

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2022.16.14.005

## Современные проблемы исполнительства на тувинских народных инструментах

**Тумат Чодураа Семис-ооловна**

Аспиран Тувинского государственного университета,  
Старший преподаватель Кызылского педагогического колледжа,  
667000, Российская Федерация, Кызыл, ул. Колхозная, 6;  
e-mail:: tumatchoduraa@yandex.ru

### Аннотация

Важнейшей составной частью традиционной музыкальной культуры тувинцев являются музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Именно в инструментальном творчестве в полной мере раскрывается национальное своеобразие творческого проявления тувинского народа в искусстве звуков. Устойчивой особенностью инструментальной музыки является бурдонно-обертоновая организация звукового материала. Такая звуковая структура характерна для музыки демир-хомуса (металлического варгана), кулузун-хомуса (бамбукового варгана), шоора (продольного духового инструмента), игила (двухструнного смычкового инструмента) и дошпулуура (двухструнного щипкового инструмента). Такая же бурдонно-обертоновая звуковая структура является отличительной характеристикой и горлового пения (хоомей), что позволяет рассматривать хоомей в одном ряду с инструментальной музыкой. Без такого характерного звучания хоомей просто не бывает. Именно эта бурдонно-обертоновая структура тувинской инструментальной музыки остается до сих пор не вполне освоенной теоретическим музыкознанием. Тема, рассматриваемая авторами, отличается новизной и актуальностью и открывает обсуждение системы ценностей, которые отличаются от тех, которые обычно связаны с западными музыкальными идеями и не представлены в западной теории музыки.

### Для цитирования в научных исследованиях

Тумат Ч.С. Современные проблемы исполнительства на тувинских народных инструментах // Культура и цивилизация. 2022. Том 12. № 2А. С. 49-56. DOI: 10.34670/AR.2022.16.14.005

### Ключевые слова

Народные инструменты, тембровая особенность, бурдонно-обертоновая структура, особенности исполнительства, спорная модернизация музыкальных инструментов.

## Введение

Тувинская традиционная музыкальная культура зародилась и развивалась в течение многих столетий в контексте устойчивого хозяйственно-культурного типа кочевого скотоводства и сохранялась в своей первозданности вплоть до начала XX столетия. Но под влиянием октябрьских революционных событий в России начала меняться жизнь и в Туве. В 1921 году была образована Тувинская Народная Республика (ТНР). С этого момента начал рушиться многовековой кочевой образ жизни тувинцев. Принципиальные изменения начали происходить и в их музыкальной жизни.

В целях создания профессиональных видов искусств Правительством ТНР в 1943 году были приглашены из СССР специалисты в области музыки, театра и балета: Л.И. Израйлевич (композитор, дирижер духового оркестра), Р.Г. Миронович (флейтист, педагог музыкально-теоретических дисциплин), А.В. Шатин – педагог-балетмейстер, С.И. Булатов (дирижер хора), А.Н. Аксенов (композитор, педагог музыкально-теоретических дисциплин). В задачу этих специалистов входило создание аналогов профессиональных видов искусств в Туве за очень короткий период времени, в некоторых случаях даже в ущерб многим жанрам традиционной культуры. Но надо помнить, что перед ними, прежде всего, стояла политическая задача – через искусство убедить тувинцев в правильности выбора социалистического пути развития.

В новом, революционном искусстве СССР развитие народного творчества было ориентировано на академическое искусство. Одним из примеров для подражания был оркестровый ансамбль симфонического типа, образцом которого явился «андреевский» оркестр, инструменты которого уже были подогнаны под академические требования. По причине несоответствия академическим требованиям большая часть инструментального наследия тувинцев оказалась вне сферы практического применения, особенно инструменты трудового и обрядового фольклора, в том числе шаманские и буддийские инструменты [Сузукей, 1989].

## Основная часть

В системе искусственно созданных культурологических координат в 1930-50-х годах создание оркестров национальных инструментов считалось важным политическим символом роста культуры народов СССР под бдительным контролем компартии, независимо от того, был ли оркестр или нет в традиционной культуре. Произведения традиционных музыкальных культур могли исполняться оркестрами только в «облагороженном», т.е. в обработанном виде. Сначала они нотировались, затем оркестровались по самым примитивным меркам европейской техники инструментовки.

Эталонными для формирования официального идеала истинно профессионального искусства в то время считались три параметра: обучение по нотам, оркестровая специализация и исполнение произведений европейской классики как самый высший вид проявления профессионализма.

В 1944 году Р. Миронович уже создал оркестр тувинских народных инструментов в театре-студии [Аксенов, 1964, 226]. Р. Миронович вспоминал: «В мою задачу входило обучение профессиональным навыкам игры на инструменте и обучение нотной грамоте. Осуществить все это, пользуясь существующими народными инструментами, было невозможно, поэтому возникла необходимость в их усовершенствовании» [Миронович, 1971, 77]. Такая

необходимость возникла по причине того, что сольная инструментальная исполнительская традиция тувинцев была далека от принципов академического (профессионального) инструментального исполнительства. Поэтому на самом деле процесс усовершенствования не лучшим образом оказал влияние на традиционную культуру. Он стирал самобытность и специфику тувинских инструментов, а традиционную исполнительскую технику заменял и подгонял под требования академической манеры игры. Традиционные, специфически тонкие и деликатные звуковые соотношения, извлекавшиеся на этих инструментах, были полностью нарушены и перешли в структуру аккордовых звукосочетаний гомофонно-гармонической системы.

Все эти изменения представляли собой кардинальную перестройку исполнительской традиции, внося в тувинскую культуру абсолютно не свойственные ей принципы звукосочетаний для инструментального исполнительства. Таким образом, в результате всех попыток усовершенствования тувинские народные инструменты были почти превращены в плохие копии европейских инструментов: игил подгоняли под параметры скрипки, бызаанчы – под виолончель, дошпулуур – под домру, чанзы – под балалайку. Изменение функциональной роли традиционных инструментов превратили их лишь в аккомпанирующие инструменты. В связи с переделкой инструментов и изменением их функций начал исчезать и их традиционный инструментальный репертуар.

Процесс «усовершенствования», вторгаясь во все вышеперечисленные компоненты исторически устоявшейся традиции, начал вносить необратимые для музыкального языка изменения в его структурную организацию. Необходимо также подчеркнуть, что тувинцы изготавливали свои музыкальные инструменты такими, какие они есть не по причине своей отсталости и незнания нотной грамоты. Традиционные тувинские инструменты имеют камерное звучание, неунифицированные размеры, волосяные струны, кожаную деку, такой способ звукоизвлечения, такую музыку и т.д. потому, что за всеми этими параметрами стоит своя концепция становления звукового материала, действующая «вибрации» более тонкого порядка, чем звуковые построения в координатах равномерно-темперированного строя [Сузукей, 1993].

Музыкантов-инструменталистов начали обучать играть по нотам. В конечном итоге после внесения этих изменений современные музыканты перестали быть сольными импровизаторами, какими были раньше народные музыканты в традиции и постепенно превращаются в массу своей в оркестровых артистов, играющих свои партии лишь по нотам.

Наиболее катастрофическими и болезненными последствиями для традиционной инструментальной культуры, на наш взгляд, является внедрение в массовое образование системы нотного обучения как *единственно возможного варианта* подготовки музыкантов-инструменталистов. Поэтому огромное количество специалистов, получившие образование в вузах страны, теперь продолжают обучать своих студентов по такой же схеме подготовки. Однако необходимо иметь в виду то, что методологическая основа обучения таких специалистов целиком и полностью соответствуют требованиям ФГОС, принятых по всей стране. Причем важнейшие концептуальные направления ФГОСов основаны исключительно на теоретических постулатах звуковых построений, которые обычно связаны только с западными музыкальными представлениями.

После распада СССР и в связи с ослаблением идеологического прессинга и началом возрождения национального самосознания в этнических культурах проявляют интерес к своим истокам. Попытка этномузыковеда В.Ю. Сузукей говорить о традиционной безнотной методике

обучения музыканта встречает полнейшее непонимание со стороны современных преподавателей, удивленно восклицающих «Как можно учить играть без применения нотной записи?!»

Проблема также заключается и в том, что это современное поколение преподавателей несколько не задумываются над тем, как происходило музыкальное обучение в условиях традиционной культуры, когда даже близко не было представления о нотах. Тем не менее, в течение многих веков музыкальная культура предков передавалась же от поколения к поколению без применения записи в нотах. Поэтому особый интерес для музыковедения представляет традиционная методика передачи музыкальных знаний от поколения к поколению, поскольку она имеет принципиальное отличие от той методики, которая применяется в настоящее время в учебных заведениях.

К тому же система безнотного обучения – это не что-то новое в мировой музыкальной практике. В мире музыки много известных педагогов, успешно применявших методику безнотного обучения. Это Карл Орф (Германия) [Карл Орф, [www](#)], Золтан Кодаи (Венгрия), Р. Штайнер (Германия), Шиничи Судзуки (Япония). Опыт безнотного обучения много лет применяется в Академии им. Я. Сибелиуса (Нидерланды) [Академия Сибелиуса, [www](#)], яркими примерами являются также опыт работы Абдулхамита Раимбергенова (Казахстан) [Мухамбетова, 2002] и безнотная методика обучения игре на гитаре П. Петрова (система табулатур) [Петров, [www](#)].

Одним из ярких примеров применения безнотного обучения в Туве является опыт работы Татьяны Балдан, создавшей оркестр из студентов СПТУ, которые не были знакомы с нотной грамотой. Ч. Тумат [Сундуй, Куулар, 1995] также было разработано учебное пособие по безнотному обучению игре на бызаанчы.

На современном этапе особого внимания музыковедения заслуживает традиционная методика воспитания музыкантов. В традиционной культуре была выработана система устной методики передачи знаний. В этих условиях жили и творили много великолепных музыкантов-импровизаторов. Отсутствие серьезных научных исследований по традиционной методике обучения музыкантов позволяет распространиться ложным суждениям о простоте обучения в устной традиции, основанного на «показе» учителем и «копировании» учеником необходимых навыков игры на музыкальном инструменте или в ходе исполнения горлового пения. На самом деле за этой кажущейся простотой стоят определенные концептуальные положения, вытекающие из специфики самой культуры, в русле которой эта методика сформировалась, развивалась и функционировала. Освоение активно действующего музыкального языка всеми носителями в условиях традиционной культуры происходило интуитивно и бессознательно на основе единой мировоззренческой концепции. Усвоенные с детства знания позволяют ученику и учителю, как носителям одной этнокультурной традиции, свободно общаться без долгого объяснения теоретических основ материала.

На самом деле в условиях традиционной культуры, где практически все носители культуры пели, появление нового талантливой исполнителя происходило спонтанно. Молодой человек, чувствующий способность к исполнению музыки, во многих случаях находил свою исполнительскую манеру, находясь на лоне природы, когда пас свой скот. В таких условиях не было для него ограничений ни в пространстве и ни во времени. Постепенно его исполнение песни или горлового пения разносилось эхом по округе и люди на стоянке знали, что вырос еще один хороший исполнитель. Но сам музыкант еще долгое время скрывал свой талант и стеснялся выступать перед слушателями, пока какой-нибудь известный музыкант его не похвалит. Когда

молодой музыкант обращается за помощью к знаменитому музыканту, то обычно мастер не прибегает к пространным теоретическим объяснениям, но довольно быстро поправляет ученика в трудных для исполнения местах.

В условиях тувинской кочевой среды исполнительское мастерство достигалось в основном за счет самосовершенствования на просторах природы. Человек соотносил свое исполнение с эхом в горах, с откликом природных звуков вокруг себя. Некоторые музыканты в шутку говорят: «Просторы Ийме – это моя степная консерватория» или «Поющие пещеры Шуя – это моя музыкальная школа». Тем не менее в этих как бы шутках на самом деле заключена значительная доля правды. Во многих случаях тувинцы воспринимают ландшафтное акустическое окружение природы как музыку. Каждый музыкант воспроизводил звуки своей местности. Поэтому у известных музыкантов даже в одном таком жанре, например, как сыгыт, мелодии у каждого исполнителя были уникальными и никогда не повторяли друг друга.

С точки зрения научного подхода нам интересны выводы казахского психолога Б. Бекмухамедова, который четко определил разницу в психологическом механизме восприятия музыки в устной и письменной культурах. Рассматривая казахскую устную традицию, Бекмухамбетов пришел к выводу, что у ученика задействуется механизм образно-ассоциативного и эмоционального [Бекмухамедов, 1998] запоминания, поскольку перед ним не стоит задача заучивания единичного, нотно-фиксированного текста, требующего другого (рационально-репродуктивного) типа внимания и механизма запоминания. К тому же устная этнокультурная среда с ее богатой традицией музицирования с детства развивает непровольное внимание, которое отличается стихийностью возникновения, отсутствием волевых усилий для его активизации и сохранения. Именно поэтому во многих случаях народный исполнитель затрудняется ответить на вопрос о том, как он научился так петь или играть и кто его научил. Воспринимаемая учеником информация отличается полнотой и глубиной содержания и прочно хранится в долгосрочной памяти.

В устных традициях огромное значение имеет выработка навыков точного, быстрого и прочного запоминания музыкального материала за счет возникновения ярких эмоциональных переживаний, вызываемых понравившейся музыкой. Наглядным свидетельством того являются примеры из нашего опыта сбора полевых материалов, когда пожилые люди даже после большого перерыва в практике игры на хомусе (варган) или на игиле (двухструнный смычковый инструмент), брали в руки инструмент и начинали играть, вспоминая то, что они играли еще в молодости.

Еще одним из интересных моментов в традиционной методике обучения является то, что для обучения новичка не требуется много времени. Например, если в письменной традиции требуется по 2 часа в неделю в течение первого и второго семестров на протяжении 4 или 5 лет, то в рамках устной традиции бывает достаточно одного или двух встреч новичка с мастером, чтобы талантливый молодой человек постиг секреты исполнительского мастерства. Необходимо также отметить отсутствие в устной традиции кочевой культуры тувинцев такой практики, как «устаз-шагирд», т.е. «учитель-ученик», как в исламских культурах, также требующих какого-то времени на ученичество.

В советское время возникла проблема с тем, как подготовить исполнителей горлового пения и дать им государственное образование. В учебных планах не была предусмотрена такая специальность, да и преподавателей с такой подготовкой не было. Тем не менее администрация Кызылского училища искусств пригласила знаменитого исполнителя, Народного хоомейжи Республики Тыва Хунаштаар-оола Ооржака [Сундуй, Куулар, 1995]. Несколько талантливых

учеников, которых он успел обучить за короткое время, ныне являются одними из лучших исполнителей хоомея. В целом же, предпринятая администрацией училища попытка кончилась неудачей. Старый мастер не мог, и это вполне естественно, составлять программы и учебные планы. Применяемая им методика бесписьменной традиции не вписывалась в стандартные требования к ведению учебного процесса и преподавательской отчетной документации. К тому же проверяющие инстанции имели претензии по поводу отсутствия даже среднего специального образования у О. Хунаштаар-оола.

### Заключение

В настоящее время, к сожалению, на конкурсах горлового пения такие жанры горлового пения, как сыгыт, хоомей или каргыраа, стали звучать абсолютно одинаково у разных исполнителей, поскольку молодежь сейчас учит горловое пение по одним и тем же аудиозаписям как нотно написанные тексты. Утеряна традиция нахождения своих собственных произведений, т.е. оригинальных мелодий в звуках природы родных мест.

Письменный способ обучения и письменный способ существования музыкальной культуры – это совершенно новая концепция музыкального искусства, основанного на принципиально иных эстетических критериях, утверждающих другую творческую психологию и иную слуховую настройку. Переход на письменное обучение привел к качественному изменению народных исполнителей как современных носителей традиционной культуры: музыканты больше не импровизируют и не создают новых произведений. Основное, к чему готовит сегодня система государственного музыкального обучения, – это умение играть по нотам свою партию в оркестре под управлением дирижера, играть европейские произведения и обучать детей нотной грамоте.

В последние десятилетия пришло понимание бесспорной ценности традиционной музыки, ее самобытности и эстетики. Заслуживает серьезного внимания и традиционная методика передачи музыкальных знаний от поколения к поколению, которая шлифовалась столетиями в народной практике музицирования. По нашему убеждению, назрела также необходимость введения в учебные программы заведений культуры и искусства, наравне с нотным обучением, и методику устной традиции.

### Библиография

1. Академия Сибелиуса. URL: [http://finnish.ru/finland/education/sibelius\\_akademy/](http://finnish.ru/finland/education/sibelius_akademy/)
2. Аксенов А.Н. Тувинская народная музыка. М.: Композитор, 1964. 255 с.
3. Бекмухамедов Б. Психология этнотипических особенностей музыкальной одаренности казахов и развитие творческих навыков студентов // Материалы международной конференции «Курамангазы и традиционная музыка на рубеже тысячелетий». Алматы, 1998. С. 217.
4. Карл Орф. URL: [http://www.peoples.ru/art/music/composer/carl\\_orff/](http://www.peoples.ru/art/music/composer/carl_orff/)
5. Миронович Р.Г. Воспоминания // Люди тувинского театра. Кызыл, 1971.
6. Мухамбетова А.И. О массовом музыкальном образовании в Казахстане // Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы, 2002. С. 419.
7. Петров П. Техника игры на гитаре. Безнотная методика. URL: <http://aperock.ucoz.ru/load/9-1-0-2161>
8. Сузукей В.Ю. Бурдонно-обертонная основа традиционного инструментального музицирования тувинцев. Кызыл. 1993. 120 с.
9. Сузукей В.Ю. Тувинские традиционные музыкальные инструменты. Кызыл, 1989. 250 с.
10. Сундуй М.М., Куулар Ч.Ч. Ооржак Хунаштаар-оол. Кызыл, 1995. 56 с.
11. Тумат Ч.С. Бызаанчы ойнакчызының кыдыраажы. Кызыл, 2020. 64 с.

---

## Modern problems of performance on Tuvan folk instruments

**Choduraa S. Tumat**

Postgraduate Student of Tuva State University,  
Senior Lecturer of Kyzyl Pedagogical College,  
667000, 6 Kolkhoznaya str., Kyzyl, Russian Federation;  
e-mail: tumatchoduraa@yandex.ru

### Abstract

The most important component of the traditional musical culture of Tuvans are musical instruments and instrumental music. It is in instrumental creativity that the national originality of the creative manifestation of the Tuvan people in the art of sounds is fully revealed. A stable feature of instrumental music is the bourdon-overtone organization of sound material. Such a sound structure is typical for the music of demir-khomus (metal harp), kuluzun-khomus (bamboo harp), shoor (longitudinal wind instrument), igil (two-stringed bowed instrument) and doshpuluur (two-stringed plucked instrument). The same bourdon-overtone sound structure is a distinctive characteristic of throat singing (khoomei), which allows us to consider khoomei on a par with instrumental music. Without such a characteristic sound, khoomei simply does not exist. It is this bourdon-overtone structure of Tuvan instrumental music that is still not fully mastered by theoretical musicology. The topic is new and relevant and opens up a discussion of value systems that are different from those usually associated with Western musical ideas and not represented in Western music theory.

### For citation

Tumat Ch.S. (2022) Sovremennye problemy ispolnitel'stva na tuvinskikh narodnykh instrumentakh [Modern problems of performance on Tuvan folk instruments]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 12 (2A), pp. 49-56. DOI: 10.34670/AR.2022.16.14.005

### Keywords

Folk instruments, timbre feature, bourdon-overtone structure, performance features, controversial modernization of musical instruments.

## References

1. *Akademiya Sibeliusa* [Sibelius Academy]. Available at: [http://finnish.ru/finland/education/sibelius\\_akademy](http://finnish.ru/finland/education/sibelius_akademy) [Accessed 16/02/2022].
2. Aksenov A.N. (1964) *Tuvinskaya narodnaya muzyka* [Tuvan folk music]. Moscow: Kompozitor Publ.
3. Bekmukhamedov B. (1998) Psikhologiya etnotipicheskikh osobennosti muzykal'noi odarennosti kazakhov i razvitie tvorcheskikh navykov studentov [Psychology of ethnotypical features of musical talent of Kazakhs and development of creative skills of students]. In: *Materialy mezhdunarodnoi konferentsii "Kuramangazy i traditsionnaya muzyka na rubezhe tysyacheletii"* [Proceedings of the international conference "Kuramangazy and traditional music at the turn of the millennium"]. Almaty.
4. *Karl Orf* [Karl Orff]. Available at: [http://www.peoples.ru/art/music/composer/carl\\_orff](http://www.peoples.ru/art/music/composer/carl_orff) [Accessed 16/02/2022].
5. Mironovich R.G. (1971) Vospominaniya [Memories]. *Lyudi tuvinskogo teatra* [People of the Tuvan theater]. Kyzyl.
6. Mukhambetova A.I. (2002). O massovom muzykal'nom obrazovanii v Kazakhstane [About mass musical education in Kazakhstan]. In: Amanov B., Mukhambetova A. *Kazakhskaya traditsionnaya muzyka i XX vek* [Kazakh traditional music and the twentieth century]. Almaty.
7. Petrov P. *Tekhnika igry na gitare. Beznotnaya metodika* [Guitar technique. No-note technique]. URL:<http://aperock.ucoz.ru/load/9-1-0-2161>

8. Sundui M.M., Kuular Ch.Ch. (1995) *Oorzhak Khunashaar-ool*. Kyzyl.
9. Suzukei V.Yu. (1989) *Tuvinskie traditsionnye muzykal'nye instrument* [Tuvan traditional musical instruments]. Kyzyl.
10. Suzukei V.Yu. (1993) *Burdonno-obertonovaya osnova traditsionnogo instrumental'nogo muzitsirovaniya tuvintsev* [Bourdon-overtone basis of traditional Tuvan instrumental music-making]. Kyzyl.
11. Tumat Ch.S. (2020) *Byzaanchy oinakchyzynnyҕ kydyaazhy*. Kyzyl.