

*На правах рукописи*

**КАРЕЛИНА ЕКАТЕРИНА КОНСТАНТИНОВНА**

**ИСТОРИЯ ТУВИНСКОЙ МУЗЫКИ  
НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ (XX–XXI вв.)**

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени  
доктора искусствоведения

Москва — 2010

Работа выполнена на кафедре истории зарубежной музыки  
Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского

**Научный консультант:**

доктор искусствоведения, профессор **Юнусова Виолетта Николаевна**

**Официальные оппоненты:**

доктор искусствоведения, профессор **Мелик-Шахназарова Нонна**

**Григорьевна**

доктор искусствоведения, профессор **Сорокина Елена Геннадьевна**

доктор искусствоведения, профессор **Дулат-Алеев Вадим Робертович**

**Ведущая организация:** Государственный институт искусствознания  
(Москва)

Защита состоится 25 марта 2010 г. в 16 часов на заседании  
Диссертационного совета Д 210.009.01 при Московской государственной  
консерватории имени П.И. Чайковского по адресу: 125009, г. Москва, ул. Б.  
Никитская, 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской  
государственной консерватории.

Автореферат разослан «....» февраля 2010 года.

Ученый секретарь диссертационного совета,  
доктор искусствоведения, доцент

**Ю. В. Москва**

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

### **Актуальность темы исследования**

Тувинская музыка получила мировое признание лишь к концу XX века и во многом благодаря искусству горлового пения, которым славятся тувинцы. В течение долгого времени территория Тувы (старое название — Урянхай) была предметом географических споров крупных государств — Монголии, Китая, позже и России, в состав которой Тува вошла в 1944 году. Последствия революционных событий 1910–1920-х гг. привели в Туве к формированию новоевропейского типа музыкальной культуры, способствуя появлению авторского творчества в среде носителей традиционных видов тувинской музыки. Культурные процессы, намеченные в эпоху самостоятельного государства — Тувинской Народной Республики (ТНР), углубились в советский период (1944–1990), приведя к рождению национальной композиторской школы (сейчас представленной тремя поколениями профессиональных композиторов) и выдвиганию авторского творчества на первый план в структуре музыкальной культуры. Образование Республики Тыва на постсоветском пространстве сопровождалось активным возрождением и переосмыслением элементов традиционной культуры в контексте различных течений современной мировой музыки, что также изменило конфигурацию музыкально-культурной традиции Тувы.

История тувинской музыки до сих пор оставалась малоисследованной областью музыкознания, несмотря на попытки, предпринятые в работах В. Сапельцева и Г. Осипенко. Статьи З. Кыргыс и Т. Левина в энциклопедических изданиях также не дают картины исторического развития тувинской музыки, представляя её преимущественно через формы традиционной культуры тувинцев (песенные жанры, инструменты, горловое пение), крайне скупо даются сведения о музыкальной жизни в республике. Очерк В. Борисенко о первом профессиональном композиторе-тувинце Алексее Боктаевиче Чыргал-ооле (1924–1989) является единственным,

представляющим в энциклопедических изданиях обширный по количеству имен и сочинений пласт авторского наследия в музыкальной культуре Тувы.

До XX века в Туве развивались только традиционные формы музыкальной культуры, представленные различными жанрами музыкального фольклора, религиозными ламаистской и старообрядческой традициями (не знавшими понятия личного авторства), поэтому создание по возможности полной картины историко-культурных процессов, в рамках которых возникло и развивалось в Туве *авторское музыкальное творчество*, акцентирует актуальность темы предлагаемого исследования.

Музыкальное наследие Тувы периода новейшей истории включает в себя различные явления: традиционные формы музыкального фольклора и культовой музыки мировых религий (буддизма и христианства), академические жанры композиторского творчества новоевропейской традиции, авторское песнетворчество широкого круга так называемых «самодельных» композиторов и разнообразные формы современной массовой музыкальной культуры. К настоящему моменту в научной литературе отражена лишь малая часть из перечисленных выше явлений музыкальной культуры Тувы, наиболее полно представлен музыкальный фольклор (музыковедческие труды А. Аксёнова, З. Кыргыз, В. Сузукей, появились также работы культурологической направленности — Н. Ултургашевой, В. Сузукей).

Выбор последнего, новейшего этапа в истории тувинской музыки был также обусловлен наибольшей документальной обеспеченностью данного периода по сравнению с предыдущими эпохами (сведения о музыкальной культуре которых крайне скудны). Однако и новейшая история тувинской музыки содержит немало «белых пятен» и вопросов, что связано с отсутствием нотных изданий произведений тувинской академической музыки (за исключением массового песенного жанра), утерей многих авторских рукописей и личных архивов.

На современном этапе музыкознанием в достаточной степени оказалась освоенной только традиционная музыкальная культура тувинцев. Область композиторского творчества лишь фрагментарно отражена в диссертационных исследованиях Г. Осипенко (симфоническая музыка), И. Цыбиковой-Данзын (фортепианная музыка), научно-популярных монографиях З. Казанцевой (о композиторах А. Чыргал-ооле и Р. Кенденбиле).

Вниманием исследователей до последнего времени оказались обойдены: творческая деятельность Р. Мироновича, С. Крымского и П. Геккера в Туве; композиторское наследие С. Бюрбе, А. Курченко, С. Бадыраа; многие сочинения композиторов среднего поколения (Х. Дамба, Б. Нухова, Вл. Тока); творчество тувинских композиторов младшего поколения; музыкальная традиция христианства в Туве; современное состояние ламаистской музыкальной традиции в Туве; история развития оркестровых форм музыки в Туве; становление и развитие творческой практики ансамблей горлового пения; самодеятельное песнетворчество (занимающее значительное место в тувинской культуре); история развития в Туве массовых жанров так называемого «третьего направления» (бардовская песня, джаз и др.).

Таким образом, авторское творчество как целостный феномен музыкальной культуры Тувы до настоящего времени ни разу не рассматривалось комплексно и с позиций музыкально-исторического исследования.

**Объект исследования** — тувинская музыкальная культура новейшего периода (XX– начала XXI веков).

**Предмет исследования** — историко-культурные процессы в тувинской музыке новейшего времени, процесс становления тувинской композиторской школы и нового типа авторства, его роль в современной тувинской культуре.

**Главная цель** предлагаемого исследования — создание истории тувинской музыки новейшего исторического периода.

**Задачи исследования:**

- выявить основные семантические элементы, определяющие глубинные закономерности музыкального мышления тувинцев;
- проследить отражение выявленных закономерностей музыкального мышления в традиционной культуре новейшего времени и авторском творчестве;
- проанализировать основные процессы и тенденции исторического развития тувинской музыкальной культуры;
- разработать периодизацию истории тувинской музыки новейшего времени;
- проанализировать состояние различных ветвей музыкально-культурной традиции Тувы на протяжении рассматриваемого периода;
- рассмотреть соотношение различных форм музыкального профессионализма (устные, письменные, устно-письменные) на разных этапах новейшей истории Тувы;
- представить авторское творчество в Туве как целостный культурный феномен, включенный в контекст национальной музыкальной традиции;
- определить особенности тувинской композиторской школы в контексте развития национальных композиторских школ XX века;
- сравнить некоторые явления музыкальной культуры Тувы и родственных музыкальных культур центрально-азиатского региона;
- определить достижения и перспективы развития музыкальной культуры современной Тувы.

**Научная новизна работы** определяется следующими параметрами:

Предлагаемое исследование является первым специальным фундаментальным трудом по истории тувинской музыки вообще и новейшего периода в частности. Впервые производится комплексное изучение современной музыкальной культуры и наследия Тувы и предлагается оригинальная методология её исследования с позиций

традиционного мировоззрения тувинцев и его проекции на современное авторское творчество.

В этой связи впервые вводятся в научный обиход:

- понятие «юрточной» модели мышления применительно к музыкальной культуре Тувы;
- конкретизируется понятие национальной композиторской школы, применительно к Туве;
- понятие «нового менестрельства» по отношению к творчеству современных тувинских фольклорных групп.

В диссертации впервые:

- представлены и введены в научный обиход сведения о различных видах нотной записи, существующих в музыкальной практике Тувы с начала XX века;
- предложена классификация типов авторства на материале тувинской музыки советского этапа;
- даётся обзор творчества композиторов Тувы периода 1990–2000-х годов;
- производится анализ исторического развития основных жанров композиторского творчества (опера, балет, камерно-инструментальные и камерно-вокальные);
- анализируется историческое развитие основных направлений тувинской музыкальной культуры (оркестровые формы на основе традиционного инструментария, ансамблевые формы горлового пения, академические виды исполнительства, массовые музыкальные жанры «третьего направления», специальное образование и музыкознание).

Объектами музыкально-исторического исследования также впервые становятся:

- архивные материалы по истории тувинской музыкальной культуры из государственных и личных фондов;

- коллекция буддийского музыкального инструментария, хранящаяся в Национальном Музее Республики Тыва;
- современное состояние ламаистской музыкальной традиции в Туве;
- развитие музыкальных традиций различных ветвей христианства в Туве;
- нотные рукописи произведений композиторов Тувы, в том числе неисследованных и неизвестных ранее сочинений.

**Методология исследования** опирается на принципы исторического музыкознания отечественной школы, обозначенные в трудах Р. Грубера по истории музыкальных культур мира и нашедшие свое развитие в трудах Т. Цытович, И. Нестьева, Н. Николаевой, Г. Крауклиса, Е. Царёвой, М. Сапонова, Н. Гавриловой, В. Юнусовой и др.

В работе применяется комплексный метод исследования, соединяющий методологию классического отечественного музыкознания и культурологии, а также активно использующий достижения смежных наук (истории, этнографии, философии, социологии, лингвистики, этнопсихологии, музыкальной акустики).

Важной методологической составляющей также является теория музыкально-культурной традиции (МКТ), разработанная Дж. Михайловым и его последователями. Традиционная музыкальная культура Тувы рассматривается в русле классических методов отечественной музыкальной фольклористики, разработанных в трудах Е. Гиппиуса, А. Рудневой, Э. Алексеева, В. Щурова, Н. Гиляровой, И. Земцовского, И. Мациевского.

Композиторское творчество анализируется в диссертации с помощью методов, выработанных в отечественном теоретическом и историческом музыкознании, с опорой на труды Л. Мазеля, В. Цуккермана, Е. Назайкинского, В. Бобровского, В. Протопопова, М. Тараканова, Ю. Холопова, В. Холоповой, А. Соколова, В. Медушевского.

Рассмотрение специфических национальных черт тувинской музыкальной культуры и в контексте культур Азии опирается на

методологические подходы, предложенные в трудах Н. Шахназаровой, С. Галицкой, В. Юнусовой, С. Лупиноса, Е. Алкон.

Особенности ладо-гармонического мышления рассматриваются в русле положений, выдвинутых в работах отечественных музыковедов: работах о пентатонике Ю. Холопова, докторских исследованиях Л. Бражник и С. Закржевской, а также методологии анализа ладовых структур традиционной монодии С. Галицкой.

В анализе массовых музыкальных жанров в современной тувинской культуре использованы подходы, намеченные в работах В. Конен и А. Цукера.

Важную роль сыграло также изучение большого фонда научной литературы по музыкальным культурам родственных народов. Продуктивным методологическим «подспорьем» стал ряд положений о национальных композиторских школах Татарстана, Башкортостана, Чувашии, Казахстана, Центральной Азии и молодых композиторских школах Востока в целом, выдвинутых в исследованиях В. Дулат-Алеева, Е. Скурко, М. Дрожжиной, У. Джумаковой, И. Даниловой, Г. Абдрахман, Д. Адылходжаевой. Сравнительный анализ ряда образцов тувинской музыки и родственных культур помог ярче выявить национальные особенности анализируемого предмета.

Весьма ценным оказалось также изучение различных исследований тувинских учёных-гуманитариев, среди которых отметим труды в области: истории — В. Дулова, Ю. Аранчына, М. Маннай-оола, Н. Моллерова; этнографии — С. Вайнштейна, М. Кенин-Лопсана, Г. Курбатского; религиоведения — О. Хомушку, М. Монгуш; культурологии — Т. Будегечиевой, Н. Ултургашевой, А. Кужугет, В. Сузукей; этнопсихологии — Н. Товуу, Т. Ондар, М. Назын-оол; филологии — Д. Куулара, Б. Татаринцева, К. Бичелдея, С. Орус-оол.

Знакомство с работами названных учёных позволило нам глубже понять специфику традиционной модели мира, этнических звукопредставлений и

выдвинуть оригинальную идею «юрточной модели» мышления по отношению к музыкальной культуре тувинцев, в контексте которой рассматривается традиционная музыка и авторское композиторское творчество.

### **Апробация работы**

Диссертация с авторефератом была обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского 1 сентября 2009 года.

Некоторые положения исследования используются в курсе Истории внеевропейских музыкальных культур, читаемом в Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского; в педагогической и учебно-методической работе автора со студентами и преподавателями Кызылского училища искусств, в авторском курсе по национально-региональному компоненту музыкального образования, читаемому в Тувинском государственном университете.

Основные идеи и положения исследования были изложены на научных конференциях различного уровня, в том числе международных: «Музыка народов мира: проблемы изучения» (Москва: 2005, 2009), «Образование, культура и гуманитарные исследования Восточной Сибири и Севера в начале XXI века» (Улан-Удэ: 2005), «Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток – Запад» (Владивосток: 2005, 2007), «Проблемы образования в современной России и на постсоветском пространстве» (Пенза: 2007), «Чатхан: история и современность» (Абакан: 2007), «Биоразнообразие и сохранение генофонда флоры, фауны и народонаселения Центрально-Азиатского региона» (Кызыл: 2007), «Театр и музыка в современном обществе» (Красноярск: 2008), «Хоомей (горловое пение) — феномен культуры народов Центральной Азии» (Кызыл: 2008), «Современные аспекты художественного синтеза в музыкальном искусстве» (Ростов-на-Дону: 2008), «Народы и культуры Южной Сибири и сопредельных территорий: история, современное состояние, перспективы» (Абакан: 2009).

Также на всероссийских: «Внеевропейские культуры в современном мире» (Москва: 2004), «Грани культуры: актуальные проблемы истории и современности» (Москва: 2006), «Отечественная музыка как историко-культурное и художественное явление» (Новосибирск: 2008), «Актуальные проблемы современного композиторского творчества» (Красноярск: 2008), «Творчество композиторов Якутии: вопросы истории, теории, исполнительской практики» (Якутск: 2008).

**Практическая значимость** диссертации заключается в возможности применения её методологии и результатов для изучения родственных культур центрально-азиатского региона, в т. ч. исследователями в области гуманитарных наук. Материалы диссертации могут быть использованы в учебных курсах истории внеевропейских музыкальных культур, истории отечественной музыки, истории музыкальных культур Сибири, отечественной музыкальной литературы, тувинской музыкальной литературы, тувинской культуры. Использование материалов диссертации предусмотрено как в области научных исследований, так и для разработки учебных пособий по истории тувинской музыки для всех уровней музыкального образования в Республике Тыва.

**Структура работы** во многом определяется заявленным историческим принципом подхода к материалу: диссертация делится на 4 главы, первая из которых выполняет вводную функцию, а три последующие поэтапно раскрывают особенности развития авторского музыкального творчества в начальный (времена Урянхайского края, ТНР и Тувинской АО), советский (Тувинская АССР) и постсоветский (Республика Тыва) периоды истории Тувы. Деление материала на главы было обусловлено, в первую очередь, процессами становления музыкальной культуры Тувы: это позволило событиям музыкальной жизни и произведения, хронологически относящиеся к начальной фазе советской истории Тувы (с середины 1940-х и периода 1950-х годов), рассматривать во II главе (основная часть которой связана со временем существования Тувинской Народной Республики).

На основе предложенного подхода была обоснована периодизация основных этапов истории тувинской музыки новейшего времени: 1) начальный этап формирования авторского творчества в Туве — эпоха Урянхайского края, ТНР и Тувинской АО (1910–1950-е годы); 2) период активного развития авторского композиторского творчества в Туве — эпоха Тувинской АССР (1960–1980-е годы); 3) этап переосмысления элементов традиционной культуры в новых формах авторского творчества — постсоветский период, Республика Тыва в составе Российской Федерации (1990–2000-е годы).

Помимо Введения, четырёх глав и Заключения, работа снабжена библиографическим списком литературы (759 наименований на русском, тувинском, английском языках), перечнем документных фондов из государственных и личных архивов. Текст диссертации включает в себя 69 нотных примеров, 6 иллюстраций. Четыре Приложения содержат: глоссарий тувинских слов, хронологическую таблицу, биографические очерки о деятелях музыкальной культуры Тувы, список используемых сокращений.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обоснована актуальность темы, формулируются цели и задачи исследования, охарактеризованы предмет и материал исследования, дан обзор научной литературы по теме диссертации.

**Глава I «Музыкальное мышление тувинцев в контексте влияния природных и историко-культурных факторов»** суммирует наблюдения над особенностями традиционных звукопредставлений и музыкальной культуры, определяемых особенностями природной среды и жизненного уклада тувинцев.

В разделе **1.1. «Исторические особенности формирования этноса»** рассматриваются вопросы истории Тувы, оказавшие существенное влияние на облик её музыкальной культуры. Кочевники, составившие впоследствии

тувинский этнос, долгие века были тесно переплетены с иными тюрко-монгольскими племенами, входя в состав крупных феодальных государств (Древнетюркского, Уйгурского, Древнекыргызского каганатов, Монгольской империи чингизидов). С 1756 по 1912 год тувинская земля (Урянхай) была частью государства маньчжурской династии Цин. В разделе затрагиваются вопросы этнонимов (*тыва, сойот, урянх*) и этнокомплекса тувинцев, особенности тувинского феодализма и истории заселения Тувы русскими. Отмечаются исторические связи тувинцев с соседними тюрко-монгольскими народами, заметный рост численности тувинского этноса в новейший исторический период. Несмотря на начавшееся формирование в начале XX века капиталистических отношений, внутри тувинского общества продолжали сохранять своё значение пережитки общинно-родового строя. Особенностью процесса формирования тувинского этноса является то, что он происходил в условиях отсутствия национальной государственности. К концу XIX века (во времена правления маньчжурской династии Цин) в Туве развернулась борьба за национальную независимость: «восстание шестидесяти богатырей» («*Алдан Маадыр*») 1883–1885 годов оставило яркий след в культуре тувинцев.

В разделе **1.2. «Природно-анималистический мир и шаманская обрядность в аспекте звуковых представлений»** отмечается, что образы родной природы занимают центральное место в фольклоре тувинцев, отражаясь в широко бытующих звукоподражаниях голосам животных и птиц. Несмотря на распространение буддизма, вера в духов природных явлений, силу и справедливость законов природы всегда была более значимой в жизни тувинцев. Проводниками между миром духов и миром людей выступали особые члены общества — шаманы. Традиция шаманства не была утрачена и продолжается в современной Туве. Шаманский обряд (камлание) является важной составляющей традиционной культуры. В структуре камлания отмечается трехчастность (по принципу «медленно — быстро — медленно»), наблюдается определённое сочетание канонических и импровизационных

элементов. Главным способом связи с духами природы для шамана выступает звук. Суммируя различные сведения о проведении шаманских обрядов в Туве, можно выделить различные виды звуко-музыкальной составляющей шаманского камлания, это: 1) ритмичная музыка бубна (звучание которого различается множеством нюансов); 2) звуковой фон («звеняще-шелестящий»), создающийся за счет ударов друг о друга во время движений шамана разнообразных металлических подвесок и других прикрепляемых деталей на его костюме; 3) игра на варгане (*демир-хомус*); 4) звукоподражания различным животным и птицам; 5) особые виды свиста; 5) мелодические речитации; 6) специальные напевы (*алгыш*), индивидуальные для каждого шамана; 7) горловое пение (*хөөмей*). Для традиционного шаманского камлания в Туве характерны исключительно сольная форма, отсутствие респонсорного типа пения и дифференциации фоноинструментов по типу «обрядовые — необрядовые» (что типично для народов Севера). Поскольку в Туве наряду с шаманизмом также развивался другой вид культовой музыки — храмовой, это привело к определённым противопоставлению различных ритуальных форм. Музыкальная культура тувинского шаманства представляется особой формой обрядовой музыки, теснейшим образом переплетённой с другими пластами традиционной культуры устного типа, что и позволяет исследователям тувинского шаманизма применять по отношению к нему термин «шаманский фольклор».

Раздел 1.3. **«Модели мироустройства в культуре тувинцев»** суммирует характерные особенности традиционной картины мира, выражающейся в наиболее важных для тувинского менталитета ценностных категориях, среди которых, в частности: нормы природопользования, внутриродовые отношения. Отмечаемые исследователями пережитки матриархата отражаются в традиции проведения добрачных молодёжных ночных игр (*ойтулааш*), запрещённых властями в период ТНР. Большое количество исполняемых песен и припевок делают данный обряд важной частью музыкальной культуры народа. Представление о национальном

характере включает в себя выраженную интровертированность тувинцев, дополняемую свойственной тувинскому этносу правополушарной ориентацией, и особое отношение тувинцев к категории времени, отраженной в языке (где заложено понимание прошедшего времени как того, что идет впереди, а будущего — как того, что находится позади). Особый интонационный строй тувинской речи создается за счет следующих особенностей: 1) развитости группы гласных звуков (помимо коротких и долгих, смыслообразующее значение имеют фарингализированные гласные); 2) ритмики, связанной со слабо выраженным ударением; 3) высокой степени присутствия монголизмов (что выделяет современный тувинский язык среди других языков тюркской группы). При рассмотрении традиции исполнения эпоса (*тоол*) отмечены: преобладание сказочных форм, отсутствие произведений национального героического эпоса (типа «Гэсэр»), неразвитость института профессиональных сказителей (акынства) и музыкальных форм исполнения жанра *тоол*. Отмеченные особенности тувинского фольклора позволяют объяснить, почему в народном искусстве не возникла почва, необходимая для формирования в дальнейшем национальной музыкальной драмы и оперы (как это происходило в музыкальной культуре других родственных народов), отчего становление оперного жанра в Туве имеет свои специфические особенности.

В разделе **1.4. «Традиционный инструментарий и жанры музыкального фольклора»** приводится сводная таблица фольклорных и обрядовых музыкальных инструментов тувинцев. В дополнение к данным монографии В. Сузукей «Тувинские традиционные музыкальные инструменты» (Кызыл, 1989) в качестве отдельного обрядового инструмента выделяется *канлиң* (духовой костяной инструмент, называемый подобным образом в среде лам), а также фольклорные образцы (*дуюглар*, *хапчык*, *шыңгырааш*) вкупе со звучащими металлическими элементами традиционного костюма мужчин и женщин (огниво, нож, собиратель пепла и крючок для чистки трубки, ушные серьги и женские поясные подвески,

накосные украшения с подвесками из бусин). Два буддийских фоноинструмента — свисток для сбора лам и потолочные подвески (*инаа*, *базым чалсаң*) были обнаружены в ходе самостоятельных исследований. В разделе описано, как в современной концертной практике используются конские копыта (*дуюглар*), погремушки *хапчык* и *шыңгырааш*. В опоре на этимологию названий инструментов рассматривается вопрос культурных заимствований, где наряду с большой группой инструментов буддийской храмовой службы (происхождение которых связано с монголо-тибетским влиянием) среди фольклорных музыкальных инструментов выделяются струнно-щипковый *чанзы* и флейта *лимби*. На территории Тувы также функционируют инструменты монгольского типа: удлинённая цитра *ят-ха*, струнно-смычковый трапецевидный *моорин-хуур*, лютня с длинной шейкой *шанза* и струнно-ударный *йочин* (*ёчин*). Значительную часть традиционного инструментария составляют звуковые орудия и звуковые игрушки (более всего близки тувинским инструменты алтайцев и шорцев).

Основная жанровая систематика музыкального фольклора тувинцев, впервые представленная в исследовании А. Аксёнова, была уточнена З. Кыргыз. Однако, за рамками данных классификаций остались: *өскүстүң ыры* (песня сироты), *алгыш* (шаманский напев), *тоол* (эпос, сказка), *хөөмей* (горловое пение), хотя они также являются важными составляющими вокальной культуры народа. Создание объединяющей систематики всех жанров традиционной музыкальной культуры (с включением фольклорных и обрядовых форм, а также инструментальных наигрышей) — самый проблемный вопрос тувинского музыкознания, назревший к началу XXI века. До сих пор обойдена вниманием исследователей область детского песенного фольклора, не решён вопрос об историческом развитии жанров. В сравнительно-этнографическом аспекте музыкально-фольклорные жанры тувинцев пока также не рассматривались. Проведённое в работе сравнение традиционных обозначений типологически сходных форм у родственных тюрко-монгольских народов выявило, что в области песенных жанров

тувинская музыка демонстрирует связь с тюркоязычными народами, а в области «сказываемых» жанров фольклора (эпос, сказка, пословица, благопожелание) — с монголоязычными. Мы также поддерживаем идею о смысловой разнице слов *ыр* и *ыры*, высказываемую тувинскими писателями (С. Пюрбю, С. Сарыг-оол, А. Даржай): *ыр* обозначает только словесный текст песни, в то время как *ыры* — уже песню как музыкально-поэтическое целое. В музыковедении следовало бы утвердить обозначение песенных жанров тувинцев на основе *ыры* (*кыска ыры, өней ыры* и т. п.). Отсутствие в Туве единого обозначения для понятия «музыкальный инструмент» (типа общетюркского *хомус, хомыс*), возможно, связано с тем, что наряду с десятком собственно фольклорных инструментов (из которых особо почитаемые *игил, чадаган, шоор* уже успели «обрасти» легендами и преданиями) в большом количестве продолжали широко бытовать охотничьи и скотоводческие звуковые орудия и звуковые игрушки, сама *категория музыкального инструмента* ещё не успела получить специальное оформление в народной терминологии.

На основе всего вышеизложенного можно сделать выводы *о высокой сохранности архаичных элементов культуры в Туве*, постепенно исчезнувших у родственных народов в процессе их активного взаимодействия с русскими поселенцами Сибири, а также в ходе миграций, отдаляющих их от центра азиатского мира. Наиболее полно высказанную мысль иллюстрирует степень сохранности в Туве искусства горлового пения (традиционное название — *хөөмей*), которому посвящен раздел **1.5. «Горловое пение в культуре кочевников»**. В разделе рассматривается вопрос о происхождении горлового пения и роли Тувы как центра данного вида искусства, анализируются различные точки зрения, которые сводятся к трём: 1) локально-региональной (горловое пение — исконный вид народного искусства племён, населяющих Саяно-Алтай, с центром в Туве); 2) импортиционной (горловое пение было привнесено в данный регион вместе с буддийской традицией из Тибета); 3) глобальной (горловое пение — общий

для различных народов мира, но у многих утраченный, вид древнего искусства, особо концентрирующийся в регионе Центральной Азии). Отметим, что свистовые и хриповые виды пения встречаются у самых разных народов мира, причем, сохранились у коренного населения территорий. Хотя эти формы традиционного пения имеют свои определённые отличия, обращает на себя внимание закономерность: образ жизни данных народов максимально «встроен» в окружающий природный ландшафт (степь, горы, леса, пустыня или тундра). В диссертации выделен аспект мышления представителей двух типов цивилизаций (кочевой и земледельческой), связанный с приоритетами в области *пространственно-временных категорий*. Для представителя земледельческой цивилизации на первый план выступает умение ориентироваться во *времени* — для западного мира (квинтэссенции понятия оседлой, городской культуры) характерно культурологическое освоение физических свойств музыкального звука в аспекте категории Времени. Для представителей кочевого типа цивилизации главным является умение ориентироваться в *пространстве* — сущностным свойством является умение исполнителя выделять те или иные обертоновые составляющие, отчего природные свойства звука осваиваются главным образом в пространственно-акустическом плане.

В диссертации приведён анализ вертикальных «срезов», раскрывающих гармонические свойства звучащей ткани: общая сонорика хоомея выявлена с помощью программы анализа звука SPAX, разработанной А. Харуто<sup>1</sup>. Результаты исследования выявили скрытую *внутреннюю диссонантность* (которая не видна в обычных нотациях), что даёт ключ к пониманию некоторых особенностей гармонии в творчестве тувинских композиторов, воспитанных на звуковых идеалах хоомея.

В разделе затронута проблема трактовки термина *хөөмей* и предложена *терминологическая структура*, разделяющая понятия по разным смысловым

---

<sup>1</sup> См., в частности: Харуто А.В. Компьютерные методы анализа звука в музыковедческом исследовании // Музыка и время. 2005. № 8.

уровням: 1) общая терминология глобального уровня: горловое пение, обертоновое пение и их эквиваленты в европейских языках; 2) базовая терминология локального уровня: *хоомей* (Тува), *кай* (Алтай), *узляу* (Башкирия) и т. п.; 3) местная терминология для обозначения стилевых разновидностей внутри каждого из национальных видов горлового пения (например, Тува — *сыгыт*, *каргыраа* и т. д.). Наиболее полную на данный момент классификацию видов тувинского горлового пения, включающую 5 основных стилей (*сыгыт*, *эзгилээр*, *борбаңнадыр*, *хоомей*, *каргыраа*) и множество субстилей, разработала З. Кыргыз. Проведённый анализ данной системы показал, что многообразие видов горлового пения, бытующих в Туве, определяется следующими факторами: 1) регистровыми различиями; 2) техникой звукообразования; 3) звукоподражательными установками; 4) условиями и местом исполнения; 5) жанрово-функциональной принадлежностью; 6) эмоциональной окрашенностью; 7) авторской и 8) временной принадлежностью. Однако в среде носителей традиции принято мнение о трёх основных стилях (*сыгыт*, *хоомей*, *каргыраа*), что соответствует трёхчленной модели мира.

В сравнении традиционных названий горлового пения тувинцев и монголов обращают на себя внимание широко представленные *звукоподражательные* и *ландшафтно-определённые субстили* тувинцев. Основное отличие тувинского хоомей заключается в его *универсальной роли в музыкальной культуре тувинцев*, в то время как для соседних народов характерно выделение горлового пения в особую, сакрализованную область.

В разделе **1.6. «“Юрточная модель” в музыкальной культуре Тувы»** отмечается, что хотя в Туве сложился ряд региональных исполнительских школ горлового пения, умение петь хоомей не рассматривается в традиционной культуре как свойство избранных или как профессиональная деятельность. Кроме того, хоомей бытует в самых разных формах: сольное исполнение без текста, без аккомпанемента, с текстом, с инструментальным

сопровождением, в качестве припева в традиционных песенных жанрах, элемента в звукоподражаниях и обрядовых жанрах, а также инновационные сольные, ансамблевые, хоровые формы (в т. ч. в сочетании с нетрадиционным инструментарием). Таким образом, в условиях новейшей истории Тувы хоомей, концентрирующий сущностные свойства национального звукоидеала (термин Ф. Бозе), является *системообразующим элементом жанров, основанных на горловом пении*.

Поскольку окружающий природный мир, традиционный вид жилища и привычные в быту предметы могут своеобразно преломляться в особенностях фоносферы (термин М. Тараканова) данного региона, вполне правомерной представляется попытка рассмотрения хоомея через призму наиболее яркого элемента материального мира тувинцев, которым является *войлочная юрта*. В XX в. тувинцы многие термины и понятия, связанные с юртой, перенесли на современные жилища и домашнюю утварь, проявление «юрточного» поведения и мышления отмечено тувинскими учеными-гуманитариями (К. Бичелдей). Традиционная музыкальная культура связана с акустическим наполнением юрты: ограниченностью её внутреннего пространства во многом объясняется приоритет сольного исполнительства и практическое отсутствие коллективных форм фольклорно-инструментального музицирования.

Поскольку система фольклорных музыкальных жанров также является отражением закономерностей национального мышления, наиболее подходящей представляется *«юрточная» модель*, глубоко внедрённая в сознание тувинцев. Занимая связующую функцию в системе музыкально-фольклорных жанров тувинцев, хоомей выступает в роли своеобразного центрального элемента системы. Данная система имеет свои специфические особенности: 1) фактическое отсутствие танцевальных жанров («танец орла» — *девиг* — это краткий выход борца, может исполняться и без музыки) и традиционных терминов, обозначающих хореографические формы искусства; 2) почти наглядное соответствие ряда специфических жанров

характерным местам юрты: порог — место, через которое выносят покойника (погребальные плачи) и откуда в жилище могут проникать духи Нижнего мира (шаманские напевы); правая часть от порога юрты — женская половина (здесь можно условно расположить жанры *мал алзыры*, поскольку именно женщины обычно занимаются данными скотоводческими обрядами, а также колыбельные — *өпөй ыры*); левая половина — мужская и гостевая (в ней условно можно расположить песни обряда переплыwania рек, секундентов в национальной борьбе, охотничьи звукоподражания); на соединениях мужской и женской половин можно представить припевки обряда *ойтулааш*, свадебные, застольные песни, всю группу *ырлар*, напевы сказок (т. е. то, что поётся вне зависимости от пола); круглая прорезь в куполе юрты — *хараача* — выход в Небесный мир, место для условного расположения всех обрядовых песнопений, обращенных к духам высших стихий.

«Юрточная» модель проявляется и в области авторского творчества, сохраняя своё скрытое значение по отношению к жанровой системе, привнесённой в тувинскую музыку из новоевропейской культуры. Общая картина жанров академической музыки в Туве оказывается представленной в композиторском творчестве особой иерархической системой, объединяющим элементом которой стала *эпическая поэмность*, максимально проявленная в важнейшем для тувинской композиторской школы жанре — симфонической поэме<sup>2</sup>. Эпико-поэмный тип мышления присутствует в большинстве произведений самых разных жанров композиторского творчества. Три поколения тувинских композиторов, невзирая на стилистические и музыкально-языковые различия, предпочитают способ *лирико-философского высказывания* в европейских жанрах и формах, что связано с внутренним, глубинным родством двух весьма различных в культурно-историческом плане явлений — тувинского горлового пения и синтетического жанра

<sup>2</sup> основополагающим произведением для истории становления национальной композиторской мысли Тувы стала симфоническая поэма «Алдан Маадыр» А. Чыргал-оола (1957).

европейского музыкального романтизма. Общее заключается в способе субъективного художественного отражения многообразных жизненных явлений на основе характерного для данной культуры звукового универсума («абсолюта»). Исходя из этого, становление тувинского композиторского творчества на основе жанра симфонической поэмы (а не национальной музыкальной драмы, как в ряде других соседних и тюрко-язычных регионах бывшего СССР) представляется вполне закономерным явлением. Активное развитие различных видов массовых музыкальных жанров также идёт в русле непрекращающихся попыток музыкантов объединять свои творческие идеи с искусством хоомея, попутно изменяя его традиционные формы.

Для понимания специфики музыкального мышления тувинцев принципиально важными являются выявленные в данной главе историко-культурные особенности, связанные с высокой степенью сохранности *архаичных* элементов (пережитки общинно-родовых отношений и матриархата, обряды поклонения духам природы и роль шаманства, содержательная сторона эпоса, состав фольклорного музыкального инструментария, развитость звукоподражаний), что объясняет центральное место в системе традиционных жанров древнего искусства горлового пения. Сонорные свойства хоомея, в свою очередь, находят отражение в гармоническом языке произведений тувинских композиторов. Особенности национального менталитета, определяемые природоохранной философией, выраженной интровертированностью и правополушарной ориентацией тувинцев, своеобразным отношением к категории времени, находят свое отражение в характерных сюжетах, программности и строении музыкальных произведений тувинских авторов. Жанровая система тувинской музыки, рассмотренная под углом «юрточной» модели мышления, помогает объяснить роль поэмого начала в произведениях композиторов Тувы. Таким образом обосновываются ряд наблюдений и выводов, сделанных на материале авторского творчества в разные этапы истории тувинской музыки.

**Глава II «Развитие музыкальной культуры Тувы в период 1910 – 1950-х годов»** представляет процесс становления авторского творчества, для которого имели значение: письменные формы музыкальной культуры, привнесенные в Туву мировыми религиями (буддизмом и христианством), новоевропейские формы оркестровой музыки (военный духовой оркестр, оркестр народных инструментов), российская практика музыкального просветительства и специального образования.

Раздел **2.1. «Историко-культурные преобразования эпохи»** раскрывает аспекты различных культурных преобразований в Туве, связанных с влиянием российской, советской культуры. Установление в 1914 году российского протектората над территорией Урянхайского края отразило геополитическую борьбу Российской и Китайской империй. Пограничное положение Тувы неоднократно делало её в первой трети XX века предметом спора России, Китая и Монголии. Революционные события 1917 года в России способствовали рождению независимого тувинского государства — Тувинской Народной Республики (ТНР), просуществовавшей с 1921 до 1944 годы и последней из национальных автономий принятых в состав СССР<sup>3</sup>.

Период 1930-х годов стал для Тувы временем интенсивного культурного строительства, начался процесс формирования национальной интеллигенции. Знаковыми событиями стали: выпуск грампластинок с записями тувинского фольклора, в т. ч. хоомея (1934); появление институтов новой музыкальной культуры — национального театра-студии (1936), Дома народного творчества (1950) и специальных образовательных учреждений; рождение национальной композиторской школы (1950-е годы). В данный период революционные новации причудливо соседствовали с деятельностью местных служителей буддийского культа, а в среде русских поселенцев продолжали сохраняться привнесённые с ними в Туву традиции христианства.

---

<sup>3</sup> С 1944 года — Тувинская АО в составе РСФСР; с 1961 года — Тувинская АССР; с 1991 года — Республика Тыва в составе Российской Федерации.

Специфика бытования культовых форм музыки в Туве раскрывается в разделе 2.2. «Музыкальные традиции буддизма и христианства». К XX веку в Туве буддийские традиции (в форме ламаизма) уже были достаточно развиты, хотя письменные формы обрядовой музыки использовались не так активно, как в соседней Монголии. Материальная культура буддизма анализируется на основе впервые вводимой в научный обиход исторического музыкознания коллекции буддийских музыкальных инструментов Национального музея Республики Тыва им. 60 богатырей, собранной из разных районов (около 150 экз.). Ценные сведения, полученные автором в беседах с ламами, помогли уточнить роль некоторых храмовых инструментов и специфику музыкальной подготовки служителей, куда входит обучение горловому пению (2-х типов, похожих на тувинские стили *хөөмей* и *каргыраа*), игре на музыкальных инструментах, исполнению ритуальных танцев. Все эти элементы имеют свою систему письменной фиксации. Обучение сочетает устный и письменный способы. Документ из коллекции музея, нотированный в системе *ян*, оказался близким образцу тибетской нотации радиального типа *sbrul shad* (описанному Т. Эллингсоном). В современной Туве традиция храмовой музыки находится в стадии восстановления.

Другой мировой религией, представленной в культовой традиции 1-й половины XX века в Туве, является христианство в форме как восточных, так и западных его ветвей — старообрядчества, ортодоксального православия, протестантизма. Первыми представителями русского православия в Туве стали старообрядцы, поселившиеся по Малому Енисею. В главе представлены сведения об их музыкальной традиции и о развитии музыкальной службы в православных церквях гг. Туран и Кызыл. Впервые представлен материал о музыкальной составляющей культа евангельских христиан-баптистов, особенностью которого является нетрадиционное для западных ветвей протестантизма хоровое пение *a cappella*, использование 2-х способов нотной записи — цифровой (так называемые «русские ноты») и

пятилинейной (так называемые «итальянские ноты»). Музыкальная традиция христианства 1-ой половины XX века в Туве была стилистически представлена: унисонным гласовым пением старообрядцев и хоровым пением православных верующих — в русском стиле; четырехголосным хоровым пением евангельских христиан-баптистов — в западноевропейском стиле.

Музыкальные традиции существующих в Туве мировых религий — буддизма и христианства — демонстрируют различные системы мышления: как монодийные (буддийский и старообрядческий каноны), так и гармоническое многоголосие (православие, протестантизм), а также гетерофонную ткань (духовные стихи старообрядцев). Важно, что именно мировые религии привнесли в музыкально-культурную традицию Тувы *письменно фиксируемые формы музыки*, причём, в четырёх различных версиях: невменных — буддийской *ян* и российской крюковой, цифровой и пятилинейной европейских нотациях.

В разделе **2.3. «Развитие музыкального просветительства»** рассматриваются виды любительского музицирования, подготовившие профессиональные формы новой музыкальной культуры Тувы. В 1920-х годах главными очагами музыкального просвещения были «красные уголки», юрты-передвижки (*кызыл өг*), клубы. Со второй половины 1930-х годов заметную роль стала играть концертная деятельность молодого национального театра-студии. На основе архивных документов подробно исследовано развитие клубных форм музыкального просветительства в Туве и репертуар эпохи. Собранные материалы позволили обосновать значимость вклада отдельных личностей, а также ряда организаций в развитие профессионального музыкального искусства. Впервые проанализированная деятельность различных коллективов того времени оценивается как *предфилармонический этап* в истории музыкальной культуры Тувы. Благодаря концертам художественной самодеятельности в Туве стали развиваться и закрепляться *концертные формы музыкальной жизни*.

Музыкально-просветительская деятельность оказала значительное влияние на формирование стилистики первых образцов авторского творчества, создаваемых первыми тувинскими композиторами в атмосфере эпохи революционных преобразований (в т. ч. и тех, что происходили в окружающей звуковой среде).

Раздел **2.4. «Новые типы оркестров периода Тувинской Народной Республики»** посвящён истории возникновения духового и национального оркестров Тувы. На основе архивных материалов стало возможным точно определить год рождения духового оркестра Тувинской народно-революционной армии (1929), установить имена и биографические данные его первых музыкальных руководителей (С. Коровина, С. Севена). В 1947 году оркестранты были демобилизованы, а оркестр передан в распоряжение горсовета депутатов трудящихся г. Кызыла, став неотъемлемым элементом *городской массовой культуры* в Туве.

История возникновения тувинского национального оркестра тесно переплетена с историей тувинского театра. В разделе впервые раскрывается значимость творческой деятельности Р. Мироновича (московского флейтиста и дирижера), К. Тамдына (мастера-изготовителя первых образцов модернизированных тувинских инструментов, знатока фольклорной и храмовой традиций), А. Лаптана (музыканта-инструменталиста и дирижера) для становления традиций национального оркестра Тувы. Роль данного оркестра в истории тувинской музыки подчеркивается тем, что его наличие позволило осуществить в 1945 году первую в Туве театральную постановку национального оперного спектакля (1-й акт оперы «Чечен и Белекмаа» Р. Мироновича на либретто А. Пальмбаха и С. Сарыг-оола). Исторически недолгий (1943–1947), но яркий пример творческой практики театрального оркестра стимулировал последующие поколения музыкантов возвращаться к идее создания национального государственного оркестра Тувы.

В разделе **2.5. «Становление музыкального образования»** на основе архивных материалов и воспоминаний ветеранов впервые подробно

представлена история возникновения институциональных форм специального образования в музыкальной культуре ТНР и Советской Тувы. В разделе выявлены основные этапы становления музыкального образования:

- 1) 1936–1942 годы — в рамках театрального отделения (оно же — национальный театр-студия), открывшегося на базе Учебного комбината г. Кызыла;
- 2) 1943–1945 годы — в рамках вокально-хорового и оркестрового, частично — театрального и хореографического отделений музыкально-театрального училища (созданного на базе национального театра);
- 3) 1947 год — открытие первой детской музыкальной школы в столице Тувинской АО (г. Кызыл);
- 4) 1959 год — появление первой районной ДМШ Тувы (г. Чадан, Дзун-Хемчикский район).

Подчеркивается большой вклад приезжих советских специалистов. Коллективом Кызылской ДМШ были заложены многие традиции музыкального образования в Туве. В 1940–1950-х годах в театре-студии и музыкально-театральном училище ТНР, первых ДМШ Советской Тувы работали специалисты высокой квалификации, подготовившие национальные кадры для развития новоевропейских форм музыкальной культуры.

В разделе **2.6. «Авторское творчество: начальный этап. Первые тувинские композиторы»** рассматривается специфика становления авторского творчества в музыкальной культуре Тувы. Профессия композитора была для коренного населения совершенно новым явлением. Образец композиторской работы первым тувинским авторам демонстрировали приезжавшие на работу в Туву советские специалисты – в первую очередь, профессиональные композиторы А. Аксёнов и С. Кайдан, оркестровые дирижёры Л. Израйлевич и Р. Миронович. В их деятельности тесно переплетались музыкальное просветительство, собственное творчество и постижение тувинского фольклора.

Первыми создателями тувинских авторских песен стали артисты театра: в период 1930-х годов — В. Кок-оол и М. Мунзук, в 1940-х годах выдвинулись А. Чыргал-оол и А. Лаптан. Для них песнетворчество, в первую

очередь, было связано с *постижением композиторской деятельности*, в процессе которой элементы традиционной музыкальной культуры подвергались активному переосмыслению в контексте новой эпохи. Основопологающим стало влияние новых для тувинской музыки жанров — марша и вальса. Через жанр новое художественное содержание начинало отражаться на метроритмической и фактурной организации, позже и на ладогармонических особенностях музыкальных произведений (значительную роль сыграло развитие баянного исполнительства). В процессе осознания категории композиторского авторства определенную роль сыграл фактор *совместного творчества* в среде театралов-студийцев, а также между студийцами и их наставниками. *Понятие личного авторства было осознано с некоторым опозданием от начала собственно композиторской деятельности*, что по отношению к творчеству композиторов коренной национальности, полагаем, является вполне характерным для рассматриваемой эпохи.

В отличие от других национальных республик, где важной вехой развития музыкального театра стал жанр *музыкальной драмы*<sup>4</sup>, в Туве данный жанр как таковой не получил самостоятельного развития: в тувинской музыке сразу установилась определенная смысловая оппозиция между понятиями «спектакль с музыкой» (классический для Тувы образец — драма «*Хайыраан бот*» В. Кок-оола, музыку к которому писали разные авторы) и «национальная опера» («Чечен и Белекмаа» Р. Мироновича, позже — Р. Кенденбия).

Помимо образцов первых авторских песен (В. Кок-оола, М. Мунзука, А. Лаптана), аналитическим материалом раздела также стали произведения приезжих композиторов — С. Кайдана, А. Аксёнова. Последний стал автором первых крупных инструментальных форм на материале тувинского фольклора (Концерт для лимби с оркестром, 1944; симфоническая сюита

---

<sup>4</sup> Данный термин употребляется в значении, связанном с советским этапом развития музыкально-театральных жанров в национальных республиках бывшего СССР.

«Тувинские эскизы», 1946). Тувинская тематика широко представлена в творчестве Л. Израйлевича, создавшего первую фортепианную сюиту на тувинском материале («Тувинские акварели», 1946).

Творчество приезжих специалистов не только способствовало появлению первых авторских сочинений композиторов-тувинцев, но и послужило сильнейшим стимулом к получению профессионального образования. Период 1950-х — это годы учёбы А. Чыргал-оола в Казанской консерватории, Р. Кенденбиля и С. Бюрбе — в музыкальном училище при Ленинградской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Чыргал-оол стал автором первого тувинского струнного квартета (1954) и первой симфонической поэмы «*Алдан Маадыр*» (1957). В аналитическом очерке о данной поэме выявляется необычная смысловая конфигурация произведения, в котором *Прошлое и Будущее, накладываясь друг на друга, предстают в неразрывном единстве.*

Период 1930–1950-х годов стал начальным этапом в развитии авторского творчества в условиях социально-культурных преобразований и формирования музыкальной культуры Тувы по советскому образцу. В это время были заложены основы музыкального просветительства, хорового и оркестрового исполнительства, специального образования, начал формироваться фонд композиторского наследия Тувы. Особенностью становления национальной композиторской школы стало то, что исторически наиболее значимым оказалось произведение в жанре симфонической поэмы, драматургическое решение которой станет особенностью творческой манеры представителей тувинской композиторской школы разных поколений.

**Глава III «Композиторское наследие Тувинской АССР (1960 – 1980-е годы)»** посвящена анализу творческих достижений и особенностей развития композиторского творчества в области хоровых, театральных, симфонических, камерных жанров, песни.

В разделе **3.1. «Панорама музыкальной жизни»** освещаются наиболее важные события периода, среди которых: 1) республиканские фестивали художественной самодеятельности, в рамках которой в середине 1960-х годов появились первые ансамбли исполнителей горлового пения; 2) первый республиканский фестиваль хоомя (1981), популяризация тувинского горлового пения за рубежом и начало его активного научного исследования; 3) открытие в 1960 году Кызылского музыкального училища (в 1967 году преобразованного в училище искусств) и создание сети детских музыкальных школ и школ искусств республики со своим методическим центром; 4) появление симфонического оркестра (1966); 5) основание на базе национального ансамбля песни и танца «Саяны» государственной филармонии (1969); 6) создание композиторской организации Тувы — регионального отделения Союза композиторов РСФСР (1978) и проведение фестивалей композиторского творчества с участием гостей из разных регионов СССР «Музыкальное лето в Туве».

В разделе рассматриваются проблемы модернизации традиционного инструментария и влияние данного процесса на развитие ансамблевых и оркестровых форм исполнительства, выделяется творческая деятельность руководителя тувинского оркестра Т. Балдан и бурятского мастера-изготовителя Б. Гомбоева. Активное развитие академических направлений музыкальной культуры в эти годы определило выдвижение на первый план в структуре музыкальной культуры Тувы *композиторского наследия*. Второе поколение профессиональных композиторов Тувы представляют: Х. Дамба, А. Курченко, Б. Нухов, Вл. Тока.

В разделе **3.2. «Хоровое творчество и кантатно-ораториальные жанры»** отмечается, что развитие этой области во многом определялось массовостью самодеятельного хорового исполнительства. Активное творчество в жанре хоровой песни в период 1950–1960-х годов подготовило почву для появления более сложных кантатно-ораториальных жанров, которые композиторы Тувы начали осваивать с 1970-х годов. Поэмный тип

мышления демонстрируют анализируемые вокально-симфоническая поэма «Ода освобождению» Р. Кенденбиля и кантата «Сорок четвёртый год» А. Чыргал-оола. Аналитическим материалом раздела также являются хоровые сочинения Б. Нухова, С. Крымского, Р. Лесникова, Х. Дамба. В отличие от ряда национальных республик СССР, жанр хоровой обработки не стал ведущим в хоровом творчестве композиторов-тувинцев, стремившихся к освоению более крупных кантатно-ораториальных жанров гражданской тематики. Особое значение имели разные способы художественной трактовки народно-песенного материала в обработках для хора а cappella, благодаря которым по-новому раскрывались свойства тувинского мелоса, народная манера горлового пения гармонично включалась в хоровую палитру академической стилистики.

В разделе **3.3. «Музыка в тувинском театре»** рассматриваются различные образцы музыкально-театральных жанров: прикладная музыка к драматическим спектаклям, музыкальные комедия и драма, опера, рок-опера, балет, сюжетные хореографические постановки ансамбля «Саяны». Впервые представлены аналитические очерки об опере С. Бюрбе, рок-опере Вл. Тока и хореографической музыке П. Геккера. Созданные в середине 1960-х оперы Кенденбиля и Бюрбе определили основные содержательные типы музыкально-сценических произведений в республике — *сказочно-легендарный* и *историко-бытовой*. В разделе отмечаются симфонизм музыкальной легенды «Плачущая скала» и новаторский музыкальный язык балета «Хая-Мерген». В ряде сочинений нашли своё отражение традиционные обрядовые формы (*ойтулааш*, буддийская мистерия Цам). Большинство произведений демонстрируют характерный для Тувы тип сюжета с выраженной идеей справедливости и могущества природы, с выдвиганием на первый план в музыкальной стилистике лирического начала. Пограничное положение ряда работ тувинских авторов между собственно оперой и музыкальной драмой связано с особенностями народной музыкальной традиции и этнопсихологии, а также с социально-культурной

ситуацией, определяемой некоторым отставанием зрительского спроса по сравнению с темпами развития композиторского творчества. Отсутствие театра оперы и балета не позволило развиваться этим жанрам в Туве столь же активно, как в других национальных республиках.

Симфоническая музыка, рассмотренная в разделе **3.4. «Симфонические жанры»**, является центральной областью композиторского наследия Тувы: показательны общее число сочинений (более сотни) и охват жанров (симфонические поэмы, сюиты, увертюры, инструментальные концерты, симфонии, симфонические картины, рапсодии, фантазии). Произведения рассматриваются по жанровым подгруппам. Ведущей в содержании симфонических поэм тувинских авторов (начиная от «Алдан Маадыр» Чыргал-оола) остаётся историческая тематика, связанная с осмыслением преобразований, произошедших в жизни тувинского народа в XX веке. В сравнении концепций нескольких произведений проявились различные трактовки, в которых смысловой вектор нередко склоняется в сторону образов Прошлого, в чём видится национальное своеобразие в художественном претворении темы. Жанр симфонической поэмы стал своего рода *музыкальной летописью* жизни республики, с приоритетным правом на освещение исторической тематики. Циклическая форма симфонической сюиты стала для тувинских авторов зоной своеобразного «противовеса» по отношению к одночастной симфонической поэме.

В разделе впервые анализируются симфонические произведения на тувинскую тему С. Крымского и А. Курченко, даны аналитические очерки симфоний № 2 Б. Нухова и № 1 Вл. Тока, установлено историческое первенство в жанре симфонии («Тувинская симфония» С. Крымского, 1967), отмечены первые образцы симфонических сочинений урбанистической стилистики. Специфика национального музыкального мышления более всего раскрывается в драматургии и музыкальном языке Симфонии № 1 («Песнь о Туве») и Симфониетте Р. Кенденбиля, а также Симфонии № 2 («Таёжная») Вл. Тока, которые в полной мере можно назвать *поэмами о родной Туве*.

Среди программных малых форм характерной тематикой выделяется симфоническая картина «*Челер-оюм*» («Мой рысак») А. Чыргал-оола, воплощающая сущностный для кочевой культуры образ коня. В жанровой подгруппе инструментальных концертов претворением традиций народного инструментализма выделяется одночастный Концерт для альты с оркестром С. Бюрбе, названный автором «*Узун-Хоюг*» (традиционное обозначение наигрышей на струнно-смычковом игиле).

В разделе **3.5. «Камерно-инструментальная музыка. Романсы»** дан обзор по следующим подгруппам: фортепианные жанры (циклические формы, миниатюры), камерно-инструментальные ансамбли, пьесы учебно-педагогической направленности, романсы. Специальное внимание уделено художественным особенностям произведений Х. Дамба (фортепианная сюита «Три тувинских танца», Соната в 3-х частях для фортепиано, Поэма для скрипки и фортепиано «Тувинские узоры»), музыкальная стилистика которых демонстрирует новые по сравнению с первым поколением национальных композиторов выразительные средства (политональность, кластерную технику и др.). Влиянием эстрадно-джазовой стилистики отмечены фортепианные прелюдии и романсы Вл. Тока. Жанр романса в рассматриваемую эпоху находился на периферии творческих устремлений композиторов Тувы, хотя это не исключало оригинальных концепций, что раскрывается на примере анализируемых вокальных циклов («Путешествие в пяти картинах» Б. Нухова, «Горит костёр...» А. Курченко).

В разделе **3.6. «Песенный жанр и второе поколение тувинских композиторов»** анализируется область авторского песнетворчества. Материалом исследования послужили 263 опубликованных и рукописных песенных образца из 37 нотных сборников 57 разных композиторов, что позволяет считать полученные результаты достаточно объективными. Основной целью анализа было выявление *типических черт песенного жанра в творчестве тувинских авторов*. В разделе ставится методологическая проблема анализа самодеятельного песнетворчества и соответствующей

терминологии. Актуальность выработки новых музыковедческих подходов диктуется необходимостью признания творческого наследия самодеятельных композиторов как отдельного, специфического пласта музыкальной культуры, не менее значимого в культурно-историческом и музыкально-эстетическом смыслах. Для анализа избрана *музыкально-социологическая методология*, разработанная школой А. Сохора и, в частности, реализованная на казахском материале в исследовании Г. Абдрахман<sup>5</sup>. В разделе анализируется существующая в Туве терминология, представлен социальный портрет композитора-песенника Тувы, выделены характерные жанровые предпочтения и заметно выраженные типы ладо-гармонического строения. Здесь также затронут вопрос о широком развитии баянного исполнительства в авторской среде.

В данном разделе предложена *типология творчества* в музыкальной культуре Тувы (по степени и формам выражения индивидуального, авторского начала): 1) народное музыкальное творчество (народные мастера, действующие в системе фольклора и фольклоризма, в т. ч. создающие инновационные формы); 2) авторское песенное мелотворчество (мелодисты, способные самостоятельно фиксировать в нотной записи только мелодию своих песен, в которых традиционные интонационные модели совмещаются со стилистикой советской массовой песни); 3) авторское самодеятельное песнетворчество (песенники, ориентированные на модель советской массовой песни, письменно фиксирующие не только мелодию, но также закрепленное за нею сопровождение — в первую очередь, гармонический план, изредка фактуру); 4) композиторское творчество полупрофессионального типа (композиторы, имеющие среднее специальное или высшее непрофильное образование, способные к созданию и полноценной фиксации вокальных и инструментальных сочинений малых и средних форм, в области бытовых и камерных жанров); 5) профессиональное

---

<sup>5</sup> *Абдрахман Г.Б.* Современное самодеятельное песнетворчество в казахской музыкальной культуре: автореферат дисс. ... канд. иск. Алматы, 1999.

композиторское творчество (композиторы с высшим музыкальным образованием, освоившие малые и крупные формы и жанры в различных областях, в т. ч. хоровые и оркестровые партитуры).

Второе поколение тувинских авторов — самое массовое (около 50 имён). Его структурной особенностью является наличие небольшого «ядра» из профессиональных композиторов и широко представленных кругов полупрофессиональных авторов, самодеятельных песенников и мелодистов, что говорит о повсеместном распространении авторского творчества в период советской Тувы. И хотя профессиональные композиторы в это время активно осваивали все основные жанры новоевропейского типа музыки, именно вышеназванные типы авторов (№№ 2, 3 и 4) оказывали реальное воздействие на формирование музыкально-художественных потребностей и музыкальных вкусов широких слоёв населения. Такое распространение самодеятельного песнетворчества, в определённом смысле, иллюстрирует результат особой культурной модификации (в новых исторических условиях) исконной «певучести» и музыкальности тувинского народа, которую иноземные путешественники отмечали в народном искусстве дореволюционной Тувы.

**Глава IV «Республика Тыва: современное состояние музыкально-культурной традиции (1990 – 2000-е годы)»** впервые представляет материал о развитии авторского творчества в постсоветский период истории Тувы в контексте различных направлений музыкальной культуры.

Раздел **4.1. «Процессы духовной жизни в музыкальной культуре постсоветской Тувы»** акцентирован на тезисе *возвращения к традициям*, что выражается в следующем: возросшем интересе к историческому прошлому Тувы; возрождению шаманского и буддийского культов; открытии специализаций «тувинские национальные инструменты» и «народное пение» в Кызылском училище искусств; проведении Международных симпозиумов по хоомею, конкурсов исполнителей на национальных инструментах,

горлового пения, народной песни (республиканского, регионального и международного уровней); создании государственных оркестров (тувинский национальный и духовой), возрождающих традиции эпохи ТНР. Отмечается ведущая роль *синтетических форм* в творческой практике молодых оркестров Тувы, с одной стороны, на новом витке истории воспроизводящих характерный для народной культуры синтез выразительных компонентов (игра на инструменте – пение – эпическая традиция), с другой — отражающих переплетение различных направлений мировой музыкальной культуры (где, наряду с академическими, могут применяться традиционные инструменты тувинцев, хоровое и горловое пение, элементы инструментального театра, стилистика джаза и направлений современной масс-культуры).

Особенностью современного этапа музыкальной культуры Тувы является наличие двух творческих союзов композиторов — Тувинского регионального отделения Союза композиторов России (объединяет профессиональных композиторов и музыковедов) и Творческого союза композиторов Республики Тыва (союз самодеятельных авторов), что подчеркивает значимость выделенного в предыдущей главе самодеятельного песнетворчества. Наиболее крупным композиторским проектом последних лет стало создание *коллективной оперы* молодых авторов «*Мөңгө аялга*» («Вечная мелодия»).

В разделе **4.2. «“Фольклорная волна” и “новое менестрельство”»** рассматривается творческая практика современных фольклорных групп Тувы, в частности, по сбору и реконструкции исчезающих пластов русского фольклора (ансамбль «Октай»). Инновационными формами музыкальной культуры постсоветской Тувы стали творческие проекты по *синтезу русского и тувинского фольклора*. В разделе анализируется вопрос об аутентичности фольклора, представляемого современными тувинскими фольклорными группами с участием исполнителей хоомея, в практике

которых традиционный материал подвергается активному творческому переосмыслению.

В разделе выделены группы, наиболее ярко демонстрирующие процесс *профессионализации тувинской традиционной музыки* («Хун-Хурту», «Тыва» нового состава, «Чиргилчин», «Тыва кызы», «Алаш»). Сравнение деятельности современных тувинских артистов фольклорного направления и средневековых европейских менестрелей показало, что многие характерные для менестрельной культуры параметры присутствуют в современной музыкальной культуре Тувы: 1) творчество означенных групп востребовано обществом, сформирована своя публика; 2) музыкальное творчество есть главный источник заработка артистов; 3) музыканты имеют широкую гастрольную практику, при этом налицо наличие большого круга конкурентов в самой Туве, что стимулирует совершенствование мастерства; 4) подавляющее большинство артистов прекрасно осознают факт преемственности; 5) в их творчестве переплетаются канонические и эвристические тенденции. Творческий процесс в подобных группах имеет смешанную, устно-письменную природу. В выстраивании внутрицеховой иерархии основными являются критерии мастерства и творческой индивидуальности, что немаловажно в условиях, когда музыкальный материал у всех «на слуху» (широко известные народные, реже авторские песни). Сочетание автора, певца и инструменталиста, неразделимость композитора и исполнителя-импровизатора в одном лице в большей мере отражает тип, характерный для «третьего пласта» музыкальной культуры (по терминологии В. Конен), определяемый его появлением и социальным функционированием в условиях *городской культуры*, при регулярных гастрольных поездках за рубеж. В разделе отмечаются особенности современного фольклоризма Тувы, который является производным («вторичным», «третичным» и т. д.) по отношению к фольклоризму первых ансамблей хоомея.

Данные, полученные в ходе проведенного нами в 2007 году анкетирования артистов Тувинского национального оркестра (в составе которого много участников разных фольклорных групп), в частности, показывают, что: 1) молодое поколение тувинских музыкантов не осознаёт границу, отделяющую народного мастера от профессионала-ремесленника; 2) музыка может создаваться и исполняться в процессе *коллективного сотворчества и импровизации*, при равном значении письменно фиксированного и нефиксированного текста. Это свидетельствует не только о трансформации фольклорной традиции Тувы, адаптирующейся к новым социально-культурным реалиям современности, но и о *трансформации представлений о народном искусстве самих носителей внутри самой музыкальной традиции*.

Материал раздела **4.3. «Третье направление» в тувинской музыке** представляет общий обзор исторического развития течений массовой музыкальной культуры Тувы, среди которых можно выделить следующие формы: 1) сольное песенное исполнительство, опирающееся на самые разные типы песен: «чоннуң ырлары» и «чакпыыл ырлар» (так называемые «народные» и «бесхозные» песни, часто относящиеся к андеграундному пластику); песни в стилистике самодеятельного песнетворчества; бардовского типа; сугубо эстрадные, исполняющиеся под фонограмму, в т. ч. обработки фольклорного материала в эстрадной, джазовой манерах; 2) творческие музыкальные коллективы: вокально-инструментальный ансамбль эстрадной направленности (ВИА); джаз-бенд; рок-группа; коллектив синтетического типа (музыкант фольклорной направленности в сочетании с профессионалами эстрады, джазменами, рокерами, рэпперами и т. п.).

В разделе дана краткая характеристика наиболее заметных явлений современной массовой музыкальной культуры, с выделением творческой деятельности рок-группы «Ят-Ха» (лидер А. Кувезин) и международных проектов тувинских музыкантов. Впервые дается обзор развития русского рока в Туве, отмечается новая форма филармонических концертов (заседания

«Клуба живой музыки»), представляющая своеобразное продолжение творческой практики международного фестиваля живой музыки и веры «Устуу-Хурээ» (одного из проявлений альтернативной культуры).

Целью раздела **4.4. «Творчество молодых тувинских композиторов»** является выявление новых стилистических тенденций в тувинском композиторском творчестве. Среди новых имён, выдвинувшихся в композиторской среде Тувы на рубеже XX–XXI веков: Н. Лопсан, Л. Темир-оол, Б.-М. Тулуш, О. Тюлюш, Ч. Комбу-Самдан, А. Монгуш, У. Хомушку, А. Оюн. Представленное поколение тувинских композиторов, в отличие от предыдущих, преимущественно представлено женщинами и состоит из композиторов-профессионалов (тип 5 по нашей классификации авторства). Творчество молодых композиторов Тувы отличается тем, что активному освоению подверглись жанры *камерной музыки*. В этой области проявляются новые стилистические тенденции, рассматриваемые на материале камерно-инструментальных и камерно-вокальных сочинений. Для молодого поколения тувинских авторов стало более характерным стремление к психологической разработанности художественных образов, к *индивидуализму* творческого самовыражения. На периферии их творческих устремлений оказались хоровые, симфонические и театральные жанры. Это объясняет модификацию жанровой системы тувинской академической музыки на данном этапе, когда сущностное для тувинской культуры поэзное мышление получает своё максимальное выражение в сфере жанров камерной музыки.

В разделе дан общий анализ оперы «*Мөңгө аялга*» («Вечная мелодия»). Уникальность произведения заключается в факте коллективного создания сюжета и музыки, соавторстве пяти композиторов (Б.-М. Тулуша, У. Хомушку, Ч. Комбу, Н. Лопсан, А. Монгуш), также в применении инновационной формы хоомея — *хора из исполнителей горлового пения*, звучащего на фоне оркестра (Финал оперы).

Особую актуальность в творчестве молодых композиторов приобрела тематика, связанная с далёким Прошлым Тувы (воспринимаемым скорее в легендарном, нежели в конкретно-историческом ключе), а также с возрождаемыми традициями — шаманизма, буддизма, праздника *Шагаа* (встреча Нового Года по лунному календарю). Недавнее Прошлое тоже актуализировано — через новый виток истории основных типов оркестров эпохи ТНР (тувинский национальный и духовой) благодаря молодому поколению исполнителей и авторов, органично включающих в свои творческие проекты звучание горлового пения. Появление в последнее время новых для Тувы камерных сочинений «мемориального» типа позволяет связать данный факт *саморефлексии национальной композиторской школы* как феномена культуры Тувы с вхождением его в завершающий этап формирования.

Главу завершает раздел **4.5. «Развитие музыкознания и музыкального образования»**. В нем представлена история развития тувинского музыкознания, которая разделена на три этапа: 1) подготовительный — работы приезжих специалистов до 1970 года (в первую очередь, исследование традиционной тувинской музыки А. Аксёнова); 2) средний, период становления — первые работы местных музыковедов в области музыкальной фольклористики, историко-теоретической направленности, а также работы приезжих специалистов в период 1970 – 1990-х годов (З. Кыргыз, В. Сузукей, В. Сапельцев, Г. Осипенко, З. Казанцева, А. Курченко, В. Борисенко); 3) современный период, отличающийся более интенсивным развитием разных направлений — в основном, работы местных специалистов 2000-х годов.

Первые музыковедческие работы о композиторском творчестве Тувы стали появляться с середины 1970-х годов, среди них наиболее значительным трудом стала кандидатская диссертация (17.00.02; 1985 г.) и ряд публикаций по данной теме новосибирского музыковеда Г. Осипенко. Вкладом в развитие исторического музыкознания Тувы стало издание в 2002–2004 годах

трех научно-популярных монографий З. Казанцевой о первопроходцах Тувы в сфере авторского творчества. Картину исследования академических жанров дополнила кандидатская диссертация (17.00.09; 2004 г.) И. Цыбиковой-Данзын. Среди современных тенденций в области тувинского музыкознания: музыкально-культурологическое направление, теоретические проблемы интонационного структурирования, вопросы медиевистики.

В разделе также отмечаются характерные черты современного музыкального образования в Туве: 1) внимание к сохранению и развитию народных традиций тувинской вокальной и инструментальной культуры; 2) разработка учебных курсов национально-регионального компонента образования; 3) тяготение к интегрированным формам музыкального образования.

Являясь частью музыкально-культурных процессов, развитие музыкознания и специального образования способствовало тому, чтобы вектор творческих устремлений постепенно сдвинулся от фигуры многогранного народного таланта (что было естественным на стадии становления новоевропейских форм музыкальной культуры) в сферу более узкого профессионализма. Именно в этих условиях формировалось новое поколение композиторов Тувы. В итоге разнообразных творческих устремлений современных тувинских музыкантов в сложном взаимодействии переплетаются две противоположные тенденции — обращённая внутрь этнокультуры (направленная на сохранение звукового этноидеала) и обращённая вовне, выходящая за рамки этнокультуры (интегрирующая тувинскую традицию в общемировые направления), вместе создающие полистилистическое и полисинтетическое музыкальное пространство современной Тувы.

### **Заключение**

На протяжении рассматриваемого в диссертации Новейшего времени менялась конфигурация музыкально-культурной традиции (МКТ) Тувы: в

начальный период традиционная музыка оставалась ведущим элементом; в средний на первый план выдвинулось композиторское творчество новоевропейской традиции; в постсоветский период можно наблюдать возвращение традиционных видов музыкального искусства и сложное взаимодействие различных составляющих МКТ. Современная тувинская музыка представляет собой достаточно разветвлённую систему жанров, направлений и видов музыкального творчества: наряду с новейшими формами продолжают существовать, развиваясь и трансформируясь, жанры традиционной музыки, идущие от фольклора и культовой практики шаманизма, буддизма и христианства.

Основным результатом историко-культурных процессов, произошедших в Туве в течение последнего столетия, стало формирование *категории авторства*. Одним из элементов авторства в музыкальном искусстве Тувы стал феномен национальной композиторской школы (НКШ). Наряду с профессиональным композиторским, широкое распространение в республике приобрело любительское музыкальное творчество, в среде которого стали формироваться разнообразные типы авторства (так называемые мелодисты, песенники, самодеятельные композиторы и т. п.). Представленная в диссертации типология авторства отражает сложную картину взаимодействия в авторской среде разных типов музыкальных культур: традиционной, новоевропейской и современной массовой городской, также — устной и письменной, официальной и неофициальной, общероссийской и национальной, в самом широком смысле — западной и восточной. Авторство предстаёт в разных вариантах: как по степени выраженности неповторимого личного начала, так и в плане индивидуально-авторского либо коллективно-авторского.

При этом глубинные основы традиционных звуковых представлений остаются неизменными. Рассмотренные в I главе особенности музыкального мышления тувинцев, определяемые целым комплексом факторов, были выявлены во все отмеченные периоды новейшей истории тувинской музыки.

Самым характерным и наиболее сущностным для музыкального искусства Тувы явлением было и остаётся горловое пение (хоомей). Современный интерес к горловому пению во всём мире часто обусловлен его специфической сонорикой, дающей возможность использовать звучание тувинского хоомея в самых разных творческих проектах, лежащих в области фольклоризма, музыкального авангарда, различных видах музыки «третьего направления». Заявив о себе в творчестве национальных композиторов и народных мастеров горлового пения, тувинская музыка сначала получила признание на культурном пространстве бывшего СССР, постепенно привлекая всё более широкое внимание специалистов и слушателей многих стран мира, что привело к современному международному признанию тувинской музыки как неотъемлемой части мирового культурного наследия.

## **ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ**

### **Монография**

История тувинской музыки от падения династии Цин и до наших дней : исследование / Е. К. Карелина; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского; науч. ред. док. иск. В. Н. Юнусова. М.: Композитор, 2009. 552 с.: нот., ил. [34,5 п. л.]

### **Публикации в журналах, рекомендованных ВАК**

1. Тува : вехи становления профессиональной музыки / Е. К. Карелина // Музыкальная академия. 2002. № 3. С. 57–61. [0,7 п. л.]
2. Тувинский национальный оркестр : вчера, сегодня, завтра... / Е. К. Карелина // Музыкальная академия. 2006. № 2. С. 40–45. [0,7 п. л.]
3. Звучит тувинский духовой / Е. К. Карелина // Музыкальная жизнь. 2008. № 8. С. 16. [0,13 п. л.]
4. «Буян-Бадыргы» на студенческой сцене / Е. К. Карелина // Музыкальная жизнь. 2008. № 9. С. 13–14. [0,14 п. л.]

5. К вопросу о музыкально-акустических свойствах тувинского горлового пения / А. Харуто, Е. Карелина // Музыкальная академия. 2008. № 4. С. 108–113. [0,5 п. л.]
6. Вечная мелодия Тувы : из истории национальной оперы / Е. К. Карелина // Музыкальная академия. 2009. № 1. С. 82–85. [0,5 п. л.]
7. Творчество современных фольклорных групп Тувы : новое менестрельство? / Е. К. Карелина // Музыковедение. 2009. № 2. С. 45–49. [0,5 п. л.]
8. Музыка в культуре постсоветской Тувы / Е. К. Карелина // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2009. № 101. С. 229–236. [0,63 п. л.]
9. Ростислав и Наталья Мироновичи в истории тувинской музыкальной культуры / Е. К. Карелина // Культурная жизнь Юга России. 2009. № 3. С. 19–21. [0,28 п. л.]

#### **Научные статьи, доклады**

1. О претворении поэзных принципов в первой тувинской симфонической поэме / Е. К. Карелина // Чыргал-оол : жизнь и творчество : монография / ТуВИКОПР СО РАН; авт.-сост. З. Казанцева; науч. ред. Е. Карелина. Кызыл, 2003. С. 79–82. [0,4 п. л.]
2. Песенное творчество / Е. К. Карелина, Г. А. Осипенко // Там же. С. 124–125. [0,2 п. л.]
3. Театральная музыка / Е. К. Карелина // Там же. С. 126–134. [0,5 п. л.]
4. Горловое пение как феномен «абсолютной музыки» в культуре кочевников / Е. К. Карелина // Тезисы Конгресса национальных систем образования «Юрта — традиционное жилище кочевых народов Азии». Кызыл, 2004. Ч. 3. С. 62–65. [0,18 п. л.]
5. К вопросу о развитии музыкально-культурной традиции в Туве периода новейшей истории / Е. К. Карелина // Образование, культура и гуманитарные исследования Восточной Сибири и Севера в начале XXI века : материалы V Междунар. науч. симпозиума : Байкальские встречи V.

- Улан-Удэ : ФГОУ ВПО ВСГАКИ, 2005. Т. 2. С. 5–10; К вопросу развития музыкально-культурной традиции в Туве периода новейшей истории / Е. К. Карелина // Культура Дальнего Востока России и стран АТР : Восток-Запад: материалы науч. конф. / ДВГАИ. Владивосток : Изд-во ТГЭУ, 2005. Вып. 11, 12. С. 282–286. [0,4 п. л.]
6. Музыкальная культура Тувы XX века : вопросы исторической периодизации / Е. К. Карелина // Научные труды Тывинского государственного университета. Кызыл : Изд-во ТывГУ, 2005. Вып. II. Т. I. С. 141–142. [0,12 п. л.]
  7. Юрточная модель мышления в музыкальной культуре Тувы / Е. К. Карелина // Научные труды Тывинского государственного университета. Кызыл : РИО ТывГУ, 2006. Вып. III. Т. I. С. 107–110. [0,4 п. л.]
  8. Тувинская современная музыка в региональном контексте / Е. К. Карелина // Там же. С. 110–112. [0,26 п. л.]
  9. Тувинский хоомей в контексте «юрточной» модели мышления / Е. К. Карелина // Грани культуры : актуальные проблемы истории и современности : материалы науч.-теор. конф. / под ред. С. П. Быстровой, И. В. Убоженко. М. : Институт бизнеса и политики, 2006. С. 209–224. [0,7 п. л.]
  10. Профессиональная композиторская школа Тувы : история поколений / Е. К. Карелина // Культура Тувы : прошлое и настоящее : сб. ст. / ред.-сост. И. В. Подик. Кемерово : РИО КемГУКИ, 2006. Вып. 1. С. 74–77. [0,18 п. л.]
  11. Из истории исполнительства на духовых инструментах в Туве / Б.-М. И. Тулуш, Е. К. Карелина // Там же. С. 97–101. [0,3 п. л.]
  12. Музыкальная традиция старообрядцев в современной культуре Тувы / Н. А. Баркова, Е. К. Карелина // Там же. С. 101–105. [0,3 п. л.]
  13. Рок-музыка в творчестве группы «Ят-Ха» / С. С. Хертек, Е. К. Карелина // Там же. С. 105–111. [0,4 п. л.]

- 14.«Хая-Мерген» — первый тувинский балет / И. О. Ондар, Е. К. Карелина // Культура Тувы : прошлое и настоящее : сб. ст. / ред.-сост. Е. К. Карелина. Кемерово : РИО КемГУКИ, 2006. Вып. 2. С. 94–102. [0,5 п. л.]
- 15.Роль С. А. Калининой в развитии академического вокального искусства в Туве / З. Ч. Идам-Сюрюн, Е. К. Карелина // Там же. С. 114–118. [0,3 п. л.]
- 16.Проблемы музыкального образования в Республике Тыва в контексте центрально-азиатской традиции / Е. К. Карелина // Проблемы образования в современной России и на постсоветском пространстве : сб. ст. IX Междунар. науч.-практ. конф. / под ред. В. И. Левина. Пенза, 2007. С. 250–252. [0,15 п. л.]
- 17.О музыкальной составляющей в традиции тувинского шаманизма / Е. К. Карелина // Культура Дальнего Востока России и стран АТР : Восток – Запад : материалы науч. конф. / ДВГАИ. Владивосток : Изд-во ТГЭУ, 2007. Вып. 13, 14. С. 379–384. [0,41 п. л.]
- 18.Звуковые идеалы хоомея как «абсолютной» музыки кочевников / Е. К. Карелина // Чатхан : история и современность : материалы III Международного симпозиума. Абакан, 2007. С. 85–99. [0,57 п. л.]
- 19.Из истории музыкальной культуры Тувы: становление духового оркестра / Е. К. Карелина // Биоразнообразие и сохранение генофонда флоры, фауны и народонаселения Центрально-Азиатского региона : материалы II Междунар. науч.-практ. конф. / под ред. С. О. Ондара. Кызыл : РИО ТывГУ, 2007. С. 326–327. [0,17 п. л.]
- 20.Музыкальное просветительство как часть клубной работы в Туве периода ТНР / Е. К. Карелина // Современные технологии по сохранению и развитию социально-культурных традиций : сб. ст. / науч. ред. Д. Л. Хилханов. Улан-Удэ : ФГОУ ВПО ВСГАКИ, 2007. Т. I. С. 246–253. [0,38 п. л.]
- 21.Становление и развитие композиторской организации в Туве : вступ. ст. / Е. К. Карелина // Композиторы Тувы : биобиблиографический указатель. Ч.1. Композиторы и музыковеды / НБ им. А. С. Пушкина Республики

- Тыва, отдел литературы по искусству; сост. : Т. В. Багудинова, Е. Ю. Шабаета; науч. ред., вступ. ст. Е. К. Карелина. Кызыл : РИС НБ им. А. С. Пушкина РТ, 2007. С. 3–5. [0,44 п. л.]
22. Первая детская музыкальная школа Тувы : период становления / Е. К. Карелина // Научные труды Тувинского государственного университета. Кызыл : РИО ТувГУ, 2007. Вып. V. Т. II. С. 140–142. [0,25 п. л.]
23. Становление музыкального образования в Туве периода ТНР / Е. К. Карелина // Культура, искусство и образование в регионах Сибири : сб. ст. / Кызылское училище искусств им. А. Б. Чыргал-оола; ТИКОПР СО РАН; сост. Е. К. Карелина. Кызыл, 2008. С. 27–32. [0,36 п. л.]
24. Ростислав Миронович и национальный оркестр ТНР / Е. К. Карелина // Там же. С. 122–126. [0,36 п. л.]
25. Первый преподаватель академического пения в Туве : Н. П. Миронович / Е. К. Карелина // Там же. С. 127–131. [0,33 п. л.]
26. Слово о педагоге : Л. И. Балтыжакова-Беднякова / З. Ч. Идам-Сюрюн, Е. К. Карелина // Там же. С. 131–134. [0,2 п. л.]
27. Тувинская тема в творчестве С. М. Крымского / Е. К. Карелина // Там же. С. 139–149. [0,73 п. л.]
28. К вопросу о первой тувинской симфонии / Е. К. Карелина // Отечественная музыка как историко-культурное и художественное явление : сб. материалов Всерос. науч. конф. / Новосибирская гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2008. С. 153–165. [0,5 п. л.]
29. История тувинской музыки в архивных документах / Е. К. Карелина // Материалы науч.-практ. конф., посвященной 90-летию государственной архивной службы России / Архивное агентство Республики Тыва; отв. сост. Л. Д. Тажима. Кызыл, 2008. С. 17–21. [0,2 п. л.]
30. Горловое пение : мегарегиональный аспект / Е. К. Карелина // Хоомей (горловое пение) — феномен культуры народов Центральной Азии : тезисы научных докладов V Междунар. этномузыкологического

- симпозиума / МНЦ «Хоомей»; ред. : З. Кыргыз и др. Кызыл, 2008. С. 66–69. [0,19 п. л.]
31. Тувинская национальная опера : проблемы и перспективы / Е. К. Карелина // Композитор в современном мире: материалы Всерос. науч. конф. / ред. : Н. А. Еловская, М. В. Холодова. Красноярск, 2008. С. 149–155. [0,42 п. л.]
32. Проблемы исторического развития музыкальной культуры Тувы в XX веке / Е. К. Карелина // Музыка народов мира : проблемы изучения : материалы Междунар. науч. конф. / ред.-сост. : В. Н. Юнусова, А. В. Харуто. М. : НИЦ «Московская консерватория», 2008. Вып. 1. С. 186–192. [0,4 п. л.]
33. К вопросу о традиционной модели мышления в тувинской музыкальной культуре / Е. К. Карелина // Там же. С. 224–231. [0,45 п. л.]
34. Специфика творческой деятельности композиторов-песенников Тувы / Е. К. Карелина // Научные труды Тувинского государственного университета. Кызыл : РИО ТывГУ, 2008. Вып. VI. Т. I. С. 161–164. [0,43 п. л.]
35. Музыка П. А. Геккера в истории хореографического искусства Тувы / Е. К. Карелина // Театр и музыка в современном обществе : материалы IV Международного симпозиума / КГАМиТ; отв. ред. К. А. Якобсон. Красноярск, 2009. Т. I. С. 27–30. [0,31 п. л.]
36. Тувинские страницы (к творческой биографии Л. Израйлевича) / Е. К. Карелина // Современные аспекты художественного синтеза в музыкальном искусстве : сб. ст. / ред.-сост. А. Я. Селицкий. Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2009. С. 358–368. [0,51 п. л.]
37. Творчество молодых композиторов и проблемы развития музыкальной культуры Тувы / Е. К. Карелина // Творчество композиторов Якутии в контексте развития национальных композиторских школ : материалы Всерос. науч. конф. / сост., отв. ред. к. иск. Т. В. Павлова-Борисова. Якутск : Изд-во Якутского ун-та, 2009. С. 82–96. [0,5 п. л.]