

ГОРЛОВОЙ ЗВУК В МУЗЫКЕ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

Аннотация. Данная статья посвящена изучению горлового звука и разным его проявлениям в инструментальной и вокально-инструментальной музыке тюркских народов. Автор рассматривает предпосылки к появлению горлового звука (низкого и высокого с фальцетными призвуками) в музыке тюркских народов, как эстетически значимого элемента музыкальной деятельности (1), имеющего широкое использование в эпосе (2) и инструментальной музыке, включая горловое пение (3).

Горловой звук в общетюркском контексте может служить своеобразным тембромфоническим звукоидеалом. Он неотделим от понятия национальной (этнической) идентичности.

Ключевые слова: горловой звук, *жыр*, *кай*, *топиуур*, *кобыз*

Традиционная музыка тюркских народов разнообразна по своему звучанию. Одна из характерных ее особенностей – наличие горловых звуков. Они представлены по-разному: в качестве важной тембровой составляющей в эпическом сказании (у алтайцев, хакасов, каракалпаков, казахов), а также в виде самостоятельного феномена – горловом пении (у башкир, тувинцев)¹. Кроме того, горловые звуки используются в лирике у туркмен и у узбеков. В данном случае автор ограничивается рассмотрением горловых звуков в эпосе и инструментальной музыке преимущественно у тюркских народов Центральной Азии.

В свете сказанного, особое значение приобретают вопросы происхождения горловых звуков, степени их распространенности, а также значимости в музыкальной культуре. Думается, в прошлом они встречались в музыке всех тюркских народов, а в настоящее время сохранились лишь у некоторых из них. Более того, оценить природу горлового пения у башкир и тувинцев, горлового звука в музыке ряда народов Южной Сибири можно только в общетюркском контексте, при сравнении с другими сходными явлениями.

В работе используется комплексный подход, позволяющий рассматривать горловой звук во взаимосвязи со средой обитания тюркского этноса, типом хозяйства, а также языковыми факторами. Интерес к исторически разным пластам народной инструментальной музыки, поиск сходства и различий обуславливает обращение к сравнительно-типологическому, сравнительно-историческому методам. Привлекается разнообразный музыкальный материал, включающий не только стили горлового пения, но и пьесы для башкирского *курая* и казахской *сыбызгы* (тип открытой продольной флейты), якутского, тувинского *хомуса*, кыргызского *темир-комуса* (варганы) и других тюркских музыкальных инструментов.

Особый интерес представляют труды, посвященные тюркскому героическому эпосу [26; 9], а именно музыкальной его части. Речь идет об алтайской, хакасской [14; 38; 33; 16], а также каракалпакской [2], казахской [17; 8; 34] его разновидностях.

Разумеется, горловое пение у тюркских и монгольских народов привлекало внимание ученых, начиная с середины XIX века. Оно рассматривалось всесторонне: от первых общих замечаний и впечатлений в рамках народной инструментальной музыки [6; 3]

¹ Нередко эпос у алтайцев и хакасов относят к горловому пению [36]

до дифференцированного, более системного изучения [18; 31]. В работах С. Рыбакова, а позже Л. Лебединского приводятся сведения о башкирском *узляу* и его исполнителях [27; 19]. Если в фундаментальном труде А. Аксенова [3] впервые дано научное описание тувинского горлового пения, его видов, включая нотную фиксацию образцов, то в монографии З. Кыргыз [18] оно представлено в новом ракурсе, в разнообразии своих стилей.

Другой важный аспект – музыкально-акустическая основа горлового пения и ее связь с натурально-обертоновым рядом [11; 31]. Неоднократно предпринимались попытки в изучении механизма звукообразования [36]. Лишь позже, уже в XXI веке с развитием современных технологий впервые появилась возможность компьютерного измерения нижнего тона и верхних обертонов [13]. Данный феномен рассмотрен в контексте общей звуковой системы тюркской народной инструментальной музыки [35].

Кроме того, горловой звук, голос и, в целом, голосовой аппарат могут использоваться рядом других видах инструментальной музыки. Так, игра на варганах (у якутов, тувинцев, казахов, киргизов и других) невозможна вне голосового аппарата; а в кюях для башкирского курая и казахской сыбызгы используется голосовой бурдон. Автор обращается к научным изысканиям, связанным с изучением варганной, курайной, сыбызговой, кобызовой музыки, а также и других инструментальных традиций тюркских народов [4; 11; 10; 22].

В сравнительном плане привлекаются работы по монгольской народной музыке [30], в том числе горловому пению (*хоомей*) [39; 40; 41].

Методологическое значение имеют исследования российских ученых, посвященные феномену музыкального звука в целом, его строению, соотношению высотного и тембрового компонентов [21; 25; 24].

Обратимся к вышеобозначенным направлениям.

1. *Предпосылки в появлении горлового звука (низкого и высокого)*

Согласно сохранившимся легендам, а также по представлениям народных музыкантов (*узляучи, хомейджи*) горловой звук встречается в окружающем природном мире. Среда обитания тюркского этноса – преимущественно горно-степные районы Евразии. Звуки в горах и в степи имеют свои особенности. Не случайно, различают несколько видов *каргыраа* (один из стилей тувинского горлового пения): «пещерное» или «горное» (*кожагар каргыраазы*) и «степное» (*хову каргыраазы*). В зависимости от места исполнения (на склонах гор, в степи или на сопках) пением «можно расположить к себе хозяина – духа местности» [18, 68].

Горловые звуки, воспроизводимые в алтайском, хакасском героическом эпосе, а также в стилях башкирского, тувинского горлового пения, возникли в глубокой древности как *искусство звукоподражания*. В них имитируются разнообразные звуки природы – шелест, шум ветра, журчание водопада, пение птиц, эффект эха в горах [18, 62; 39, 37-39; 40, 61]. Звучание алтайского *кайа* напоминает «песню ветра в ущелье», в котором слились воедино «голос и гудение струны» [топшуура – С.У.] [37, 47].

О звукоподражательности свидетельствуют названия горлового пения у тувинцев и башкир: *каргыраа* (с тув. досл. – хрипеть), *борбаннадыр* (от сл. *борбанна* – перекачивать), *хоомей* (с тув. досл. – гудеть), *эзенгилээр* (от слова *эзенги* – стремяна), *сыгыт* (с тув. досл. – свистеть), а также *узляу* (с башк. букв. – тянуть). Название *узляу* указывает на непрерывность звучания (*узып тарту*).

Горловой звук использовался в ритуально-обрядовой практике тюркских и монгольских народов. В прошлом он имел *сакральное, магическое* значение: мог выполнять охранительную функцию, отпугивать злых духов. Примечательна легенда о верблюдице, потерявшей верблюжонка. Голос ревущей верблюдицы воспроизводится в *каргыраа*, бытовавшем среди погонщиков верблюдов [18, 57], а также в игре на казахской сыбызгы [31, 4], на монгольском моринхуре [41, 10].

Термины *кай*, *хай*, используемые у алтайцев и хакасов, связаны с сакральными пластами культуры [38, 50]. С одной стороны, слово *кай* характеризует эпос (*кайларит* – речитирует по-сказительски), с другой, его содержание значительно шире. Оно обращено к живой природе, миру птиц, языку духа (см. «парить, скользить по воздуху, по поверхности воды») [28, 179-180]. Соответственно, сказитель *кайларит* его (духа) голосом, маскируя собственный [38, 50]. Отсюда пение неестественным, хриплым низким или зажатым верхним звуком.

Кроме того, такими средствами указывается на магические свойства человеческого (мужского) голоса, способного, по общетюркским представлениям, воздействовать на окружающий мир [15, 138]. Стоит пояснить, что стили горлового пения у тувинцев, башкир, монголов, эпос у алтайцев, хакасов, каракалпаков, казахов в прошлом осваивались преимущественно мужчинами².

Среди факторов, обусловивших распространенность горлового звука, укажем и на *языковые предпосылки*. Отметим наличие в тюркских языках тембровых вариантов задненебных гортанных (фарингальных) согласных – *к/қ, ғ/г, һ*, а также носовой *ң*, не имеющих соответствий в русском языке [23, 37-38]. Эти согласные придают звучанию языка специфический гортанный оттенок. При этом фарингализированные *қ, ғ, һ* – по сути являются твердыми вариантами мягких согласных *к* и *г*.

2. Горловой звук в музыке эпоса

Эпос у тюркских народов представлен большими (*дастаны*) и малыми (*терме, желдирме, толгау*) формами. Если в западном ареале тюркского мира эпические сказания обозначаются термином *жыр*, то у восточно-тюркских племен – *кай*, *хай*. Интересно, что термины *жыр* и *кай* оказываются синонимически близкими, поскольку предполагают особую горловую манеру пения. Слова и выражения *жыр-кай, жырла-кайла, жырау жырлайды, жырламак* по отношению к эпосу подразумевают сказывание, «говорить речитативом» [7, 235].

Горловой звук используется в *алтайском и хакасском героическом эпосе*. У алтайцев *кай* исполняется в сопровождении *топиуура* (чашечно-шейковая лютя), у хакасов *хай* – под аккомпанемент *чатхана* (вид цитры).

По манере интонирования различают три стиля: *куулап кайла* («гудящий кай»), *каргырап кайла* («хрипящий кай»), *сыгырты кайла* – «свистящий кай» [5, 11]³. Их названия указывают на сходство со стилями горлового пения у тувинцев (*каргыраа, сыгыт*). Кроме того, термины *кай-хай*, получившие распространение у многих тюркских народов Южной Сибири, определяют «прежде всего «горловую» форму эпической звукоподдачи» [38, 50]⁴.

Алтайский *кай* является эталонным для изучения тюркского героического эпоса в целом. В нем нашли отражения все основные черты, характерные для этого вида музыки и у других тюркских народов. Для него (*кай*), как одной из форм магического пения (Шейкин), показательны вступительный инструментальный наигрыш, речитативная декламация на одном низком, хриплом тоне [32, 44], переходящим в «вокализ» на «свистящей флажолетной» форманте, а также речитативная тирада (от 3 до 10 строк) на том же тоне с последующим его октавным понижением. Несмотря на имеющиеся стили алтайского эпического пения, все эти разделы повторяются в разных вариантах. Вокализация обычно без слов осуществляется на разные фонемы и слоги; *а, йа, о, ө, ү, ой* [38, 66].

² У башкир женщины также могли исполнять *узляу*.

³ Эпос у южных алтайцев звучит под аккомпанемент смычковых (*икили*), а у северных – щипковых (*комуса* или *топиуура*) инструментов [34, 51].

⁴ Как показывают исследования, эти термины встречаются у монгольских (ойраты, калмыки) и угорских (ханты, манси, обские угры) народов [38, 50].

Хакасский *хай* близок алтайскому. К сожалению, ни тот, ни другой вид эпоса не изучались компьютерным способом, поэтому сложно сказать, какие здесь используются форманты, что представляет собой спектр звука. Надо полагать, что механизм звукообразования здесь сходный с тувинским горловым пением. В данном случае, важным представляется как сам этот низкий горловой звук с вибрирующими призвуками (*кайларга*) [26, 197], так и его расщепление («вокализация»).

Эпические сказания у каракалпаков и казахов исполняются в сопровождении *кобыза* и *домбры* (двухструнных смычкового и щипкового хордофонов).

Среди крупных эпических поэм особое место занимают *дастаны* – развернутые поэтические сказания, сочетающие в себе «прозу, стихи и музыку» [2, 16]. Если эпос у казахов и каракалпаков называется *жыр*, то их создатели – *жырау*, а исполнители – *жыршы*. Активно бытуют образцы героического («Кобланды», «Кероглы», «Алпамыс», «Кырык кыз», «Едиге» и другие) и лироэпоса («Кыз-Жибек», «Козы-Корпеш – Баян-сулу»). Ареал их распространения весьма разнообразен.

Горловой звук используется в эпосе у каракалпаков и казахов (кармакчинская традиция). Так, в Каракалпакистане один из способов интонирования при исполнении дастанов – «горловой», вносящий определенную тембро-звуковую окраску в звучание. В традиции его определяют как «*жырлау*» (петь «внутренним, закрытым голосом»). В процессе выступления *жырау* демонстрирует свое искусство не только в игре на кобызе, но и в пении. Если «прозаические разделы излагаются естественным голосом, то музыкально-поэтические в гортанной [горловой – С.У.] манере, что придает мелодии чрезвычайно высокий уровень напряжения и экспрессии» [2, 28]. Сказитель исполняет эпос сдавленным, неестественным голосом с хриплыми, фальцетными призвуками в высоком регистре, что отдаленно напоминает *сыгыт* – один из стилей тувинского горлового пения. В эпическом интонировании каракалпакских *жырау* вокализный распев отсутствует.

Вероятно, у каракалпаков сохранилась одна из самых древних сказительских традиций, когда *жырау* исполняет дастан в сопровождении смычкового *кобыза*. «Аккомпанируя себе на кобызе с волосяными струнами, который благодаря своеобразному тембру и протяженному звуку контрастирует гортанному [горловому – С.У.] пению, сказитель создает особый архаичный звуковой мир (музыки), завораживающий и притягивающий внимание слушателя» [2, 28]. Мелодии дастанов называются *нама*.

Интонационный строй сказания – речитация жырау и аккомпанирующая партия кобыза представляют особый интерес. Здесь сохранились реликты прошлого, интонационно-ритмические стереотипы, которые еще практически не исследовались.

У казахов традиция исполнения эпоса с кобызом стала исчезать уже к середине XIX века. И лишь ближе к концу XX века сложились условия для ее возрождения. В основном в сопровождении кобыза исполняются песни.

В настоящее время эпические традиции у казахов активно бытуют в Мангыстау и на Сыр-Дарье (Кызылординская обл.). Если в первом случае эпические формы связаны в основном с инструментальной (домбровой), то во втором – также и с кобызовой музыкой⁵. Именно здесь (на Сыр-Дарье) были записаны кюи Коркыта – первого шамана, сказителя, наставника огузских племен, создателя кобыза [34, 256]. Получили распространение эпические сказания на восточные сюжеты.

Кроме того, в Кармакчинском районе Кызылординской области сохранилась «древняя традиция пения эпоса с горловыми призвуками (*комеймен жырлау*)» [34, 255]. Один из ярких ее представителей – А. Алматов (1956 г.р.). Эпическое интонирование

⁵ Более того, «побережье Сыр-Дарьи является местом ставки правителей Огузского каганата, что, видимо, оказало влияние на сохранение и развитие эпической традиции в данном регионе» [34, 256].

кармакчинцев сходно с пением каракалпакских жырау: оно производится сдавленным горлом с использованием фальцетных призывков в высоком регистре. Домбре принадлежит особое место в создании формы дастана (см вступительные, заключительные, а также связующие разделы). Будучи сложным и развитым, домбровое сопровождение гибко следует за голосом.

Используется семи-восьми или одиннадцатисложный размеры. Каждая тирада обычно заканчивается голосовым распевом на асемантические слова. Мастерство сказителя проявляется уже во вступлении к эпосу (*жыр бастау*) [34, 257].

Эпические напевы называются *макамами*⁶ «В исполнении эпоса сказители используют 10-15 макамов» [34, 255]. Их амбитус небольшой, связан со словом. Однако в развитии и заключительных распевах на асемантические слова, исполняемые зажатым горлом, звуковой диапазон расширяется. Обычно сказители прекрасно владеют инструментом. Их голос с домброй образуют единое целое.

3. Горловой звук в инструментальной музыке тюркских народов

На некоторых музыкальных инструментах тюркских народов используются хриплые, звеняще-жужжащие, шипящие призывки. Они неотъемлемы от самого их звучания и выступают «естественной» оболочкой. Речь идет о так называемом «внемзыкальном», этнически характерном компоненте. Среди них *хомус* (варган), *курай*, а также смычковые с волосяными струнами типа казахского *кыл-кобыза*. Порой сам способ звукоизвлечения порождает такие «немзыкальные» добавки (Е. Назайкинский).

Кроме того, игра на *хомусе* и *курае* (*сыбызгы*) предполагает использование голосового аппарата. Башкирский *кубыз* (варган) и *курай*, отчасти и казахский *сыбызгы*, нередко звучат с использованием низкого голосового (горлового) бурдона. В последнем случае он является важной составляющей общего звучания инструмента (Х. Ихтисамов). По мнению некоторых исследователей, именно *хомус*, *курай*, а также смычковые с волосяными струнами во многом предопределили появление горлового пения как такового. Так, «эталоном горлового пения было двузвучие флейт и варгана» [11, 215]. Э. Алексеев обращает внимание на тесную связь мелодического способа игры на варганах и феномена горлового пения. В обоих случаях преобладает «та же техника получения обертонов с помощью фонетико-артикуляционных приемов. Поэтому этот род музицирования на варганах чаще распространен в зонах йодлированного пения – Тироль, и вообще альпийская зона, Тува, с ее разнообразием горловых стилей (сыгыт, хоомей, каргыраа, борбаннадыр и другие), Башкирия, с ее знаменитым в прошлом «узляу» [4, 9]. Об этом же пишет Б. Смирнов, характеризуя монгольский музыкальный материал. Горловое пение *хоомей*, распространенное у западных охотничьих племен, возникло «в подражание искусству игры на *цоре* [продольная флейта типа алтайского *шоора*, башкирского *курая* – С.У.] и *аман-хууре* [разновидность варгана – С.У.]» [30, 70].

Интересно, что в характеристике горлового звука, используемого в алтайском *кае*, приводится выражение «*коомейчит*», то есть «играет голосом как на музыкальном инструменте» [38, 49]. Наиболее близким горловому пению является звучание двухструнных смычковых хордофонов (*игил*, *кыл-кобыз*, *кыл-кыяк*). С ними связаны целые пласты звукоподражательной музыки. Так, звучание *кыл-кобыза* – темброво разнородное: теплое, грудное, напоминающее человеческий голос [29, 121] – в нижнем и среднем регистрах, матовое и яркое (близкое к флейтовому) – в верхнем.

Необходимо отметить, что горловое пение, сохранившееся у башкир и тувинцев, есть вид народной инструментальной музыки. *Стили в тувинском и башкирском горловом пении* в чем-то сходны между собой. У тувинцев речь идет об активно

⁶ В данном случае, это мелодии для импровизации: термин употребляется в ином значении, чем в системе узбекско-таджикского *шашмакома* [1].

функционирующей традиции. У башкир искусство *узляу* в настоящее время постепенно возрождается [11, 201]. Оно имеет свои локальные названия: *тамак-курай*, *хоздау*, *кайдау*.

Башкирскому *узляу* наиболее близки образцы в тувинском стиле *эзенгилээр*. Низкому «выдержанному или ритмически прерывистому» горловому звуку «противостоит верхний, производный от него мелодический свист» [11, 198]. В некоторых образцах *узляу* (как в наигрышах на тувинском *хомусе*, башкирском *курае*) образуется трехголосие: наряду с нижним тоном становятся слышимыми обертоны не только верхнего, но и среднего частоты звукового спектра⁷.

Обращает на себя внимание тембровая окраска нижнего горлового звука: хриплая, обнаженная (стиль *каргыраа*), фальцетная, сдавленным горлом (стиль *сыгыт*), бархатная (*борбаннадыр*) и так далее. Другими словами, сам горловой звук воспроизводится с «немузыкальными» призвуками и воспринимается как темброво богатый, природный феномен. Виды горлового пения у тувинцев и башкир ориентированы на регистровое членение музыкального пространства. Так, у тувинцев *каргыраа*, а у башкир *кара-* или *тюбен-узляу* (обычный, низкий) ориентированы на звуки нижнего, *сыгыт*, *югары узляу* (высокий) – верхнего, а *хоомей*, *бала-* или *катын-узляу* (детский, женский) – соответственно среднего регистров.

Укажем на тембровый контраст между низом и верхом. Если в *каргыраа* и *борбаннадыре* нижний голосовой бурдон формируется в большой октаве, то в стиле *эзенгилээр* и *сыгыт* он звучит в малой октаве, соответственно обертоновый «вокализ» отстоит от него на 3-3,5 октавы выше.

Обертоновая импровизация может быть представлена по-разному: в виде небольшой оформленной «мелодии» (*каргыраа*), распевов на двух-трех обертонах, форшлагов (*барбаннадыр*), свиста, с интонациями зова, кличей, с использованием трелей (*сыгыт*, *эзенгилээр*). По своему звучанию она носит инструментальный характер и напоминает звучание флейты (флейта-пикколо) (стиль *сыгыт*) [3, 61], флажолеты струнных смычковых инструментов (альта, виолончели) [3, 58]. Во всех этих случаях горловое пение трактуется как музыкальный инструмент (см. термины, используемые при исполнении алтайского *кая*).

Интересно, что вокализированные фонемы (гласные и некоторые согласные) используются при извлечении обертонов в тувинском горловом пении (см в стилях *каргыраа* – гласные *а*, *о*, а в *борбаннадыр* – напротив, согласные – *м*, *б*, *в*), а также в башкирском *узляу* (см слоги: *гу-гд̄*, *д̄*, *гу*). Они применяются и в варганной музыке (в игре на *хомусе*, *шан-кобызе*). Другими словами, горловое пение, как и игра на открытых продольных флейтах и варганах находится на пересечении вокального, инструментального и речевого начал. Оно относится к так называемой корпоромузыке [20; 18] и воспроизводится благодаря голосовому аппарату, участием всего тела *хомейджи* (*узляучи*), с использованием речевых фонем.

Кроме того, данное явление фактически представляет собой спектрально развернутый горловой звук. Компьютерные исследования тувинского горлового пения (стиль *каргыраа*), предпринятые Е. Карелиной и А. Харуто, позволили выявить реальный механизм его образования. Речь идет об одном источнике звука, частота которого равна 165 Гц [13, 112, 109]. Горловой звук, извлекаемый тувинским *хомейджи* в «вокализной» его части, напоминает аэродинамический свист. Основные голосовые и ложные складки находятся во взаимодействии, если первые задают основной голосовой импульс, «ритмично перекрывая поток воздуха», то вторые, формируя «свистковое отверстие», «отзываются на каждый такой импульс аэродинамическим свистом частотой 2-4 кГц» [13,

⁷ Среди образцов башкирского *узляу*, опубликованных в сборнике Лебединского, сохранились уникальные примеры по архаичности напевов и форме исполнения. «По существу, это импровизации звукоподражательного характера и старинного исполнительского стиля» [11, 199].

110). «Свистковое устройство» представляет собой широкополосный генератор, вокруг которого формируются наиболее мощные обертоны.

С физико-акустической точки зрения воспроизводится один горловой звук, в плане музыкального восприятия – несколько «голосов»: основной тон и его обертоны. Здесь формируется единая система обертонов; все составляющие спектра – основной тон и обертоны, перемежающиеся с сонорным фоном, звучат параллельно.

В высокочастотной области спектра образуется форманта. Она перемещается по натуральному ряду, приглушая одни и выделяя другие, так называемые «мелодические» обертоны. «Свистковое отверстие», находящееся между основным источником звука и голосовым трактом, выполняет функцию достаточно сложного и управляемого фильтра. Он способствует четкости и ясности «мелодических» обертонов, слышимых в нашем слуховом восприятии как отдельные голоса.

В заключении подведем некоторые итоги.

1. Горловой звук с «вокализным» распевом или без него является общим для разных видов инструментальной (горловое пение, игра на инструментах) и вокально-инструментальной (эпос) музыки тюркских народов. Он сам по себе представляет особую эстетическую ценность и может служить своеобразным этническим тембро-звукоидеалом.

2. Низкий (высокий) звук в виде открытого энергетического процесса с развернутым спектром обертонов представлен именно в горловом пении башкир и тувинцев, которое принадлежит к одному из уникальных явлений в инструментальной музыке тюркских народов.

В исполнении эпоса у тюрков Южной Сибири (алтайцы, хакасы) «вокализмы» возникают лишь периодически, на определенных участках формы, у каракалпаков и казахов (кармакчинская традиция) они уже отсутствуют. Их заменяют распевы на асемантические слова в конце каждой тирады. В героическом эпосе этих народов используется только горловой звук, придающий ему особую окраску.

3. Горловой звук может быть представлен одним тоном или в спектральном виде (с двумя – тремя обертонами). Сказанное касается и музыкальных инструментов с одной, двумя или тремя струнами, преобладающими у тюркских народов. Речь идет о проявлении одной и той же закономерности.

4. Будучи общетюркским музыкальным феноменом, горловой звук неотделим от понятия национальной (этнической) идентичности.

Литература

1. Абдуллаев Р. Узбекский маканат и композиторское творчество // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность, 2023, №1. – С. 25-34.
2. Азимова А.Н. Звуковой мир каракалпаков. Диалог культур Центральной Азии. Ташкент: Швейцарское Агентство по развитию и сотрудничеству, 2008. – 64 с. (с СД диском).
3. Аксенов А.Н. Тувинская народная музыка / под ред. Е. В. Гиппиуса. – М.: Музыка, 1964. – 239 с.
4. Алексеев Э.Е. Варган: нераскрытые исследовательские перспективы // Варган (хомус) и его музыка: сб. материалов I Всесоюзной конференции, 1988 г. – Якутск: Полиграфист, 1991. – С. 6-14.
5. Баскаков Н.А. Алтайский фольклор и литература. – Барнаул: Алтайгиз. 1948. – 23 с.
6. Вайнштейн С.И. Феномен музыкального искусства, рожденный в степи // Советская этнография. – 1980. – № 1. – С. 149-156.
7. Валиханов Ч. Ч. О формах казахской народной поэзии // Избранные произведения – Москва: Наука, 1986. – С. 235-241.
8. Жанаберген Э.М. Арал-Қазады өңірінің жыраулық дәстүрі [Арал-Казалинская эпическая традиция]. – Алматы: Жания-Полиграф, 2022. – 276 б.

9. Жирмунский В.М. Тюркский героический эпос: избранные труды. – Л.: Наука, 1974. – 727 с.
10. Зелинский Р.Ф. Башкирский курай // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. статей и материалов в двух частях / под общ. ред. Е. Гиппиуса. – М.: Сов. композитор, 1988. Ч.2. – С. 127-136.
11. Ихтисамов Х. С. К проблеме сравнительного изучения двухголосного гортанного пения и инструментальной музыки у тюркских и монгольских народов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. статей и материалов. – М.: Сов. композитор, 1988. Ч. 2. – С.197-216.
12. Каратыгина М.И., Дорволжингийн О. О смысловой многозначности базовых монгольских музыкальных терминов // Проблемы терминологии в музыкальных культурах Азии, Африки и Америки: сб. науч. трудов. – М.: МДОЛГК им. П.Чайковского, 1990. – С. 112-136.
13. Карелина Е.К., Харуто А.В. К вопросу о музыкально-акустических свойствах тувинского горлового пения // Музыкальная академия. – 2008. – № 4. – С. 108-113.
14. Кенель А. А. Народное музыкальное творчество хакасов. – Абакан: Хакаское книжное издательство, 1955. – 144 с.
15. Кобланды-батыр // Батырлар жыры. – Алматы: Қазақтың мемлекеттік көркем әдебиет баспасы, 1959. – С. 7-160.
16. Кондратьева Н.М. Тембровая организация в южно-алтайском эпосе // Проблемы изучения музыки эпоса. Тезисы докладов и сообщений науч.-практ. конф. Клайпеда, 1988. – С. 45-46.
17. Кунанбаева А.Б. Жанровая система казахского музыкального эпоса: опыт обоснования // Музыка эпоса: статьи и материалы / сост., ред. И. И. Земцовский. – Йошкар-Ола: Госкомиздат Марийской АССР, 1989. – С. 82-112.
18. Кыргыз З.К. Тувинское горловое пение: этномузыковедческое исследование. – Новосибирск: Наука, 2002. – 236 с.
19. Лебединский Л. Н. Башкирские народные песни и наигрыши. – М.: Музыка, 1965. – 246 с.
20. Мациевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры / науч. ред. С. И. Утегалиева. – Алматы: Дайк-Пресс, 2007. – 520 с.
21. Музыкальная акустика: учебное пособие для консерваторий / общ. ред. Н.А. Гарбузова. – М.: Музгиз, 1954. – 236 с.
22. Мұқышев Т.К. Сыбызғы сазы. Монголиядағы Баян-Өлгей қазақтарының сыбызғы күйлері. – Алматы: Онер, 2005 – 80 б.
23. Мырзабеков С. Қазақ тілінің фонетикасы: оқу құралы. – Алматы: Қазақ университеті, 1993. – 135 б.
24. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. – М.: Музыка, 1988.– 254 с.
25. Рагс Ю.Н. Акустика в системе музыкального искусства: дис. в виде науч. доклада ... д-ра иск. по спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство. – М., 1998. – 80 с.
26. Радлов В. В. Из Сибири: страницы дневника – М.: Наука, 1989. – 749 с.
27. Рыбаков С. Г. Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта. – СПб.: Императорская Академия Наук, 1897. – 330 с.
28. Сагалаев А.М., Октябрьская И.В. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Знак и ритуал. – Новосибирск: Наука, сибирское отделение, 1990. – 200 с.
29. Сарыбаев Б.Ш. Музыкальные инструменты казахского народа. – Алма-Ата: Жалын, 1978. – 176 с.
30. Смирнов Б. Ф. Музыкальная культура Монголии. – М.: Музгиз, 1963. – 120 с.

31. Сузукей В. Ю. Бурдонно-обертоновая основа традиционного инструментального музицирования тувинцев: автореф. дис... канд. иск. по спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство. – СПб., 1995. – 20 с.
32. Суразаков С.С. Алтайский героический эпос / Отв. ред В.М. Гацак. - М.: Наука, 1985. – 255 с.
33. Сыченко Г. Проблемы изучения эпоса северных алтайцев // Проблемы изучения музыки эпоса. Тезисы докладов и сообщений научно-практической конференции. – Клайпеда, 1988. – С. 44-45.
34. Тогжан Т. Сырлы сарын: музыкалык-этнографиялык жинак. – Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. – 264 б.
35. Утегалиева С. И. Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии). – М.: Композитор, 2013. – 528 с.
36. Чернов Б.П. О физиологии механизма тувинского и хакасского гортанного пения // Проблемы хакасского фольклора. – Абакан: Красноярское кн. изд-во, 1982. – С.87-93.
37. Чудояков А. И. Кай и «кай-ээзи» в представлениях тюрков Саяно-Алтая // Генезис и эволюция этнических культур Сибири: сб. науч. трудов. – Новосибирск, 1986. – С.45-53.
38. Шейкин Ю.И., Никифорова В.С. Алтайское эпическое интонирование // Алтайские героические сказания. Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока. Т. 15. Новосибирск: Наука, сибирское предприятие РАН, 1997. С. 47-70.
39. Pegg C. Mongolian conceptualizations of overtone singing (xöömii) // British Journal of Ethnomusicology. – 1992. – Vol. 1. – P. 31-54.
40. Pegg C. Mongolian Music, Dance and Oral Narrative. Performing Diverse Identities. – Seattle/ London: University of Washington Press, 2001. – 377 p. (with CD).
41. The Traditional music performed in Morin Khuur – Horse fiddle instrument. – Ulaan-Baator, 2002 (manuscript). – 46 p.

Saule Utegalieva

Hroat sound as a common Turkic musical phenomenon

Abstract. This article is devoted to the study of the throat sound and its various manifestations in the instrumental and vocal-instrumental music of the Turkic peoples. The author considers the preconditions for the appearance of throat sound (low and high with falsetto overtones) in the music of the Turks as aesthetically significant (1); its use in epic (2) and instrumental music, including throat singing (3).

Throat sound in the general Turkic context can serve as a type of timbro-phonetic sound ideal. It is inseparable from the concept of national and, more broadly, ethnic identity.

Keywords: throat sound, *zhyr*, *kai*, *topshuur*, *kobyz*

Сведения об авторе

Утегалиева Сауле Исхаковна, доктор искусствоведения, профессор кафедры «Музыковедение и композиция» Казахской национальной консерватории им. Курмангазы
e-mail: sa_u@mail.ru

Information about the author:

Utegalieva Saule Iskhakovna, Doctor of Arts, Full Professor, Professor of Musicology and Composition Department at the Kazakh Kurmangazy National Conservatory.
e-mail: sa_u@mail.ru