессионализм личности преподавателя и мастера производственного обучения. М. : Высшая школа. 117 с.

Кыргыз, З. К. (2002) Тувинское горловое пение. Новосибирск : Наука. 236 с.

Ламажаа, Ч. К. (2004) Резкая континентальность тувинцев. Зарисовки об особом внутрисаянском мире [Электронный ресурс] // Центр Азии (газета). №32. URL: <http://www.centerasia.ru/issue/2004/32/1166-rezkaja-kontinentalnost-tuvincev.html> (дата обращения: 02.02.2017).

Ламажаа, Ч. К. (2011) Тува между прошлым и будущим. 2-е изд. СПб. : Алетейя. 368 с.

Ламажаа, Ч. К. (2013) Национальный характер тюркоязычных народов Центральной Азии [Электронный ресурс] // Новые исследования Тувы. № 3. URL: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/224> (дата обращения: 02.02.2017).

Сандый, А. Д.-Б. (2015) Психологические особенности характера тувинских педагогов и их влияние на формирование акмеологических инвариантов профессионализма // Мир науки, культуры, образования. № 6 (55). С. 250–253.

Товуу Н. О. (2001) Психология семьи тувя этноса в условиях социально-экономических изменений : дисс. ... д-ра псих. н. М. 364 с.

Сузукей, В. Ю. (2007) Музыкальная культура Тувы в XX столетии. М. : Композитор. 434 с.

Дата поступления: 10.05.2017 г.

REFERENCES

Akmeologiiia [Acmeology] (2002) : textbook / ed. by A. A. Derkach. Moscow, RAGS. 230 p. (In Russ.).

Bodalev, A. A. (1995) O fenomene 'akme' i nekotorykh zakonomernostiakh ego formirovaniia i razvitiia [The phenomenon of 'Acme' and some regularities of its formation and development]. *Mir psikhologii*, no. 3, pp. 113–120. (In Russ.).

Derkach, A. A. (2000) *Akmeologiiia : lichnostnoe i professional'noe razvitie cheloveka. Metodologo-prikladnye osnovy akmeologicheskikh issledovaniia [Acmeology: personal and professional development. Methodological and applied bases of acmeological research]*. Moscow. 391 p. (In Russ.).

Kuz'mina, N. V. (1990) *Professionalizm lichnosti prepodavatel'ia i mastera proizvodstvennogo obucheniia [The professionalism of teacher and master of production training]*. Moscow, Vysshaia shkola. 117 p. (In Russ.).



Kyrgys, Z. K. (2002) *Tuvinskoe gorlovoe penie [Tuvan throat singing]*. Novosibirsk, Nauka. 236 p. (In Russ.).

Lamazhaa, Ch. K. (2004) Rezkaiia kontinental'nost' tuvintsev. Zarisovki ob osobom vnutrisaianskom mire. *Tsentr Azii* (newspaper), no. 32 [online] Available at: <http://www.centerasia.ru/issue/2004/32/1166-rezkaja-kontinentalnost-tuvincev.html> (access date: 02.02.2017). (In Russ.).

Lamazhaa, Ch. K. (2011) *Tuva mezhdru proshlym i budushchim [Tuva between the Past and the Future]*. 2nd ed. St. Petersburg, Aleteiia. 368 p. (In Russ.).

Lamazhaa, Ch. K. (2013) National temper of Turkic people in Central Asia. *The New Research of Tuva*, no. 3 [online] Available at: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/224> (access date: 02.02.2017). (In Russ.).

Sandyi, A. D.-B. (2015) Psikhologicheskie osobennosti kharaktera tuvinskikh pedagogov i ikh vliianie na formirovanie akmeologicheskikh invariantov professionalizma [Psychological features of character of Tuva teachers and their influence on formation of Acmeological invariant of professionalism]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniia*, no. 6 (55), pp. 250–253. (In Russ.).

Tovuu N. O. (2001) *Psikhologiia sem'i tuva etnosa v usloviakh sotsial'no-ekonomicheskikh izmenenii [Psychology of the family of the Tuva people in terms of socio-economic changes]*: Diss. ... Doctor of Physiology. Moscow. 364 p. (In Russ.).

Suzukei, V. Iu. (2007) *Muzykal'naiia kul'tura Tuvy v XX stoletii [The musical culture of Tuva in the twentieth century]*. Moscow, Kompozitor. 434 p. (In Russ.).

Submission date: 10.05.2017.

Для цитирования:

Сандый А. Д.-Б. Психологические особенности профессиональной деятельности тувинских музыкантов [Электронный ресурс] // Новые исследования Тувы. 2017, № 2. URL: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/709> (дата обращения: ...). DOI: 10.25178/nit.2017.2.13

For citation:

Sandyi A. D.-B. Psychological features of the professional activities of Tuvan musicians. *The New Research of Tuva*, 2017, no. 2 [on-line] Available at: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/709> (accessed: ...). DOI: 10.25178/nit.2017.2.13

DOI: 10.25178/nit.2017.2.14

О СОСТАВНОСТИ ЛАДОВЫХ СТРУКТУР ТУВИНСКИХ ТРАДИЦИОННЫХ ПЕСЕН

ON THE COMPOSITION OF MODAL STRUCTURES OF TUVAN TRADITIONAL SONGS

Аясмаа Д.-Б. Баранмаа

Тувинский институт гуманитарных
и прикладных социально-
экономических исследований

Ayasmaa D.-B. Baranmaa

Tuvan Institute
of Humanities and Applied Social
and Economic Research

В настоящее время в тувинском музыковедении одна из важных сторон музыкального языка песенного фольклора тувинцев — ладовая — изучена недостаточно. Автор ставит целью рассмотрение действия принципа составности в ладозвукорядах тувинских народных песен. В качестве методологии анализа выступает теория монодийных ладов (С. П. Галицкая, Е. В. Герцман, Ю. Г. Кон, Х.С.Кушнарев и др.). Материалом для анализа послужили нотные расшифровки традиционных тувинских песен, опубликованные в ряде изданий российских музыковедов (А.Н.Аксенова, З. К. Кыргыз и др.).

В результате анализа выявлено, что тувинские традиционные песни базируются обычно на двух- или трехзвенных составных звукорядных структурах. Это существенно обогащает содержательный аспект процесса: усложняются типы связей между звуками, материал становится еще более глубоким, компактным и цельным. Выявлены ладовые звенья и субзвенья, которые соединяются между собой четырьмя способами (раздельным, слитным, цепным, включающим). Принципы соединения показаны на примере нескольких народных песен. За-



One of the most important aspects of musical language of song folklore of Tuvans – the scale – is as yet underinvestigated in contemporary Tuvan musicology. The author is studying the effect of structural principles in scale and sound gamut of Tuvan folk songs. The theory of monodic scales (S. P. Galitskaya, E. V. Gertsman, Yu. G. Kon, Kh. S. Kushnarev, etc.) forms the methodological basis for the analysis. The object of our studies are manuscripts of traditional

Tuvan songs published by Russian musicologists (A. N. Aksenov, Z. K. Kyrgyz, etc.) serves as material base for analysis.

The analysis revealed that traditional Tuvan songs are usually based on two- or three-part composite gamut structures. This significantly enriched the substantial aspect of the process by complicating types of links between the sounds, making the medium more profound, compact and complete. Scale links and subscales were detected that can interconnect in four manners (discrete, monolithic, catenary, inclu-sive). Conjunction principles are

Баранмаа (Монгуш) Аясмаа Данзы-Белековна — кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора культуры Тувинского института гуманитарных и прикладных социально-экономических исследований. Адрес: 667000, Россия, г. Кызыл, ул. Кочетова, д. 4. Тел.: +7 (39422) 2-39-36. Эл. адрес: mayasmaa@mail.ru

Baranmaa (Mongush) Ayasmaa Danzy-Belekovna, Candidate of art history, leading research fellow of the Sector of Culture at the Tuvan Institute of Humanities and Applied Social and Economic Research. Address: 4, Kochetova street, Kyzyl, 667000, Russia. Tel.: +7 (39422) 2-39-36. E-mail: mayasmaa@mail.ru



метно преобладают цепной и включающий виды соединений. Выявлено огромное разнообразие сочетаний различных звеньев. Именно в этом проявляется себя неисчерпаемость интонационного богатства фольклорного мелоса.

Ключевые слова: Тува; тувинцы; тувинский песенный фольклор; лад; монодия; ангемитоника; пентатоника; ладовые звенья; принцип составности

illustrated by a few folk songs. Catenary and inclusive manners of conjunctions have been noticed to be dominating. A vast variety of different link combinations has been detected. This is a point where intonational abundance of folklore melos reveals its inexhaustibility.

Keywords: Tuva; Tuvans; Tuvan song folklore; scale; monody; anhemitonism; pentatonism; scale links; structural principle

Введение

Народные песни — часть богатого музыкального фольклора тувинцев, требующая особенно в настоящее время бережного к ней отношения. Исследователи отмечают, что с каждым годом число информантов — знатоков музыкального фольклора — уменьшается. Между тем, для специалистов этномузыкологов традиционные песни остаются интересной и привлекательной областью для исследования с разных точек зрения.

В настоящее время в тувинском музыкознании одна из важных сторон музыкального языка песенного фольклора тувинцев — ладовая — изучена недостаточно. Ангемитоника как ладовая основа не только песенного, но и музыкального фольклора тувинцев в целом исследована также далеко не в полной мере. Ладовые и ладозвукорядные параметры тувинского фольклора частично были изучены А. Н. Аксеновым (Аксенов, 1964), З. К. Кыргыз (Кыргыз, 1992), В.Ю. Сузукей (Сузукей, 1989). Автором данной статьи в рамках отдельного исследования осуществлен ладоинтонационный анализ традиционного песенного фольклора в контекстах теории монодии и ангемитоники (Монгуш, 2013).

Чрезвычайно важной стороной тувинского песенного мелоса является ладозвукоряд. Термин «звукоряд» («ладозвукоряд») трактуется нами как сугубо конкретная «гаммообразно упорядоченная систематика тонов лада» отдельного песенного конкретного напева (Холопов, 1991). Теоретические разработки, направленные на исследование как таковых ладозвукорядных параметров традиционного (в частности, песенного) мелоса следует расценивать в качестве актуальной этномузыкологической задачи, в том числе и для тувинской музыкальной фольклористики.

В данной статье автор ставит целью рассмотрение действия принципа составности (термин С. П. Галицкой, см.: Галицкая, 1981) в ладозвукорядах тувинских народных песен. Для раскрытия вопроса становится необходимым обращение к методологии анализа монодийной музыки, которая достаточно разработана в работах отечественных исследователей.



Составность как базовое свойство монодийной ладовой системы

Как известно, составность касается прежде всего сугубо внутренних монодийных ладовых связей. Словосочетание «принцип составности», используемое для обозначения кардинального имманентного свойства ладовой (и ладозвукорядной) сферы монодийной организации, принадлежит С. П. Галицкой (Галицкая, 1981; Галицкая, Плахова, 2013). Суть же принципа составности, как справедливо пишет А. Ю. Плахова, «заключается в специфической автономности, самостоятельности функционирования частей в контексте ладового целого и — в связи с этим — в своеобразной природе этого целого» (Плахова, 2000: 104).

Внутренняя сущность явления составности, таким образом, наиболее отчетливо обнаруживает себя в сфере так называемых суммарных ладовых звукорядов, где последние мыслятся в виде «сложенных» из звукорядных отрезков-микрочаек — звеньев. Они как части общего звукорядного целого при этом сохраняют явную первичность, обеспечивающую им автономность, тогда как суммарный звукоряд сугубо вторичен.

В исследованиях отечественных ученых ладозвукорядный принцип составности убедительно показан на материале различных традиционных музыкальных культур. Таковы работы М. В. Бражникова (Бражников, 1972), Е. В. Герцмана (Герцман, 1986), Ю. Г. Кона (Кон, 1979), Х. С. Кушнарера (Кушнарер, 1958). Применительно к традиционной музыке различных народов этот вопрос рассмотрен также Н. С. Серегинной (применительно к русской традиционной музыке) (Серегина, 1975), Ю. Г. Коном (на материале узбекской музыки) (Кон, 1979), С.Р.Хисамовой (каракалпакской) (Хисамова, 1984), С. Агзамходжаевой (памирской) (Агзамходжаева, 1985), А. Ю. Плаховой (арабской) (Плахова, 2000), А. Андреевым (григорианского хорала) (Андреев, 2004) и др.

В связи с принципом составности встает вопрос о взаимодействии между звеньями. В настоящее время известно четыре способа их соединения: *раздельный* (*разделительный*), *слитный*, *цепной* и *включающий*. В своем известном исследовании, посвященном армянской традиционной музыке, Х. С. Кушнарер указывал на способы соединения звеньев, которые называл *сцеплением* и *разделением*, и которые, по-видимому, господствовали в армянской монодии. По справедливому мнению ученого, они были известны еще древним грекам (Кушнарер, 1958: 358).

Сцепление обозначает слияние верхнего звука нижнего звена с нижним звуком верхнего (то есть *слитное* соединение звеньев происходит через общий тон). *Раздельный* способ не предполагает наличия общих звуков. Если соединяемые звенья имеют не менее двух общих звуков, то соединение называется *цепным*.

Кроме этого, целесообразно иметь в виду еще один способ соединения — *включающий*. Как само это явление, так и соответствующий термин был введен в научный оборот С. П. Галицкой в курсе «Теория монодии», читаемом в Новоси-



бирской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки. Он обозначает такое взаимодействие звеньев, когда более узкое звено полностью входит в состав более широкого. Подобный способ соединения отражает не столько формальные моменты строения ладозвукорядов, сколько важные интонационные закономерности мелодического процесса.

Отдельный вопрос — о конкретных аналитических приемах выявления звеньев внутри суммарных звукорядов. Следует отметить, что в известной автору литературе отсутствуют сколько-нибудь определенные сведения по этому поводу. По-видимому, на данном этапе с достаточной уверенностью можно утверждать, что вычленение это не носит механического характера; оно должно учитывать особенности и результаты интонационно-мелодического движения, в том числе композиционные и формообразующие.

Наряду со способами соединения звеньев в составных ладозвукорядных структурах необходимо иметь в виду некоторые другие особенности. Вполне понятно, что интервальное строение звеньев зависит в каждой этнической традиции от ее интонационного облика. Количество звеньев в отдельных ладовых структурах может быть различно — от одного до нескольких (двух, трех, иногда более). В частности, Х. С. Кушнарев разделяет суммарные звукоряды на однозвенные, двухзвенные, трехзвенные, четырех- и даже пятизвенные (Кушнарев, 1958: 357).

Кроме этого, как верно считает С. П. Галицкая, принцип составности порождает повышенное разнообразие ладов в контексте каждой данной этнической ладовой системы, что прямо сопряжено с ее интонационным своеобразием и богатством. В самом деле, звукоряды одного и того же интервального состава и амбитуса, даже самые малозвучные, дают весьма и весьма разнообразные варианты ладовых структур (подробнее об этом см.: Галицкая, 1981).

Принцип составности в ладозвукорядах тувинских традиционных песен

Опираясь на методологию, разработанную в трудах С. П. Галицкой, нами были проанализированы образцы песенного фольклора тувинцев, опубликованные в ряде изданий (Аксенов, 1964; Кыргыз, 1975, 1992, 2002; Тыва улустун ырлары ... , 1973; Крупич, 2005, 2006). В результате анализа выявлено, что в качестве ладовых звеньев или субзвеньев в ладозвукорядах традиционных песен фигурируют трихорды разной структуры (названные А. Н. Аксеновым ладовыми ячейками, см.: Аксенов, 1964: 42, 44) — в виде трихордов в кварте (3–2; 2–3), большетерцового трихорда (2–2)¹. Кроме этого, считаем целесообразным как на одну из специфических структур указать на трехзвучный трихорд в квинте

¹ Цифрами обозначены расстояния между звуками: 2 обозначает интервал большой секунды, 3 — малой терции, 5 — чистой квинты.



(5–2), поскольку структуры с нижней субквартой встречаются достаточно часто: они фигурируют в составе и самих ладозвукорядов, активно просматриваются и в интонационном развитии напевов. В качестве ладовых звеньев могут также выступать: ангемитонные тетраорды в объеме чистой квинты (3–2–2; 2–3–2; 2–2–3), увеличенной кварты (2–2–2), тетраорд с субквартой (5–2–2) в объеме большой сексты.

При установлении способов соединения ладовых звеньев прежде всего необходимо отталкиваться от конкретного интонационного строения конкретного образца. Подчеркнем особо, что помимо названных четырех типов соединения других — новых — вариантов при анализе тувинского фольклорного мелоса не было обнаружено.

Тувинские традиционные песни — даже при относительно небольшом диапазоне — базируются обычно на двух- или трехзвенных составных звукорядных структурах, что весьма существенно обогащает содержательный аспект ладоинтонационного процесса. Ведь с увеличением количества звеньев усложняются типы связей между звуками, за счет чего интонационный материал становится еще более глубоким, компактным и цельным. Так, наличие нескольких ладовых звеньев отчетливо просматриваются уже в четырех- и пятизвучных звукорядах, тем более в многозвучных. Ладовые звенья представлены всеми разновидностями дихордов, трихордов, тетраордов, пентахордов с различными способами их соединения. Из них складываются более сложные звукорядные образования — шести-, семи-, восьмизвучные структуры, связанные с расширением общего диапазона напевов, что порождает интонационные ходы на широкие интервалы. Как правило, они обозначают крайние грани узкообъемных ладовых звеньев и служат их объединению в единую структуру.

Анализ показывает, что в ладозвукорядах тувинских песен преобладают *цепной* и *включающий* типы соединения, которые свидетельствуют о специфическом неразрывном интонационном единстве в ходе функционирования принципа составности в тувинском песенном мелосе.

В результате анализа было выявлено также огромное разнообразие сочетаний различных ладозвукорядных звеньев, по-видимому, не поддающееся однозначной дифференциации. Именно в этом, на наш взгляд, проявляется себя подлинная неисчерпаемость интонационного богатства фольклорного мелоса, сопряженного также с фундаментальным принципом вариантности, который характеризует все аспекты существования музыкального фольклора, в том числе и его ладозвукорядного аспекта.

Обратимся непосредственно к музыкальным примерам с позиций функционирования в них принципа составности. Наиболее наглядно составность ладовых структур проявляется в малозвучных образцах.



Напев известной песни «Хандагайты» базируется на четырехзвучном звуко-ряде с интервальной структурой 3–2–2. Помимо главного ладового звена в примере представлено большетерцовое субзвено 2–2, которое полностью входит в основное звено, поэтому тип связи между ними *включающий*.

«Хандагайты»

Нотировка А. Н. Аксенова (Аксенов, 1964: 86–87).

Основное ладовое звено 3–2–2 ярко представлено уже с самого начала напева; некоторая самостоятельность большетерцового субзвена 2–2 заметна также уже в первой мелостроке. Конец всех четырех мелострок построен на основе этого субзвена; отдельно он представлен в третьей мелостроке. Таким образом, внутри большего ладового звена 3–2–2 большетерцовый трихорд проявляет свою обособленность и доказывает составную структуру ладозвукоряда песни. Напев в жанре *кыска ыр* исполняется в умеренном темпе, что само по себе способствует формированию полиопорности.

Обратимся к следующему примеру, чтобы показать *слитный* способ соединения между двумя субзвеньями в четырехзвучном ладозвукоряде той же интервальной структуры 3–2–2 квинтового объема:

«Куруг черге куруң чежиң»

Нотировка З. К. Кыргыз (Кыргыз, 1975: 21).

Данный образец, в жанре *кожамык*, имеет шуточное содержание. Общая композиционная структура песни — $A B A_1 C$. Единство основного ладового звена $d^1-f^1-g^1-a^1$ достаточно ярко отражается еще в начальной мелостроке А. Здесь же заметно некоторое противопоставление субзвеньев: большетерцового трихорда $f^1-g^1-a^1$ и дихорда d^1-f^1 . Соединяются они через один общий звук f^1 *слитным*



способом. На наш взгляд, именно переключение с одного субзвена на другое придает игровой характер всему напеву, поскольку мелостроки *B* и *C* также построены на звуках большетерцового трихорда и не вносят существенных изменений в интонационно-ладовый процесс.

Обратимся к четырехзвучному образцу с интервальной структурой 3–2–2 с тремя субзвеньями. Он демонстрирует два включающих и один цепной способы связей между субзвеньями. Рассмотрим музыкальный пример:

«Кара-бора харбап турда»

Нотировка З. К. Кыргыс (Кыргыс, 1975: 29).

Эта песня в жанре *кожамык* имеет светлый и веселый характер, исполняется в подвижном темпе. Остинатный ритм всего напева способствует четкости и упругости звучания. Его композиционную структуру можно представить в виде схемы $ABCA_1$. Мелостроки опираются на звуки трех разных трихордов. Трихорд в кварте $c^1-es^1-f^1$ (3–2) представлен в первой и четвертой мелостроках ($A A_1$); трихорд в квинте $c^1-f^1-g^1$ (5–2) — во второй (B); большетерцовый трихорд $es^1-f^1-g^1$ (2–2) — в третьей (C). Звуки мелострок A и B образуют основное ладовое звено $c^1-es^1-f^1-g^1$. Большетерцовый трихорд $es^1-f^1-g^1$ представляет собой, пожалуй, наиболее самостоятельное субзвено. Однако и оно полностью входит в состав основного звена *включающим* способом, как и другие два субзвена. Отметим типы соединения между субзвеньями. Большее субзвено 5–2 ($c^1-f^1-g^1$) два раза *включающим* способом соединяется с меньшими субзвеньями 3–2 и 2–2 ($c^1-es^1-f^1$ и $es^1-f^1-g^1$). Два меньших субзвена между собой связаны цепным способом, то есть через два общих звука es^1-f^1 .

В этом примере, как и в предыдущих, вновь отметим особую ладовую значимость каждого тона напева, поскольку все они являются опорными звуками: главная опора — es^1 , побочные опоры — f^1 , g^1 , полуопора — c^1 . При всей простоте и легкости этого напева *кожамык*, в нем налицо богатство ладопеременных связей, которое способствует красочности и яркости музыкального звучания.



Заключение

Таким образом, принцип составности характерный для монодийной музыки в целом находит отражение и в ладозвукорядах тувинских традиционных песен. Как показал анализ, весьма заметно общее преобладание *цепного* и *включающего* видов соединения ладовых звеньев. Думается, это обстоятельство свидетельствует о том, что в ладозвукорядах тувинских песен ладовые звенья особенно глубоко взаимопроникают друг в друга — благодаря значительному числу общих звуков между ними. Служит ли это обстоятельство специфическим признаком ладозвукорядного аспекта именно тувинского песенного мелоса как в этническом, так и в жанровом планах, могут показать лишь дальнейшие, причем широкие и детальные, сравнительные исследования.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Агзамходжаева С. (1985) Ладовое строение памирской монодии: дипломная работа. Ташкент: Ташкентская государственная консерватория им. М. Ашрафи. 84 с.

Аксенов, А. Н. (1964) Тувинская народная музыка / под ред. и с предисл. Е.В.Гиппиуса. М. : Музыка. 238 с.

Андреев, А. (2004) К истории европейской музыкальной интонационности. Ч.2. Григорианский хорал. М. : Музыка. 480 с.

Бражников, М. В. (1972) Древнерусская теория музыки. Л. : Музыка. 421 с.

Галицкая, С. П. (1981) Теоретические вопросы монодии. Ташкент : Фан. 92 с.

Галицкая, С. П., Плахова, А. Ю. (2013) Монодия: проблемы теории. М. : Academia. 320 с.

Герцман, Е. В. (1986) Античное музыкальное мышление. Л. : Музыка. 224 с.

Кон, Ю. Г. (1979) Некоторые вопросы ладового строения узбекской народной песни и ее гармонизации. Ташкент : Фан. 99 с.

Крупич, Е. Л. (2005) Ыр и кожамык тувинцев-тоджинцев: семантика и структура (временной аспект) : квалифик. работа на соиск. степ. бакалавра муз. иск. Новосибирск (рукопись).

Крупич, Е. Л. (2006) Песенная традиция тувинцев-тоджинцев : дипломная работа; научный руководитель — канд. иск. Сыченко Г. Б. Новосибирск (рукопись).

Кушнарев, Х. С. (1958) Вопросы истории и теории армянской монодийской музыки. Л. : Гос. муз. изд-во. 626 с.



Кыргыз, З. К. (1992) Песенная культура тувинского народа. Кызыл: Тув. книж. изд. 144 с.

Кыргыз, З. К. (1975) Тыва улустун кожамыктары (Тувинские народные частушки). Кызыл: Тув. книж. изд. 67 с. (На тув. яз.).

Кыргыз, З. К. (2002) Тувинское горловое пение. Этномузыковедческое исследование. Новосибирск : Наука. 236 с.

Монгуш, А. Д.-Б. (2013) Тувинский песенный фольклор: ладозвукорядный аспект. Абакан : ООО «Кооператив «Журналист». 200 с.

Серегина, Н. С. (1975) О ладовом и композиционном строении песнопений знаменного распева // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 14. Л.: Музыка. С. 65–77.

Сузукей, В. Ю. (1989) Проблема лада в тувинской народной музыке (теоретические и практические аспекты). Кызыл : ТНИИЯЛИ ; Республиканский научно-методический центр. 67 с.

Тыва улустун ырлары (Тувинские народные песни) (1973) / сост. М. Мунзук, К.Мунзук. Кызыл : Тув.книж. изд. (На тув. и рус. яз.).

Плахова, А. Ю. (2000) Мувашшахат: проблемы лада : дисс. ... канд. искусствоведения. Новосибирск. 294 с.

Хисамова, С. Р. (1984) Ладовое строение каракалпакской монодии : автореф. дис. ... канд искусствоведения. Ташкент. 25 с.

Холопов, Ю. Н. (1991) Лад // Музыкальный энциклопедический словарь. М. : Сов. Энциклопедия. С. 291.

Дата поступления: 01.04.2017 г.

REFERENCES

Agzamkhodzhaeva S. (1985) *Ladovoe stroenie pamiirskoi monodii: diplomnaia rabota [The scale structure of Pamir monody: thesis]*. Tashkent, Tashkentskaia gosudarstvennaia konservatoriia im. M. Ashrafi. 84 p. (In Russ.).

Aksenov, A. N. (1964) *Tuvinskaia narodnaia muzyka [Tuvan folk music]*. Moscow, Muzyka. 255 p. (In Russ.).

Andreev, A. (2004) *K istorii evropeiskoi muzykal'noi intonatsionnosti. Vol. 2. Grigorianskii khoral [The history of European musical intonationalism. Part 2. Gregorian chant]*. Moscow, Muzyka. 480 p. (In Russ.).

Brazhnikov, M. V. (1972) *Drevnerusskaia teoriia muzyki [Music theory of Ancient Russia]*. Leningrad, Muzyka. 421 p. (In Russ.).

Galitskaia, S. P. (1981) *Teoreticheskie voprosy monodii [Theoretical issues of monody]*. Tashkent, Fan. 92 p. (In Russ.).



Galitskaia, S. P. and Plakhova, A. Iu. (2013) *Monodiia: problemy teorii [Monody: problems of theory]*. Moscow, Academia. 320 p. (In Russ.).

Gertsman, E. V. (1986) *Antichnoe muzykal'noe myshlenie [Antique musical thinking]*. Leningrad, Muzyka. 224 p. (In Russ.).

Kon, Iu. G. (1979) *Nekotorye voprosy ladovogo stroeniia uzbekskoi narodnoi pesni i ee garmonizatsii [Some issues of the scale structure of the Uzbek folk song and its harmonization]*. Tashkent, Fan. 99 p. (In Russ.).

Krupich, E. L. (2005) *Yr i kozhamyk tuvintsev-todzhintsev: semantika i struktura (vremennoi aspekt) [Yr and kozhamyk of Tozhu Tuvans: semantics and structure (the temporal aspect)]*: kvalifik. rabota na soisk. step. bakalavra muz. isk. Novosibirsk (manuscript). (In Russ.).

Krupich, E. L. (2006) *Pesennaia traditsiia tuvintsev-todzhintsev [Singing tradition of Tozhu Tuvans]*: diplomnaia rabota. Novosibirsk (manuscript). (In Russ.).

Kushnarev, Kh. S. (1958) *Voprosy istorii i teorii armianskoi monodicheskoi muzyki [Issues of history and theory of Armenian monodic music]*. Leningrad, Gos. muz. izd-vo. 626 p. (In Russ.).

Kyrgys, Z. K. (1992) *Pesennaia kul'tura tuvinskogo naroda [Song culture of the Tuvan people]*. Kyzyl, Tuvinskoe knizhnoe izdatel'stvo. 128 p. (In Russ.).

Kyrgys, Z. K. (1975) *Tyva ulustung kozhamyktary (Tuvinskie narodnye chastushki) [Tuvan folk ditties]*. Kyzyl, Tuv. knizh. izd. 67 s. (In Tuv. and Russ.).

Kyrgys, Z. K. (2002) *Tuvinskoe gorlovoe penie [Tuvan throat singing]*. Novosibirsk, Nauka. 236 p. (In Russ.).

Mongush, A. D.-B. (2013) *Tuvinskii pesennyi fol'klor: ladozvukoriadnyi aspekt [Tuvan folk songs: scale and gamut aspect]*. Abakan, OOO «Kooperativ «Zhurnalist». 200 p. (In Russ.).

Seregina, N. S. (1975) *O ladovom i kompozitsionnom stroenii pesnopenii znamennoogo raspeva [On the scale and compositional structure of the chants of the Znamenny chant]*. In: *Voprosy teorii i estetiki muzyki*, vol. 14. Leningrad, Muzyka. Pp.65–77. (In Russ.).

Suzukei, V. Iu. (1989) *Problema lada v tuvinskoii narodnoi muzyke (teoreticheskie i prakticheskie aspekty) [The problem of scale in the Tuvan folk music (theoretical and practical aspects)]*. Kyzyl, TNIIIaLI, Respublikanskii nauchno-metodicheskii tsentr. 67p. (In Russ.).

Tyva ulustun yrlary (Tuvinskie narodnye pesni) [Tuvan folk songs] (1973) / comp. M.Munzuk and K. Munzuk. Kyzyl, Tuv.knizh. izd. (In Tuv. and Russ.).

Plakhova, A. Iu. (2000) *Muvashshakhat: problemy lada [Muwashshahat: problems of scale]*: Diss. ... Candidate of Arts criticism. Novosibirsk. 294 p. (In Russ.).



Khisamova, S. R. (1984) *Ladovoe stroenie karakalpakskoi monodii [The scale structure of the Karakalpak monody]*: Thesis of Diss. ... Candidate of Arts criticism. Tashkent. 25p. (In Russ.).

Kholopov, Iu. N. (1991) Lad [Scale]. In: *Muzykal'nyi entsiklopedicheskii slovar'*. Moscow, Sov. Entsiklopediia. P. 291. (In Russ.).

Submission date: 01.04.2017.

Для цитирования:

Баранмаа А. Д.-Б. О составности ладовых структур тувинских традиционных песен [Электронный ресурс] // Новые исследования Тувы. 2017, № 2. URL: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/710> (дата обращения: ...). DOI: 10.25178/nit.2017.2.14

For citation:

Baranmaa A. D.-B. On the composition of modal structures of Tuvan traditional songs. *The New Research of Tuva*, 2017, no. 2 [on-line] Available at: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/710> (accessed: ...). DOI: 10.25178/nit.2017.2.14

DOI: 10.25178/nit.2017.2.15

ПЕСЕННЫЙ ФОЛЬКЛОР ТУВИНЦЕВ- ТОДЖИНЦЕВ: СОБИРАНИЕ, ПУБЛИКАЦИИ, ИССЛЕДОВАНИЯ

Екатерина Л. Тирон

Институт филологии
Сибирского отделения
Российской академии наук,
Россия

В статье представлена история собирания и публикации тоджинского песенного фольклора, охарактеризовано состояние научных исследований предмета к настоящему времени, отмечены результаты авторских исследований, которые проводились с 2003 г.

История изучения песенного фольклора тувинцев-тоджинцев начинается с конца XIX в. — с материалов экспедиции П. Е. Островских и М. И. Райкова. В 1930–1950-е гг. тоджинские песни фиксировались от представителей тувинской интеллигенции. Публикация напевов тоджинских песен впервые осуществлена в 1956 г. М. М. Мунзуком. Богатейший материал по фольклору тоджинцев собран в архиве Тувинского института гуманитарных и прикладных социально-экономических исследований. Сотрудниками института проведен ряд экспедиций к тоджинцам, кроме того, записи песенного фольклора велись на слетах сказителей и певцов Тувы. Первые аудиозаписи тоджинского фольклора относятся к 1973 г. Расшифровки песенных текстов включены в монографии С. И. Вайнштейна и З. Б. Чадамба, тексты с мелодиями — в труды З. К. Кыргыс. Отметим значение работы местного краеведа Т. Т. Кушкаш, опубликовавшей в 1996 г. песенные тексты, записанные от носителей тоджинской традиции.

THE SONG FOLKLORE OF TOZHU TUVANS: COLLECTION, PUBLICATION, RESEARCH

Ekaterina L. Tiron

Institute of Philology,
Siberian Branch,
Russian Academy of Sciences,
Russian Federation

The article explores the history of collecting the Tozhu song folklore, summarizes the current state of research on the topic, and presents the results of author's investigations conducted since 2003.

History of Tozhu Tuvans' song folklore studies began in 19th century with the materials of P.E. Ostrovskikh and M.I. Raikov expeditions. In 1930–1950's Tuzhu songs had been being collected by the Tuvan intellectuals. Tunes of Tuzhu songs have been first published in 1956 by M.M. Munzук. The richest data on Tozhu Tuvans' folklore is stored in the archive of Tuvan Institute of Humanities and Applied Social and Economic Research. The contribution of the Institute's research fellows included a number of expeditions to Tozhu and recording song folklore at the convents of tale-tellers and singers of Tuva. First audio records of Tozhu Tuvans are dated to 1973. S.I. Vainshtein and Z.B. Chadamba included transcriptions of song texts into their monographs, and Z.K. Kyrgys, transcriptions of texts with melodies. We should also note the significance of



Тирон Екатерина Леонидовна — кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора фольклора народов Сибири Института филологии Сибирского отделения Российской академии наук. Адрес: 630090, Россия, г. Новосибирск, ул. Николаева, д. 8. Тел.: +7 (383) 330-14-52. Эл. адрес: folklor@philology.nsc.ru

Tiron Ekaterina Leonidovna, Candidate of Arts History, research fellow, Sector of Folklore of the People of Siberia, Institute of Philology, Siberian branch of Russian Academy of Sciences. Address: 8, Nikolaeva street, Novosibirsk, 630090, Russia. Tel.: +7 (383) 330-14-52. E-mail: folklor@philology.nsc.ru



Новый этап датируется рубежом XX–XXI вв., когда под руководством новосибирского ученого Г. Б. Сыченко возобновляются экспедиции в Тоджу. На базе экспедиционных материалов в Новосибирске возникают первые этномузыкологические исследования тоджинского фольклора.

Специальное исследование тоджинских песен, направленное на дифференциацию жанров ыр и кожамык, впервые осуществлено автором статьи. Жанры, составляющие ядро песенной традиции, образуют своего рода оппозицию и представляют два способа реализации лирической традиции у тувинцев-тоджинцев. Несмотря на общетипологическое сходство, каждый из жанров обладает выраженной спецификой, которая проявляется как на семантическом, так и на структурном уровнях. Автором проанализированы представления носителей традиции, народная терминология, дана тематическая характеристика поэтических текстов, описана система стихосложения, слогоритмическая и звуковысотная организация народных песен тувинцев-тоджинцев.

Упомянуты осуществленные и планирующиеся проекты, направленные на изучение, сохранение и популяризацию уникального песенного фольклора тувинцев-тоджинцев.

Ключевые слова: Тува; Тоджа; тувинцы-тоджинцы; народные песни; песенная традиция; фольклористика; этномузыковедение; история собирания; Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока

works of regional ethnographer T.T. Kushkash, who in 1996 published the song texts transcribed from representatives of Tozhu traditions.

A new stage began at the turn of 20th and 21st centuries when Tozhu expeditions resumed under the lead of G.B. Sychenko, a scientist from Novosibirsk. First ethnomusicological studies of Tozhu folklore, which were published in Novosibirsk, were based on the expeditionary data.

For the first time ever, a special investigation of Tozhu songs to distinguish between the “yr” and “kozhamyk” genres was conducted by the author. Genres which form the core of song tradition come as a kind of opposition and represent two ways of implementing the lyrical traditions of Tozhu Tuvans. Despite overall typological similarity, each of the genres has high-profile unique features that emerge both on semantic and structural levels. The author analyzed the worldviews of the representatives of traditional culture and the folk terminology they use, defined thematic characteristics of poetic texts, depicted the system of prosody, rhythmosyllabic and pitch organization of folk songs of Tozhu Tuvans.

The article also lists the accomplished and future projects aimed at studying, preserving and promoting the unique song folklore of Tozhu Tuvans.

Keywords: Tuva; Tozhu; Tozhu Tuvans; folk songs; song tradition; folkloristics; ethnomusicology; history of collection; folk landmarks of the people of Siberia and Far East

Введение

Актуальность появления статьи, посвященной истории собирания, публикации и изучения народных песен тувинцев-тоджинцев, несомненна. Дело в том, что в научной литературе отсутствуют труды, специально посвященные данному вопросу, несмотря на то, что истории собирания тоджинского песенного фольклора насчитывается уже более ста лет. Имеется лишь статья, в которой история собирания и публикации песенного фольклора рассматривается в контексте всей фольклорной традиции тоджинцев (Тиرون, 2014b). Первые музыковедческие наблюдения и исследования песенной традиции тоджинцев появляются только в конце XX века.

Целью настоящей статьи является изложение истории собирания и публикации тоджинских песен, а также описание истории изучения тоджинского песенного фольклора. В круг задач статьи входит, по возможности, подробное описание собранного материала по тоджинским песням, характеристика опубликованных поэтических текстов и нотировок, а также обзор последних ис-



следований, посвященный названиям научных работ, их характеристике, использованным методологиям и важным выводам.

Страницы истории

Первые записи народных песен тувинцев-тоджинцев, по-видимому, были сделаны П. Е. Островских и М. И. Райковым, предпринявшим первую специальную этнографическую экспедицию к тоджинцам в 1897 г. по направлению Русского географического общества (далее — РГО). От заведующей Научным архивом РГО М. Ф. Матвеевой мы получили информацию о том, что в Архиве хранится рукопись П. Е. Островских «Поездка в Тоджинский хошун Урянхайской земли» 1897 г., состоящая из 58 листов (АРГО. Разряд 90, опись 1, № 29). Мария Федоровна сообщила о том, что рукопись планирует издать Тувинский институт гуманитарных и прикладных социально-экономических исследований (далее — ТИГПИ).

Об этой рукописи в 1898 г. П. Е. Островских пишет в своем «Кратком отчете...»: «в географическое общество я пока представил лингвистический материал (образцы речи, песни, до 30 собственных имен, словарь в 900 слов) ... Позднее надеюсь представить: ... образцы напевов» (Островских, 2014: 156). Состоялось ли намерение собирателя представить нотировки песен, ещё предстоит выяснить. Если нотные записи песен отсутствуют в Научном архиве РГО, то они могут находиться в Этнологическом музее в Берлине (нем. — Ethnologisches Museum, до 1999 г. — Museum für Völkerkunde). В этот музей П. Е. Островских была передана этнографическая коллекция, собранная в ходе тоджинской экспедиции. В 2010 г. я выступала с докладом о тоджинских песнях на II-м Симпозиуме исследовательской группы «Music of the Turkic-speaking World» ICTM, проходившем в Берлине. В рамках конференции было организовано посещение Этнологического музея. Выяснилось, что коллекция П. Е. Островских действительно содержится в хранилище музея, однако для доступа к реестрам и самой коллекции возможности в тот момент не представилось.

К настоящему моменту из первой тоджинской экспедиции опубликованными являются всего три песенные строфы с переводом на русский язык, содержащиеся в «Отчете ...» М. И. Райкова (Райков, 2014: 201).

В 1930-е — 1940-е годы некоторые тоджинские песни (тексты и мелодии) были зафиксированы М. М. Мунзуком. Это ыр «Аңчы арат» (позже — «Өдүген-Тайга»), записанная в 1938 г. от неизвестного исполнителя; ыр «Чашпы-Хем», зафиксированная в 1943 г. от артиста В. Монгальбии после его поездки в Тоджу; и мелодия, исполненная О. Н. Биче-оолом в 1948 г., распространенная, по мнению составителей, в основном, в Тоджинском районе (Тыва улустуң ырлары, 1973: 18–19, 86, 131–132). Впервые они были опубликованы в 1956 г. в сборнике



народных песен «*Ырлар*», ставшем в настоящее время библиографической редкостью (2-е дополненное издание сборника вышло в 1973 г.).

Многих современных любителей и знатоков тувинской народной музыки может удивить появление одной из наиболее распространенных в Туве *ыр* «*Чашпы-Хем*» в ряду тоджинских песен. В настоящее время местной ее считают и в Тоджинском, и в Бай-Тайгинском районах Тувы. Реки Чашпы-Хем действительно имеются в двух указанных районах. Тоджинская река Чашпы-Хем является левым притоком реки Сыстыг-Хем. О тоджинском происхождении песни свидетельствует указание М. М. Мунзуком на то, что она записана после посещения Тоджи. А. Н. Аксенов в монографии «Тувинская народная музыка» 1964 г. в примечании к песне «*Чашпы-Хем*» также пишет о том, что это «Местная песня Тоджинского района» (Аксенов, 1964: 101).

В последующих нотных публикациях тувинских песен появляются те же тоджинские песни «*Чашпы-Хем*» и «*Өдүген-Тайга*» (впервые песня была названа так у А. Н. Аксенова). В монографии Аксенова данные песни представлены в двух вариантах, записанных в 1956 г. в Кызыле от М. М. и К.-К. Н. Мунзук и от некоего К. Булатова — единственного представителя северо-восточной Тувы, с которым удалось поработать собирателю (там же: 209). К *ыр* «*Чашпы-Хем*» прилагается еще один вариант тоджинского текста, который, по нашему мнению, ближе жанру *кожамык*. Исполнитель данного текста не указан.

Кроме того, в книге опубликован тоджинский вариант песни «*Дээң-дээң*», зафиксированный А. Н. Аксеновым в 1944 г. от тувинского композитора А. С. Лаптана. Поэтический текст песни включает всего два стиха (т. е. половину строфы), взят в квадратные скобки, за исключением вставных слов *дээң-дээң*. Это может означать, что А. С. Лаптаном был исполнен лишь приблизительный поэтический текст. Для него важным было передать напев, который, по его мнению, характерен для тоджинцев (там же: 157). В разделе песен «о новой жизни» монографии «Тувинская народная музыка» содержится текст о Тонгутчуке — последнем Тоджинском нойоне (там же: 133).

Таким образом, среди первых опубликованных напевов тоджинских песен представлены варианты, записанные в основном от представителей тувинской интеллигенции. Исключение составляет лишь К. Булатов, «манера исполнения которого могла быть не характерна для местного стиля» (там же: 232).

Новый этап в сборе фольклора тувинцев-тоджинцев связан с работой сотрудников Тувинского научно-исследовательского института языка, литературы и истории (позже — Тувинский институт гуманитарных исследований, в настоящее время — Тувинский институт гуманитарных и прикладных социально-экономических исследований). В 1955 г. состоялась первая экспедиция в Тоджу под руководством А. К. Калзана, основной целью которой являлся сбор сказочного фольклора. Две сказки, записанные тогда от Баяна Балбыра и Ака Чолдурбена,



в 1994 г. были изданы в томе «Тувинские народные сказки» серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока» (Тувинские народные сказки, 1994: 306–320, 372–375). Попутно в экспедиции были записаны и некоторые песенные тексты (Рукописный фонд ТИГПИ — далее РФ ТИГПИ, т. 154, д. 604).

В 1950-е годы тоджинские народные песни записывались этнографом С. И. Вайнштейном. Тринадцать песенных текстов с переводом на русский язык включены в его монографию «Тувинцы-тоджинцы. Историко-этнографические очерки» (Вайнштейн, 1961: 149–152). Как пишет автор, «записи сделаны от лиц старшего поколения и характеризуют дореволюционный фольклор» (там же: 149).

Исследователь дает краткую характеристику песенного фольклора тоджинцев. Он указывает на большое значение песни в тоджинском фольклоре. В качестве народного термина, обозначающего песню, им упоминается только *ыр*. Отметим, что и описание тематики песен, и сами тексты близки современным записям образцов *кожамык*. Кроме того, однажды С. И. Вайнштейн употребляет термин «частушка», который в литературе довольно часто используют для перевода тувинского термина «*кожамык*» (там же: 151). Исследователь подчеркивает лирическую природу песенного жанра, в котором отражаются «личные чувства, настроения, мировоззрение человека ... воспета жизнь оленеводов и скотоводов, ее трудности и радости, природа Тоджи» (там же: 149). Относительно структурных характеристик песен автор указывает на распространённость четырёхстишной формы. Систему стихосложения песен тоджинцев он считает общей с тувинской, отсылая к наблюдениям А. С. Тогуя-оола. С точки зрения музыкальной стилистики С. И. Вайнштейн отмечает значение пентатоники для тоджинской (и тувинской) музыки, одноголосие (и отсутствие хорового пения), протяжность мелодий лирических песен, возможность сопровождения пения на музыкальном инструменте.

В конце раздела «Устное народное творчество» С. И. Вайнштейн делает выводы о том, что «между оленеводческими и скотоводческими группами существовали глубокие связи в области духовной культуры», что «сказки, песни, загадки, пословицы и поговорки тоджинцев в основных чертах близки произведениям этих жанров, распространённых в других районах Тувы». Кроме того, исследователь считает, что «произведения народного творчества монголов, дархатов, бурят и тофаларов также попадали в Тоджу благодаря взаимным перемещениям» (там же: 152).

В 1959, 1960 и 1968 гг. З. Б. Чадамба во время трех диалектологических экспедиций в Тоджинский район производила некоторые рукописные записи текстов песен (РФ ТИГПИ, д. 815, 837–839). Три песенных строфы, исполненные Чолдак Сереном, в качестве образцов речи тоджинцев приводятся в разделе *ырлар* 'песни' монографии «Тоджинский диалект тувинского языка» (Чадамба, 1974: 115–116). Отметим, что поэтические тексты, опубликованные З. Б. Ча-

дамба как тексты *ырлар*, по нашему мнению, по тематическому содержанию и стилистике ближе к жанру *кожамык*.

Первые аудиозаписи тоджинского фольклора появляются только с 1970-х гг. Это материалы тоджинской экспедиции З. К. Кыргыз 1973 г. (РФ ТИГПИ, пл. 82–84, т. 202, д. 812), коллекции О. К.-Ч. Дарыма, М. Шангыр-оола и О. Демер-оола 1974 г. (РФ ТИГПИ, пл. 131, т. 225, д. 915–917), К. О. Ооржака и В. В. Охотникова 1975 г. (РФ ТИГПИ, пл. 98), З. Б. Самдан 1982 и 1989 г. (РФ ТИГПИ, пл. 415, т. 258, д. 1057), материалы советско-американской экспедиции Т. Левина, Э. Е. Алексеева, З. К. Кыргыз 1988 г. (РФ ТИГПИ, пл. 607, т. 303, д. 2166) и записи С. М. Орус-оол 1990 и 1991 гг. (РФ ТИГПИ, пл. 687, 790, 791, т. 301, д. 2157–2158, т. 303, д. 2166).



Рис. 1. Конверт пленки № 82 РФ ТИГПИ, содержащей первые аудиозаписи тоджинских песен (собиратель З. К. Кыргыз, 1973 г.).

В описаниях к материалам коллекции 1973 г. приводятся два наименования песенных жанров: *эрги шагның ыры* ‘старинная народная песня’ и *кожамык аялгазы* ‘мелодия кожамык’. Образцы *эрги шагның ыры* записаны от Б. М. Байыржап, О.-Ш. Т. Ак, С. Т. Чоодунай, Э. Кол, Х. С. Соколова и Л. Чистякова. Образцы *кожамык* исполнены Ч. В. Байыр-оолом, С. К. Байыр-оол и К. Доржу. Восемь нотированных образцов *кожамык*, записанных в экспедиции от тоджинца Ч. В. Байыр-оола и его жены — переселенки из Улуг-Хемского района С. К. Байыр-оол, опубликованы З. К. Кыргыз (Кыргыз, 1975: 42–45, 64–67). При обращении к архивным пленкам оказалось, что данные песни в брошюре представлены неточно. От

С. К. Байыр-оол записано три аудиообразца песен, в книге опубликованы четыре песни, и только одна из них находит аналог на аудио, хотя и с некоторыми изменениями (переставлен порядок следования стрóf, имеются мелодические расхождения). Напевы, записанные от Ч. В. Байыр-оола, опубликованы с другими текстами, происхождение которых осталось невыясненным. Только в одном случае нам удалось установить источник текста (там же: 44; РФ ТИГПИ, пл. 82, 13.37–14.30¹). Им оказался песенный образец, исполненный О.-Ш. Т. Ак на другой напев (РФ ТИГПИ, пл. 82, 4.15–4.59).

В книге «Тувинские народные песни и обрядовая поэзия» содержится три песенных текста, атрибутированные З. К. Кыргыз как записанные в с. Тоора-Хем (Кыргыз, 2015). Два из них были исполнены С. К. Байыр-оол в 1973 г. (в

¹ Здесь и далее указано время звучания образца на магнитной пленке.



комментариях к одной из песен ошибочно указан 1978 г.). В разделе песен о матери и об отце приводится текст «Алды, Үстүү Ыймаатылар», в разделе лирических песен — «Эдер хектиң аялазы» (Кыргыз, 2015: 230, 283–284, 352, 368). В комментариях к третьему поэтическому образцу «Сайлыг-Хемниң бажынанга», по-видимому, содержится опечатка, поскольку указывается на т. 39, д. 168 РФ ТНИИЯЛИ (Кыргыз, 2015: 230, 352), однако, судя по реестрам архива, в этих материалах содержатся монгун-тайгинские записи 1958 г., т. е. отсутствуют записи, произведенные А. К. Калзаном в с. Тоора-Хем от К. М. Момбужая (1938 г. р.).

В тоджинской коллекции О. К.-Ч. Дарыма, М. Шангыр-оола и О. Делгер-оола 1974 г. имеется песня «Аңчы кижиниң ыры» в исполнении Л. Ак. В 1975 г. К. О. Ооржаком и В. В. Охотниковым от Э. Ака записаны два образца *кожамыктар*. Более многочисленно представлены песни в материалах советско-американской экспедиции 1988 г., когда были записаны от Г. Б. Хертек, А. Д. Кол, Т. Т. Кушкаш, П. Х. Орай-оол, Х. Д. Бараан, Ш. Ш. Салчак, Л. Ш. Дупчун тоджинские ыр «Өдүген-Тайга», «Чекпелиг» и «Тожама» и множество *кожамык*.

В 1989 г. в Кызыле З. Б. Самдан от тоджинца А. Б. Нугуурака записаны образцы *кожамыктар*. В 1990 г. там же неоднократно проводилась работа с В. М. Хюрбеком. Так, С. М. Орус-оол от него зафиксировано шесть песен, Б. К. Болат-оолом и А. К. Кужугет — 16 куплетов *кожамыктар* и ыр «Чашпы-Хем». В 1991 г. А. К. Кужугет и С. М. Орус-оол проведена экспедиция в Тоджинский район, в ходе которой собраны образцы ыр «Чекпелиг» от М. Б. Куулар и ыр «Өдүген» от Д. Т. Чанчибай, а также *кожамык* от М. Б. Куулар, Ч. Ч. Балдан и С. М. Саая.

Таким образом, в архиве ТИГПИ накоплено большое количество образцов песенных жанров тувинцев Тоджи. К настоящему моменту из всего этого массива опубликовано с мелодиями только восемь песен. Поэтические тексты песен представлены немногим в большем числе — менее двадцати.

В этом смысле большое значение в истории собирания и публикации тоджинского фольклора имеет работа тоджинского краеведа, директора этнографического музея при средней школе с. Адыр-Кежиг Тоджинского района

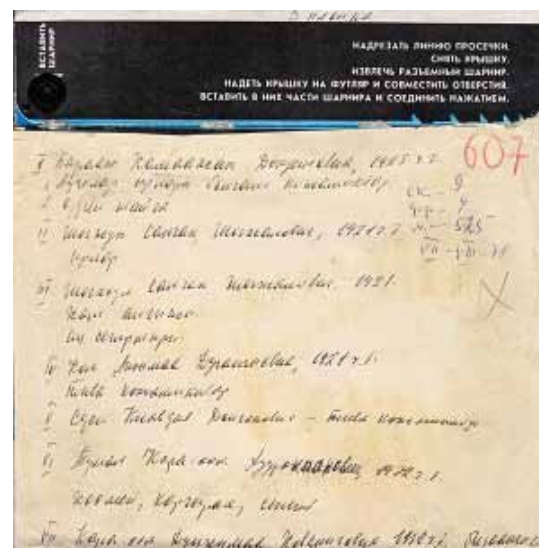


Рис. 2. Материалы советско-американской экспедиции 1988 г.

¹ Участники экспедиций: О. В. Дондупова (1997 г.), Н. М. Скворцова (1999 г.). Материалы хранятся в Архиве традиционной музыки Новосибирской государственной консерватории, коллекции А129 и А141.



Т. Т. Кушкаш. Ею в 1996 г. в небольшой брошюре на тувинском языке опубликовано большое количество песенных текстов, записанных от местного населения Тоджинского района: это *ыр* «Тожам» (публикуется впервые), «Чекпелиг», «Өдүген-Тайга» и около тридцати текстов *кожамык* (Кушкаш, 1996).

Исследования новосибирских ученых

Первая музыкально-этнографическая экспедиция Новосибирской консерватории в Тоджинский район состоялась во второй половине 1980-х гг. под руководством аспирантки Р. Б. Назаренко. До 1993 г. материалы этой экспедиции находились в Архиве традиционной музыки консерватории, однако в настоящее время их местонахождение неизвестно. Возможно они хранятся в личном архиве Ю. И. Шейкина, в те годы являвшегося научным руководителем Р. Б. Назаренко.

В конце XX в. — в 1997 и 1999 гг. — под руководством Г. Б. Сыченко возобновляются музыкально-этнографические экспедиции Новосибирской консерватории в Тоджу, обозначившие новый этап в целенаправленном сборе и изучении тоджинского музыкального фольклора (Сыченко, Тирон, Кан-оол, 2011)¹.

В 2003 г. для обеспечения материалами планирующегося тома «Фольклор тувинцев-тоджинцев» серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока» Институт филологии СО РАН и Тувинский институт гуманитарных исследований провели совместную комплексную фольклорно-этнографическую экспедицию к тоджинцам. Руководителями экспедиции назначены Г. Б. Сыченко и С. М. Орус-оол¹. Повторные экспедиции зафиксировали во многом схожий материал: варианты песен, обрядов, а также ряд новых произведений².

На базе данных экспедиционных материалов в Новосибирске возникают первые этномузыкологические исследования тоджинского музыкального фольклора, проводимые сотрудниками и студентами консерватории. Поскольку значение данных этномузыкологических исследований является чрезвычайно важным, дадим их последовательную характеристику.

В статье О. В. Дондуповой «О некоторых интонационных традициях тувинцев-тоджинцев», посвященной описанию результатов экспедиции 1997 г., дается краткая характеристика тоджинских песенных жанров *ыр* и *кожамык*, свадебных и колыбельных песен (Дондупова, 1998). Исследователем впервые указывается на противопоставление носителями традиции тоджинских песенных жанров

¹ Участники экспедиции: Е. Л. Крупич (Тирон), К. А. Сагалаев, Ч. С. Чондан, О. К. Шыырап, Ж. М. Юша. Материалы данной экспедиции находятся в Новосибирской государственной консерватории, в Институте филологии СО РАН и в Тувинском институте гуманитарных и прикладных социально-экономических исследований.

² Количественный и жанровый состав записанных материалов см.: Сыченко, Тирон, Кан-оол, 2011.

ыр и *кожамык*. К наиболее существенным характеристикам песен *ыр* О. В. Дондупова относит: закреплённость напева за текстом, связь названия *ыр* с географическим наименованием мест, многострофность, четырехстрочное строение строфы, «медленные темпы, обилие распевов, большая протяжённость строк, а также пентатонный звукоряд, амбитус которого превышает октаву» (там же: 81). В жанре *кожамык*, по наблюдениям исследователя, отсутствует жесткая закреплённость напевов за конкретными текстами, это «короткие четверостишия-импровизации», для которых «характерен силлабический принцип взаимодействия мелодии с текстом ..., выраженность и регулярность ритмических акцентов» (там же). Автор справедливо предполагает, что «ритмоформульность является одним из музыкальных маркеров жанра *кожамык*» (там же: 82).

Сравнение песенных традиций тоджинцев и тофаларов делается В. В. Мазепусом и Н. М. Скворцовой в статье «Тофалары и тоджинцы: музыкально-поэтические параллели». В частности, песенный термин *ыр* встречается в обеих культурах малочисленных тюркоязычных этносов Восточных Саян, родственных по языку, хозяйственно-культурному типу, антропологии и др. По мнению исследователей, тоджинские *ыр* и *кожамык* «сходны по своему грамматическому устрой-



Рис. 3. Участники совместной экспедиции ИФЛ СО РАН и ТИГИ в Тоджинский район Республики Тыва (2003 г.). Слева направо 1 ряд: К. А. Сагалаев, Е. Л. Крупич, Г. Б. Сыченко, Б. А. Мышляцев, 2 ряд: С. М. Орус-оол, О. К. Шыыран, Ж. М. Юша.

ству и принадлежат одной страте, называемой ... песенной стратой» (Мазепус, Скворцова, 2003: 91), которая, имеет черты общности с аналогичной стратой у тофаларов. Действительно, нестрогая приуроченность, ситуации исполнения песен и запреты на пение, половозрастная структура исполнителей, отсутствие требования профессионализма, преимущественно семейная передача традиции, незначительность вопроса авторства, доминирование лирических песен — черты, характерные для песенных страт тоджинцев и тофаларов.

В плане выражения больше общего у тофаларских *ыр* и тоджинских *кожамык*: отсутствие закреплённости текста за напевом, небольшое количество типовых напевов, преобладание сольного пения, возможное гетерофонное ансамблевое и диалогическое исполнение. Кроме того, сходны некоторые структурные элементы: начальная и конечная рифма, семантико-синтаксический паралле-



лизм, наличие дистихных образований, преобладание 8-сложных строк, деление строк на полустроки, совпадение границ мелострок и поэтических строк, наличие устойчивых ритмоформул, изотемпоральное выравнивание строк, типы звуковысотных контуров, суперсегментные тембровые признаки и др. Исследователи отмечают, что «наибольшее количество параллелей наблюдается в жанровой характеристике песен, в поэтической организации песенных текстов, типах звуковысотных контуров и тембровых признаках» (там же: 93).

Сходства, по мнению авторов статьи, могут объясняться генетическим родством культур, культурно-историческими контактами двух этносов, а также культурно-историческими контактами с другими этносами Сибири, в том числе нетюркского происхождения (там же).

Н. М. Скворцовой в статье «Наблюдения над изменениями фонетики распетого стиха в тоджинских песнях ыр» на примере вариантов песни «*Өдүген-Тайга*», записанных в 1999 г. от пяти тоджинских исполнителей, сделан анализ фонетических изменений (Скворцова, 2005). Автором статьи подчеркивается, что они обусловлены вокальным типом интонирования и средствами музыкальной выразительности. Выделяется несколько типов артикуляционных изменений. В качестве наиболее распространенного признаётся кластеризация гласных фонем («расщепление» гласной фонемы в виде последовательности разных вокалических артикуляций, т. е. преобразование монофтонгов в дифтонги и трифтонги). Довольно часто используются дополнительные слоги, образованные в результате огласовки сонантов «р», «м», «н», «л», «й» в позиции конца слога. Более редко используются сверхнормативные по отношению к базисному тексту вставные слоги со «структурой CV (согласный + гласный), при этом в качестве согласного выступает сонант j или заднеязычный щелевой h, а артикуляция последующего гласного согласуется с артикуляцией гласного предшествующего слога» (там же: 47). Сравнение с песенной традицией тофаларов показывает, что тоджинцы и тофалары используют одинаковые приемы фонетического варьирования распетого стиха, но распределены они в культурах по-разному.

Раздел по музыкальной культуре тувинцев и тоджинцев, подготовленный Н. М. Кондратьевой имеется в учебнике «Музыкальная культура Сибири». Здесь опубликована выполненная Н. М. Скворцовой нотировка тоджинской песни «*Өдүген-Тайга*», записанная в 1997 г. от Д. И. Баалчын (Музыкальная культура Сибири, 2006: 73). Аудиозапись этой песни помещена на диске, прилагаемом к учебнику, и является первой аудиопубликацией песен тоджинцев.

¹ Описание «Мифологические представления, обрядовая практика и песнопения тоджинского шамана Ч.М. Бараана», подготовленное Г.Б. Сыченко содержится на портале Культура.рф [URL: <http://www.culture.ru/objects/412/mifologicheskie-predstavleniya-obryadovaya-praktika-i-pesnopeniya-todzhinskogo-shamana-ch-m-baraana>].



Уникальная форма тоджинского нарратива — анекдота с поющей вставкой *баштаг чугаа* 'шутливый рассказ' описана Г. Б. Сыченко в статье «Анекдот о находчивой неверной жене: анализ сагайского и тоджинского вариантов» (Сыченко, 2016). Данная форма нарратива с поющими вставками встречается у многих сибирских народов в жанрах сказки и несказочной прозы, однако в последнее время, по мнению автора, она стремительно исчезает. В статье опубликована и проанализирована шутливая колыбельная женщины, исполняемая ею для предупреждения своего любовника о внезапном возвращении мужа. Этот сюжет зафиксирован не только у тоджинцев и тувинцев, но также у хакасов и бурят. В статье тоджинский вариант сравнивается с сагайским вариантом по сюжетной композиции и поэтике текста, анализируются стиховые, ритмические, ладовые и мелодические особенности музыкального эпизода. В результате автор приходит к выводу о совмещении жанровых признаков песни и колыбельной в сагайском и тоджинском образцах.

Шаманские песни *хам ыры* тувинцев-тоджинцев в сравнении с лирическими песнями проанализированы в статье Е. Л. Крупич и Г. Б. Сыченко «Сакрализация среды обитания в песнях *ырлар* тувинцев-тоджинцев» (Крупич, Сыченко, 2007). Два различных жанровых явления: лирические и шаманские песни определяются в тоджинской культуре одним термином *ырлар*. В статье впервые дана характеристика поэтики трёх шаманских песен *хам ыры*, записанных от Ч. М. Бараана¹. Эти песни были исполнены на один и тот же напев. Статья содержит нотную запись этого напева на примере одной из шаманских песен (расшифровка выполнена Г. Б. Сыченко). Отметим, что это первая нотная публикация *хам ыры* тувинцев-тоджинцев. По содержанию вербального текста в двух образцах представлены путешествия шамана, в третьей описывается шаманский бубен. Данные произведения, по мнению авторов, сильно отличаются от собственно песенной лирической традиции. Поэтический текст *хам ыры* довольно фрагментарен и требует специального вхождения в его закодированный смысл. Отметим, что тексты шаманских камланий тоджинцев с переводом на русский язык опубликованы в монографии С. И. Вайнштейна, где они приводятся с этнографическими комментариями (Вайнштейн, 1961: 179–191). В этих текстах также имеются описания путешествия шамана и обращения к шаманскому бубну. Национальное жанровое определение данных текстов у С. И. Вайнштейна отсутствует, он называет их «шаманским камланием».

С 2003 г. исследованием песен тувинцев-тоджинцев под руководством Г. Б. Сыченко занимается и автор настоящей статьи. Мною с соавторами подготовлен ряд статей по песенному фольклору тоджинцев. Так, имеются статьи по тоджинским песням *ыр* (Крупич, Сыченко, 2007; Тиرون, 2014с), *кожамык* и связанному с ним феномену типовых напевов (Тиرون, 2015е, 2016), колыбельным песням (Тиرون, 2009) и др. В ряде статей проводится дифференциация жанров *ыр* и *кожамык* по различным параметрам (Сыченко, Тиرون, Кан-оол,



2011; Тирон, 2011, 2013, 2014а). В некоторых статьях опубликованы нотные расшифровки песен, записанных в экспедициях конца XX в.

Итогом работы стала защита кандидатской диссертации на тему «Песни тувинцев-тоджинцев: жанры *ыр* и *кожамык*», в которой впервые дается целостное и системное описание песенной традиции тувинцев-тоджинцев в аспекте сравнительного изучения жанров *ыр* и *кожамык* (Тирон, 2015cd). Данная оппозиция анализируется комплексно, с выявлением системы дифференцирующих признаков на уровнях функционирования, семантики, поэтики, стихосложения, слогоритмической, темповой, ладозвукорядной и ладофункциональной организации каждого из жанров.

Материалом для исследования послужили близкие по времени фиксации записи 1997 и 1999 гг., позволяющие представить традицию в определенный момент времени, в синхронном срезе. Это позволило направить внимание на дифференциацию двух песенных жанров, без внесения дополнительного исторического среза. В диссертации приводятся поэтические тексты 116 тоджинских песен (*ыр*, *кожамык*, *опей ыры*, *куда ыры*), выполненные З. Б. Чадамба и отредактированные Ж. М. Юша и Е. Л. Тирон. Приложение диссертации содержит аналитические нотные расшифровки 21 образца *кожамык*, 4 песен *ыр*, колыбельной песни *опей ыры* и колыбельного укачивания. Кроме того, в приложении имеется информация о носителях тоджинского песенного фольклора, с которыми удалось поработать собирателям (Тирон, 2015d).

Песенный фольклор тувинцев-тоджинцев

Песенный фольклор тувинцев-тоджинцев в настоящее время является центральным элементом интонационной культуры этноса, включающей в целом нарративную, паремиологическую, обрядовую, лирическую и хозяйственно-промысловую жанровые сферы. Ядро песенной традиции составляют жанры *ыр* и *кожамык*, которые образуют своего рода оппозицию и представляют два способа реализации лирической традиции у тувинцев-тоджинцев. Кроме того, некоторые песенные жанровые разновидности оказываются сопряженными с другими жанровыми сферами. Так, выше были отмечены песенные вставки в нарративах. Имеются жанровые обозначения, в названии которых фигурирует термин *ыр*. Шаманские песни *хам ыры*, свадебные песни *куда ыры* и колыбельные *опей ыры* в большей или меньшей степени связаны с обрядовой сферой. Сюда же отнесем немногочисленные образцы *ойтулааш ыры* и *ойтулааш кожамык*, связанные с весенним молодежным календарным праздником.

В представлениях носителей существует противопоставление двух основных жанров песенной традиции. Характеризуя тематику поэтических текстов, они говорят о том, что *ыр* поется о родных местах и природе, *кожамык* — о любви, о своей жизни, о своей душе. Для *кожамык* существенен юмористический харак-



тер: «чем солёнее, покрепче, посмешнее, тем лучше». Отмечается также различие исполнительской манеры: *кожамык* исполняется «быстро, коротко», *ыр* — «длинно, скучно». Тоджинцы считают *ыр* общими песнями, которые все знают, а вот *кожамык* — это песни, которые каждый может сочинить. В первом случае авторство песни *ыр* для них несущественно и, по-видимому, забыто: «кто сочиняет — не знаем», во втором — имеется ввиду импровизирование поэтического текста *кожамык* в момент исполнения. *Ыр* и *кожамык*, по словам носителей традиции, не могут исполняться на одну и ту же мелодию. Кроме того, зафиксированы представления о локальном бытовании и о родовой принадлежности напевов *кожамык*.

Интересно отметить, что строгие противопоставления по ситуативным обстоятельствам исполнения жанров отсутствуют. Существует общее представление о местах и ситуациях, когда можно петь и когда пение строго запрещено (некоторые сакральные зоны, ночное время, похороны или поминки и др.).

В своем исследовании мы отталкивались от представлений носителей тоджинской традиции о противопоставлении двух песенных жанров, находя им подтверждение, уточнение и дополнение посредством анализа имеющегося полевого материала.

Среди песен *ыр* местными считаются только четыре: «*Өдүген-Тайга*», «*Чашпы-Хем*», «*Тожама*» и «*Тоора-Хем*» («*Чекпелиг*»). Отметим наличие названия песни. Для названия песни избирается наименование местности Тоджинского района. Для данного жанра характерна устойчивая связь текста и мелодии песни. В поэтическом тексте действительно поётся о родной земле, преобладает тематика малой родины. В жанре *кожамык* эта тема также присутствует (именно такие образцы могут называться термином *ыр*, хотя по стилистике они относятся к *кожамык*), но не является единственной и ведущей. Наибольшее значение в поэтических текстах *кожамык* играет социальная тематика — взаимоотношения человека с любимыми, с родственниками, друзьями и т. д., кроме того, наиболее значимым является упоминание реалий, связанных с традиционным хозяйством — оленеводством, скотоводством, охотой и рыболовством.

Система стихосложения поэтических текстов песен двух жанров имеет общие типологические и отличительные характеристики. В целом, это силлабическая система, основанная на повторе 8-сложных стихов. Строфы состоят из четырех изотемпоральных стихов, объединенных начальной рифмой и семантико-синтаксическим параллелизмом стихов. Кроме того, возможны дистишные образования (более характерны для *ыр*), а также парность строф. Базовая структура стиха — 4+4 — доминирует в *кожамык* и преобладает в *ыр* (85% и 57% стихов).

Анализ деталей системы стихосложения позволил выявить специфику каждого из жанров. Так, несмотря на импровизационный характер текстов *кожа-*



мык (или благодаря ему), отклонений от строгой силлабики здесь немного, преобладают 7-сложные строки (12 из 15% стихов). В *ыр* отклонений существенно больше (43% стихов), направлены они в сторону увеличения количества слогов, практически в равной мере представлены 9-, 10-, 11- и 12-сложные строки.

В пении все ненормативные структуры выравниваются с нормативными. Это происходит благодаря наличию идентичных по слогоритмическому составу строк в пределах строфы (напева). При этом у каждой песни *ыр* имеется свой индивидуализированный слогоритмический тип строки, соответственно, в традиции их четыре. Для *кожамык* значение имеют пять других слогоритмических типов строк. Следовательно, важной функцией слогоритмических типов является дифференциация жанров. При этом родство слогоритмической организации *ыр* и *кожамык* обнаруживается на сегментном уровне (Тирон, 2013).

При анализе темпа исполнения тоджинских песен мы использовали новую методологию, разработанную в Новосибирской консерватории с опорой на концепцию временного темпа М. Колински (Тирон, 2011). В результате анализа комплекса темповых показателей оказалось, что метрономический темп не позволил четко дифференцировать *ыр* и *кожамык*. Наиболее точное определение различий жанров дало рассмотрение слогоритмического темпа (количества слогоритмических единиц в минуту), архитектурного темпа (количества строк в минуту) и строковой плотности (количества ритмических элементов в строке). Кроме того, мы пришли к выводу о приблизительно равной насыщенности ритмическими элементами единицы времени в *ыр* и *кожамык*. Интересное наблюдение относительно жанра *ыр* касается выделения двух групп песен с разной продолжительностью строк. Песни «*Өдүген-Тайга*» и «*Чашпы-Хем*» имеют более протяженные строки (среднее значение 8 секунд), а песни «*Тоора-Хем*» и «*Тожама*» — менее протяженные строки (среднее значение — 6 секунд). По строковой плотности выделенные группы песен различаются в среднем на 1–2 единицы.

Важнейшее системное противопоставление песенных жанров тувинцев-тоджинцев связано с типом мелодического устройства песен. Для напевов каждой из четырёх песен *ыр* характерен собственный индивидуализированный мелодический тип. *Кожамык* исполняются на типовые напевы (Тирон, 2015е). В определенный момент времени в песенной традиции тувинцев-тоджинцев бытует некоторое количество типовых напевов. Так, на полевом материале конца XX в. их выявилось 19, на архивном материале 1970-х–1980-х — тоже 19. Однако только 5 из них были зафиксированы в разное время, что говорит об особенностях развития песенной традиции. На каждом этапе в репертуаре социума имеются более или менее распространенные типовые напевы. Некоторые из них являются излюбленными и сохраняются, другие возникают и забываются. Вместе с тем, типовая организация структуры (прежде всего, стиха и ритма) и особенности поэтики остаются неизменными на протяжении длительного времени.



Сравнение звуковысотной организации двух песенных жанров тувинцев-тоджинцев выявило довольно значительные различия. Ладовые системы *ыр* и *кожамык* основаны на ангемитонной пентатонике, которая в *ыр* используется в чистом виде, в *кожамык* наряду с ней присутствует так называемая «дорийская пентатоника» (термин А. Н. Аксёнова). Виды ангемитонной пентатоники совпадают лишь в случае с ладом I. Остальные виды чётко дифференцируют песенные жанры: для *кожамык* характерны II и V, для *ыр* — IV лад.

Функциональные системы жанров также существенно различаются. Суммарный звукоряд *кожамык* состоит из 11 ступеней: $e^m g^m a^m h^m d e g a h cis^2/d^2 e^2$. Звукоряд песни включает от 5 до 7 ступеней, из них обязательными являются ступени *e*, *g*, *a* и *h*. Данные ступени доминируют также по временной протяженности, занимая 86% времени песни. Функции главных опор выполняют две ступени *E* и *G* («опорная терция»). Ступени $h^m d e g a h$ составляют ладоопорный комплекс, выполняя архитектурные финальную и инициальную функции на всех иерархических уровнях (песня, строфа, стих, полустих). Некоторые дополнительные характеристики ладомелодического строения тоджинских *кожамык* содержатся в монографии «Тувинский песенный фольклор: ладозвукорядный аспект» А. Д.-Б. Монгуш, где приводятся и анализируются три нотированных автором данной статьи тоджинских образца (Монгуш, 2013: 95–97, 138–139, 147–148).

Суммарный звукоряд *ыр* состоит из 8 ступеней: $h^m d e g a h d^2 e^2$, по сравнению со звукорядом *кожамык* в нем отсутствуют три нижние ступени (которые и в *кожамык* появляются крайне редко) и тон cis^2 . Звукоряд песни включает примерно такое же количество ступеней: 6 или 7 ступеней. Однако по временной протяженности выделяется более широкая октавная зона звукоряда $d e g a h d^2$, с преобладанием ступени *g* (мелодический тон), что свидетельствует о тенденции к централизации лада. Главными опорами лада являются ступени *G* или *D*. Преобладают октавные и кварто-квинтовые соотношения инициальных и финальных тонов.

Противоположные закономерности отмечены и в мелодическом устройстве *ыр* и *кожамык*. Так, в *кожамык* преобладает более низкое расположение инициали по отношению к финалису, в *ыр* — за исключением «*Чашпы-Хем*», соотношения инициальных и финальных ступеней на всех композиционных уровнях имеют нисходящую направленность.

Итак, можно сделать вывод о том, что местные тоджинские песни *ыр* являются наиболее стабильным пластом песенной традиции тувинцев-тоджинцев. Мелодия и поэтический текст этих песен сохраняются исполнителями на протяжении многих десятилетий (как минимум, с 1930-х гг.). Жанр *кожамык* у тувинцев-тоджинцев оказывается более мобильным. Тексты имеют импровизационную природу и создаются в момент исполнения песни. Типовые напевы, особенно их типизированный слогоритм, являются наиболее стабильным



элементом песни, звуковысотный параметр, напротив, более подвижен. Его мобильность проявляется не только в синхронном срезе традиции, но и в исторической перспективе, поскольку только небольшая часть типовых напевов оказалась общей для *кожамык* 1970-х и конца 1990-х гг., слогоритмические же типы напевов сохраняют преемственность.

Таким образом, жанры *ыр* и *кожамык* составляют единую песенную страту и довольно близки друг другу. Однако анализ характера соотношения поэтического текста и напева, степени импровизационности, деталей систем стихосложения, поэтики, ритмического и звуковысотного строения показывает специфику каждого жанра, в которой проявляется богатство и своеобразие тоджинского песенного фольклора.

Заключение

В заключении статьи упомянем о реализованных и планирующихся проектах, направленных на изучение, сохранение и популяризацию уникального песенного фольклора тувинцев-тоджинцев. В 2013 г. для портала Культура.рф на основе экспедиционных материалов 1997, 1999 и 2003 гг. нами были подготовлены описания, посвященные песенным жанрам *ыр* и *кожамык* тувинцев-тоджинцев (Тиرون, 2015ab: Электр. ресурс). Размещение в Интернете позволяет огромной аудитории пользователей не только узнать о специфике песенных жанров тоджинцев, но и иметь возможность прослушать народные песни и увидеть фотографии и видео их исполнителей.



Рис. 4. *Ыр* тувинцев-тоджинцев на портале Культура.рф.

Мною готовится к публикации монография «Песни тувинцев-тоджинцев: жанры *ыр* и *кожамык*», в которой подробно будут представлены результаты исследования народных песен конца XX в. Книга будет включать поэтические тексты и переводы, а также аналитические нотные расшифровки полевого песенного материала. Кроме того, планируется специальный выпуск нотного сборника, в котором экспедиционные материалы по песенной традиции тувинцев-

тоджинцев будут представлены в более полном варианте.

В 2016 г. в рамках проекта «Песенные традиции народов Сибири: теоре-



тические проблемы жанрово-стилевой классификации и типологии» (рук. Г. Б. Сыченко; грант РГНФ № 14-04-00171; 2014–2016 гг.) подготовлена рукопись монографии, в которой подробно излагается методология сравнительно-типологического изучения песенных традиций. Участниками проекта Т. В. Дайнеко, Н. В. Леоновой, Г. Б. Сыченко, Е. Л. Тирон и Ж. М. Юша разработана единая карта описания локальной песенной традиции, по которой были выполнены описания песенных традиций различных сибирских народов (алтайцев, хакасов, тувинцев, русских старожилов и белорусских переселенцев), а также представлены некоторые результаты сравнительно-типологического изучения родственных и неродственных песенных традиций. Е. Л. Тирон и Ж. М. Юша подготовлена глава «Тувинские песенные традиции: северо-восточный и западный ареалы», посвященная исследованию двух песенных традиций тувинцев: тувинцев-тоджинцев и бай-тайгинских тувинцев.

В рамках научно-популярной мультимедийной серии «Музыкальный фольклор тувинских кожуунов» Г. Б. Сыченко и Е. Л. Тирон готовится издание выпуска «Музыкальный фольклор Тоджинского кожууна». Эта серия может быть знакома читателю по выпуску «Музыкальный фольклор Эрзинского кожууна», появившемуся благодаря поддержке гранта Председателя Правительства Республики Тыва (Сыченко, Тирон, Кан-оол, 2012). Одной из основных задач появления данной серии является организация «обратной связи» между участниками научных экспедиций и носителями традиции. Структура диска включает собственно образцы музыкального фольклора, сведения об исполнителях, экспедиционные фотографии и видео, а также краткую справочную информацию о районе, характеристику языка и этнографии, основную научную литературу и т. п. Среди других жанров музыкального фольклора тувинцев-тоджинцев, на диске будет представлена и песенная традиция.

Наиболее масштабную публикацию тоджинского фольклора планируется осуществить в томе «Фольклор тувинцев-тоджинцев» серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока». Составителями тома являются С. М. Орус-оол, Г. Б. Сыченко и Е. Л. Тирон. Песенная традиция в томе может быть представлена образцами, записанными с конца XIX века и по начало XXI века. В настоящее время проводится нотная расшифровка и анализ архивных материалов, который позволит выполнить сравнительно-историческое исследование песенной традиции тоджинцев.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Аксенов, А. К. (1964) Тувинская народная музыка / под ред. и с предисл. Е. В. Гиппиуса. М. : Музыка. 254 с.

Вайнштейн, С. И. (1961) Тувинцы-тоджинцы. Историко-этнографические очерки / отв. ред. Л. П. Потапов. М. : Восточная литература. 216 с.



Дондупова, О. В. (1998) О некоторых интонационных традициях тувинцев-тоджинцев // Народная культура Сибири: Материалы VII научно-практического семинара Сибирского регионального вузовского центра по фольклору / отв. ред. Т. Г. Леонова. Омск : Изд-во ОмГПУ. С. 80–84.

Крупич, Е. Л., Сыченко, Г. Б. (2007) Сакрализация среды обитания в песнях ырлар тувинцев-тоджинцев // Сибирский музыкальный альманах / гл. ред. Б. А. Шиндин. Вып. 5. Новосибирск : Изд-во НГК. С. 56–62.

Кушкаш, Т. Т. (1996) Тожунун бурунгузу (Древние традиции Тоджи). Кызыл : Издательско-полиграфический комплекс газеты «Эне созу». 48 с. (На тув. яз.).

Кыргыз, З. К. (1975) Тыва улустун кожамыктары (Тувинские народные частушки). Кызыл : Тувинское книжное издательство. 68 с. (На тув. яз.)

Кыргыз, З. К. (2015) Тувинские народные песни и обрядовая поэзия. Кызыл : Издательский дом «Сибирская горница». 432 с.

Мазепус В. В., Скворцова Н. М. (2003) Тофалары и тоджинцы: музыкально-поэтические параллели // Народная культура Сибири: Материалы XII научно-практического семинара Сибирского регионального вузовского центра по фольклору / отв. ред. Т. Г. Леонова. Омск : Изд-во ОмГПУ. С. 91–94.

Монгуш, А. Д.-Б. (2013) Тувинский песенный фольклор: ладозвукорядный аспект. Абакан : ООО «Кооператив Журналист». 200 с.

Музыкальная культура Сибири (2006) : учебник для учебных заведений среднего специального профессионально (музыкального) образования / Н. М. Кондратьева, Л. П. Робустова, С. С. Гончаренко; под ред. Б. А. Шиндина, Л. П. Робустовой. Новосибирск : Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки. 424 с.

Островских, П. Е. (2014) Краткий отчет о поездке в Тоджинский кожуун Урянхайской земли // Урянхай. Тыва дептер: антология научной и просветительской мысли о древней тувинской земле и ее насельниках, об Урянхае – Танну-Туве, урянхайцах – тувинцах, о древностях Тувы: в 7 т. / сост. С. К. Шойгу. М. : Слово. Т. 5: Урянхайский край: от Урянхая к Танну-Туве. С. 146–156.

Райков, М. И. (2014) Отчет о поездке к верховьям реки Енисея, совершенной в 1987 г. // Урянхай. Тыва дептер: антология научной и просветительской мысли о древней тувинской земле и ее насельниках, об Урянхае – Танну-Туве, урянхайцах – тувинцах, о древностях Тувы: в 7 т. М. : Слово. Т. 5: Урянхайский край: от Урянхая к Танну-Туве / сост. С. К. Шойгу. С. 188–201.

Скворцова, Н. М. (2005) Наблюдения над изменениями фонетики распетого стиха в тоджинских песнях ыр // Народная культура Сибири: Материалы XIV научного семинара Сибирского регионального вузовского центра по фольклору / отв. ред. Т. Г. Леонова. Омск : Изд-во ОмГПУ. С. 46–49.



Сыченко, Г. Б. (2016) Анекдот о находчивой неверной жене: анализ сагайского и тоджинского вариантов // Языки и фольклор коренных народов Сибири. №2 (31). С. 107–116.

Сыченко, Г. Б., Тирон, Е. Л., Кан-оол, А. Х. (2011) Результаты полевых и научных исследований Новосибирской консерватории в Республике Тыва (1997–2009 гг.) // От конгресса к конгрессу. Материалы Второго Всероссийского конгресса фольклористов. Сборник докладов. Том 3. М. : Государственный республиканский центр русского фольклора. С. 281–299.

Сыченко, Г. Б., Тирон, Е. Л., Кан-оол, А. Х. (2012) Мультимедийная серия «Музыкальный фольклор тувинских кожуунов»: новое научно-популярное издание // Мультимедийные и цифровые технологии в собирании, сохранении и изучении фольклора / сост. В. Л. Кляус, Е. В. Миненок, под ред. В. М. Гацака. М. С. 156–161.

Тирон, Е. Л. (2009) Колыбельные песни тувинцев-тоджинцев // Народная культура Сибири: Материалы XVIII научного семинара Сибирского регионального вузовского центра по фольклору / отв. ред. Т. Г. Леонова. Омск : Изд-во ОмГПУ. С. 140–145.

Тирон, Е. Л. (2011) Темп и методология его исследования (на примере песен тоджинцев) // Отечественная этномузыкалогия: история науки, методы исследования, перспективы развития: Материалы Международной науч. конф., 30 сентября – 3 октября 2010 г. / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова; Редкол.: Г. В. Лобкова (науч. ред.), и др. СПб.: Университетский образовательный округ Санкт-Петербурга и Ленинградской области. Т. 1. С. 375–388.

Тирон, Е. Л. (2013) Особенности стихосложения песен тувинцев-тоджинцев // Сибирский филологический журнал. № 2. С. 48–55.

Тирон, Е. Л. (2014а) Жанровая дифференциация лирических песен тувинцев-тоджинцев // Музыковедение. № 5. С. 52–58.

Тирон, Е. Л. (2014b) Фольклор тувинцев-тоджинцев: история собирания и публикации // Историческая этнография: сборник научных статей. Вып. 5 / под ред. И. И. Верняева, А. Г. Новожилова. СПб. : Изд-во Института истории СПб. гос. ун-та. С. 182–185.

Тирон, Е. Л. (2014c) Ыр «Одуген-Тайга» тувинцев-тоджинцев // Народная культура Сибири: Материалы XXII научного семинара Сибирского регионального вузовского центра по фольклору / отв. ред. Т. Г. Леонова. Омск : Изд-во ОмГПУ. С. 159–165.

Тирон, Е. Л. (2015а) Жанр кожамык в песенной традиции тувинцев-тоджинцев [Электронный ресурс] // Культура.рф. URL: <http://www.culture.ru/objects/512/>



zhanr-kozhamik-v-pesennoy-traditsii-tuvintsev-todzhintsev (дата обращения: 27.02.2017).

Тиرون, Е. Л. (2015b) Жанр ыр в песенной традиции тувинцев-тоджинцев [Электронный ресурс] // Культура.рф. URL: <http://www.culture.ru/objects/511/zhanr-ir-v-pesennoy-traditsii-tuvintsev-todzhintsev> (дата обращения: 27.02.2017).

Тиرون, Е. Л. (2015c) Песни тувинцев-тоджинцев: жанры ыр и кожамык : автореф. ... канд. иск. Новосибирск. 22 с.

Тиرون, Е. Л. (2015d) Песни тувинцев-тоджинцев: жанры ыр и кожамык: дис. ... канд. иск. Новосибирск. 270 с.

Тиرون, Е. Л. (2015e) Типовые напевы кожамык тувинцев-тоджинцев // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. № 31. С. 20–26.

Тиرون, Е. Л. (2016) Ладозвукорядная организация кожамык тувинцев-тоджинцев // Вестник музыкальной науки. № 1 (11). С. 38–44.

Тувинские народные сказки (1994) / сост. З. Б. Самдан. Новосибирск: Наука. 460 с. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока).

Тыва улустуң ырлары (Тувинские народные песни) (1973) / сост. М. М. Мунзук, Ю. Ш. Кюзенгеш. Кызыл: Тываның ном үндүрер чери. 216 с. (На тув. яз.)

Чадамба, З. Б. (1974) Тоджинский диалект тувинского языка / отв. ред. Э.В.Севортян. Кызыл : Тувинское книжное издательство. 136 с.

Дата поступления: 01.03.2017 г.

REFERENCES

Aksenov, A. K. (1964) *Tuvinskaia narodnaia muzyka [Tuvan folk music]*, ed. by E. V. Gippius. Moscow, Muzyka. 254 p. (In Russ.).

Vainshtein, S. I. (1961) *Tuvintsy-todzhintsy. Istoriko-etnograficheskie ocherki [Tozhu Tuvans. Historical and ethnographic essays]*, ed. By L. P. Potapov. Moscow, Vostochnaia literatura. 216 p. (In Russ.).

Dondupova, O. V. (1998) O nekotorykh intonatsionnykh traditsiiakh tuvintsev-todzhintsev. In: *Nardnaia kul'tura Sibiri: Materialy VII nauchno-prakticheskogo seminaru Sibirskogo regional'nogo vuzovskogo tsentra po fol'kloru*, ed. by T. G. Leonova. Omsk, OmGPU Publ. Pp. 80–84. (In Russ.).

Krupich, E. L. and Sychenko, G. B. (2007) Sakralizatsiia sredy obitaniia v pesniakh ырлар tuvintsev-todzhintsev. In: *Sibirskii muzykal'nyi al'manakh*, ed. by B. A. Shindin. Vol. 5. Novosibirsk, NGK Publ. Pp. 56–62. (In Russ.).



Kushkash, T. T. (1996) *Tozhunun burunguzu (Drevnie traditsii Todzhi) [The ancient traditions of Tozhu]*. Kyzyl, Izdatel'sko-poligraficheskii kompleks gazety «Ene sozu». 48 p. (In Tuv.).

Kyrgys, Z. K. (1975) *Tyva ulustuŋ kozhamyktary (Tuvinskie narodnye chastushki) [Tuvan folk ditties]*. Kyzyl, Tuvinskoe knizhnoe izdatel'stvo. 68 p. (In Tuv.).

Kyrgys, Z. K. (2015) *Tuvinskie narodnye pesni i obriadovaia poeziia [Tuvan folk songs and traditional poetry]*. Kyzyl, Publishing house «Sibirskaiia gornitsa». 432 p. (In Russ.).

Mazepus V. V. and Skvortsova N. M. (2003) Tofalary i todzhintsy: muzykal'no-poeticheskie paralleli. In: *Narodnaia kul'tura Sibiri: Materialy XII nauchno-prakticheskogo seminara Sibirskogo regional'nogo vuzovskogo tsentra po fol'kloru*, ed. by T. G. Leonov. Omsk, Izd-vo OmGPU. Pp. 91–94. (In Russ.).

Mongush, A. D.-B. (2013) *Tuvinskii pesennyi fol'klor: ladozvukoriadnyi aspekt*. Abakan, OOO «Kooperativ Zhurnalist». 200 p. (In Russ.).

Muzykal'naia kul'tura Sibiri [Musical culture of Siberia] (2006) : uchebnykh zavedenii srednego spetsial'nogo professional'no (muzykal'nogo) obrazovaniia / N. M. Kondrat'eva, L. P. Robustova, S. S. Goncharenko; ed. by B.A.Shindina and L. P. Robustovoi. Novosibirsk, Novosibirskaiia gosudarstvennaia konservatoriia (akademii) im. M. I. Glinki. 424 p. (In Russ.).

Ostrovskikh, P. E. (2014) Kratkii otchet o poezdke v Todzhinskii kozhuun Uriankhaiskoi zemli. In: *Uriankhai. Tyva depter: antologiiia nauchnoi i prosvetitel'skoi mysli o drevnei tuvinskoii zemle i ee nasei'nikakh, ob Uriankhae – Tannu-Tuve, uriankhait'sakh – tuvintsakh, o drevnostiakh Tuvy: in 7 vol. / comp. S. K. Shoigu. Moscow, Slovo. Vol. 5: Uriankhaiskii krai: ot Uriankhaia k Tannu-Tuve. Pp. 146–156. (In Russ.).*

Raikov, M. I. (2014) Otchet o poezdke k verkhov'iam reki Eniseia, sovershennoi v 1987 g. In: *Uriankhai. Tyva depter: antologiiia nauchnoi i prosvetitel'skoi mysli o drevnei tuvinskoii zemle i ee nasei'nikakh, ob Uriankhae – Tannu-Tuve, uriankhait'sakh – tuvintsakh, o drevnostiakh Tuvy: in 7 vol. Moscow, Slovo. Vol. 5: Uriankhaiskii krai: ot Uriankhaia k Tannu-Tuve / comp. S. K. Shoigu. Pp. 188–201. (In Russ.).*

Skvortsova, N. M. (2005) Nabludeniia nad izmeneniiami fonetiki raspetoĝo stikha v todzhinskikh pesniakh yr. In: *Narodnaia kul'tura Sibiri: Materialy XIV nauchnogo seminara Sibirskogo regional'nogo vuzovskogo tsentra po fol'kloru / ed. by T. G. Leonova. Omsk, Izd-vo OmGPU. Pp. 46–49. (In Russ.).*

Sychenko, G. B. (2016) Anekdot o nakhodchivoi nevernoi zhene: analiz sagaiskogo i todzhinskogo variantov. *Iazyki i fol'klor korenykh narodov Sibiri*, no. 2 (31), pp. 107–116. (In Russ.).



Sychenko, G. B., Tiron, E. L. and Kan-ool, A. Kh. (2011) Rezul'taty polevykh i nauchnykh issledovaniy Novosibirskoi konservatorii v Respublike Tyva (1997–2009 gg.). In: *Ot kongressa k kongressu. Materialy Vtorogo Vserossiiskogo kongressa fol'kloristov*. Sbornik dokladov. Vol. 3. Moscow, Gosudarstvennyi respublikanskii tsentr russkogo fol'klora. Pp. 281–299. (In Russ.).

Sychenko, G. B., Tiron, E. L. and Kan-ool, A. Kh. (2012) Mul'timediinaia seriia «Muzykal'nyi fol'klor tuvinskikh kozhuunov»: novoe nauchno-populiarnoe izdanie. In: *Mul'timediinye i tsifrovye tekhnologii v sobiranii, sokhranении i izuchenii fol'klora / comp.* V. L. Kliaus, E. V. Minenok, ed. by V. M. Gatsaka. Moscow. Pp. 156–161. (In Russ.).

Tiron, E. L. (2009) Kolybel'nye pesni tuvintsev-todzhintsev. In: *Narodnaia kul'tura Sibiri: Materialy XVIII nauchnogo seminara Sibirskogo regional'nogo vuzovskogo tsentra po fol'kloru / ed. by T. G. Leonova*. Omsk, Izd-vo OmGPU. Pp. 140–145.

Tiron, E. L. (2011) Temp i metodologiya ego issledovaniia (na primere pesen todzhintsev). In: *Otechestvennaia etnomuzykologiya: istoriia nauki, metody issledovaniia, perspektivy razvitiia: Materialy Mezhdunarodnoi nauch. konf., 30 sentiabria – 3 oktiabria 2010 g. / G. V. Lobkova (ed.) et al.* St. Petersburg, Universitetskii obrazovatel'nyi okrug Sankt-Peterburga i Leningradskoi oblasti. Vol. 1. Pp. 375–388. (In Russ.).

Tiron, E. L. (2013) Osobennosti stikhoslozheniia pesen tuvintsev-todzhintsev [Peculiarities of the versification of the songs of the Tozhu Tuvans]. *Sibirskii filologicheskii zhurnal*, no. 2, pp. 48–55. (In Russ.).

Tiron, E. L. (2014a) Zhanrovaia differentsiatsiia liricheskikh pesen tuvintsev-todzhintsev [Genre differentiation of lyrical songs of Tozhu Tuvans]. *Muzykovedenie*, no. 5, pp. 52–58. (In Russ.).

Tiron, E. L. (2014b) Fol'klor tuvintsev-todzhintsev: istoriia sobiraniia i publikatsii. In: *Istoricheskaiia etnografiia: sbornik nauchnykh statei*. Vol. 5 / ed. by I. I. Verniaeva and A. G. Novozhilova. St. Petersburg, Izd-vo Instituta istorii SPb. gos. un-ta. Pp. 182–185. (In Russ.).

Tiron, E. L. (2014c) Yr «Odugen-Taiga» tuvintsev-todzhintsev. In: *Narodnaia kul'tura Sibiri: Materialy XXII nauchnogo seminara Sibirskogo regional'nogo vuzovskogo tsentra po fol'kloru / ed. by T. G. Leonov*. Omsk, Izd-vo OmGPU. Pp. 159–165. (In Russ.).

Tiron, E. L. (2015a) Zhanr kozhamyk v pesennoi traditsii tuvintsev-todzhintsev. *Kul'tura.rf* [online] Available at: <http://www.culture.ru/objects/512/zhanr-kozhamik-v-pesennoy-traditsii-tuvintsev-todzhintsev> (access date: 27.02.2017). (In Russ.).

Tiron, E. L. (2015b) Zhanr yr v pesennoi traditsii tuvintsev-todzhintsev. *Kul'tura.rf* [online] Available at: <http://www.culture.ru/objects/511/zhanr-ir-v-pesennoy-traditsii-tuvintsev-todzhintsev> (access date: 27.02.2017). (In Russ.).



Tiron, E. L. (2015c) *Pesni tuvintsev-todzhintsev: zhanry yr i kozhamyk [Songs of Tozhu Tuvans: “yr” and “kozhamyk” genres]: Thesis of Diss. ... Candidate of Arts. Novosibirsk. 22 p. (In Russ.)*.

Tiron, E. L. (2015d) *Pesni tuvintsev-todzhintsev: zhanry yr i kozhamyk [Songs of Tozhu Tuvans: “yr” and “kozhamyk” genres]: Dis. ... Candidate of Arts. Novosibirsk. 270 p. (In Russ.)*.

Tiron, E. L. (2015e) *Tipovye napevy kozhamyk tuvintsev-todzhintsev [Model Tunes of Kozhamyk of Tozhu Tuvans]. Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv, no. 31, pp. 20–26.*

Tiron, E. L. (2016) *Ladozvukoriadnaia organizatsiia kozhamyk tuvintsev-todzhintsev [Mode organization of Tozhu Tuvans' kozhamyk]. Vestnik muzykal'noi nauki, no. 1 (11), pp. 38–44.*

Tuvinskie narodnye skazki [Tuvan fairytales] (1994) / comp. Z. B. Samdan. Novosibirsk, Nauka. 460 p. (Pamiatniki fol'klora narodov Sibiri i Dal'nego Vostoka). (In Russ.).

Tyva ulustuң yrlary (Tuvinskie narodnye pesni) [Tuvan folk songs] (1973) / comp. M. M. Munzuk and Iu. Sh. Kiuzengesh. Kyzyl, Tyvanuң nom yndyrer cheri. 216 p. (In Tuv.)

Chadamba, Z. B. (1974) *Todzhinskii dialekt tuvinskogo iazyka [Tozhu dialect of Tuvan language] / ed. by E. V. Sevortian. Kyzyl, Tuvinskoe knizhnoe izdatel'stvo. 136 p. (In Russ.)*.

Submission date: 01.03.2017.

Для цитирования:

Тирон Е. Л. Песенный фольклор тувинцев-тоджинцев: собрание, публикации, исследования [Электронный ресурс] // Новые исследования Тувы. 2017, № 2. URL: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/711> (дата обращения: ...). DOI: 10.25178/nit.2017.2.15

For citation:

Tiron E. L. The song folklore of Tozhu Tuvans: collection, publication, research. *The New Research of Tuva*, 2017, no. 2 [on-line] Available at: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/711> (accessed: ...). DOI: 10.25178/nit.2017.2.15



СОДЕРЖАНИЕ

ЭТНОМУЗЫКОВЕДЕНИЕ

Сузукей В. Ю. (Россия) Проблемы научного изучения и практического освоения тувинской музыки (на примере тувинского инструментального искусства)4	
Ван Тонгерен М. (Тайвань) Что делает Максим Дакпай, когда поет сыгыт? Предварительное исследование личного стиля горлового пения25	
Бирс Р. (США) Номады в глобальном саундскейпе: К вопросу об эстетике в традиционных музыкальных проектах постсоветской Тувы59	
Стельмашик М. (Великобритания) От звуков горлового пения к звукам шаманских практик: Структурная организация шаманских ритуалов в Туве111	
Шапошников М. В. (Нидерланды) Тувинская музыка и World Music122	
Абилдснес М. (Финляндия) Тувинская музыка и ее дискография (основные имена, названия, проблемы описания)142	
Тадагава Л. (Япония) «Мой хомус — это мой красный олень, на котором я лечу по Среднему миру» (Хомус в шаманской практике Тувы: проблемы исследования)165	
Сюй Шень-Моу (Тайвань) Социальные и познавательные функции музыки на примере горлового пения тувинцев177	
Хейккиля С. (Финляндия) Позвольте мне петь ваши песни: как финны нашли хоомей186	
Куирк Ш. П. (США) Тувинская музыка в школах США 200	
Терада М. (Япония) Развитие современной музыкальной культуры Тувы (взгляд из Японии)210	
Саая О. М. (Россия) Язык поэтических текстов современных тувинских эстрадных песен219	
Сандый А. Д.-Б. (Россия) Психологические особенности профессиональной деятельности тувинских музыкантов233	
Баранмаа А. Д.-Б. (Россия) О составности ладовых структур тувинских традиционных песен243	
Тирон Е. Л. (Россия) Песенный фольклор тувинцев-тоджинцев: собрание, публикации, исследования 254	



CONTENTS

ETHNOMUSICOLOGY

<i>Suzukey V. Yu. (Russian Federation) Issues of academic study and practical acquisition of Tuvan music (a case study of Tuvan instrumental music).....</i>	4
<i>Van Tongeren M. (Taiwan) What does Dakpai Maksim do when he sings sygyt? A preliminary investigation of one throat singer's personal style</i>	25
<i>Beahrs R. O. (USA) Nomads in the global soundscape: Negotiating aesthetics in post-Soviet Tuva's traditional music productions.....</i>	59
<i>Stelmaszyk M. (United Kingdom) From the sounds of throat singing to the sounds of shamanic practice: Structural organization of shamanic rituals in Tuva</i>	111
<i>Chaposhnikov M. V. (The Netherlands) Tuvan music and World Music</i>	122
<i>Abildsnes M. (Finland) Tuvan music and its discography (principal names, titles, issues of description)</i>	142
<i>Tadagawa L. (Japan) "The khomus is my red deer on which I fly through the middle world" (Khomus in the shamanic practice of Tuva: Research issues)</i>	165
<i>Hsu Shen-Mou (Taiwan) Social and cognitive functions of music based on the example of Tuvan throat singing.....</i>	177
<i>Heikkilä S. (Finland) Let me sing your songs: how Finns found xöömei</i>	186
<i>Quirk S. P. (USA) Tuvan music in schools in the United States</i>	200
<i>Terada M. (Japan) The development of contemporary music culture of Tuva (a view from Japan)</i>	210
<i>Saaya O. M. (Russian Federation) The language of poetic texts in contemporary Tuvan pop songs</i>	219
<i>Sandyi A. D.-B. (Russian Federation) Psychological features of the professional activities of Tuvan musicians</i>	233
<i>Baranmaa A. D.-B. (Russian Federation) On the composition of modal structures of Tuvan traditional songs</i>	243
<i>Tiron E. L. (Russian Federation) The song folklore of Tozhu Tuvans: collection, publication, research</i>	254

НОВЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ТУВЫ / THE NEW RESEARCH OF TUVA

Электронный научный журнал

Главный редактор Ч. К. Ламажаа.
Редакторы: В. С. Макаров, А. С. Папын.
Верстка - В. В. Момбужай.

№ 2, 2017

<https://nit.tuva.asia/nit/issue/view/34>

Для иллюстрации обложки использована фотография
Дороты Беляк (Польша)

111395, г. Москва, ул. Юности, д. 5, корп. 6, каб. 17
Редакция журнала «Новые исследования Тувы»

Подписано к публикации 12.06.2017 г.

Объем - 17,4 п. л.

Эл. адрес: article@tuva.asia

www.nit.tuva.asia