

На правах рукописи



УТЕГАЛИЕВА Сауле Исхаковна

**ЗВУКОВОЙ МИР МУЗЫКИ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ
(на материале инструментальных традиций Центральной Азии)**

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание учёной степени

доктора искусствоведения

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Москва, 2016

Работа выполнена в ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П.И.Чайковского»

Официальные оппоненты: Трембовельский Евгений Борисович,
доктор искусствоведения,
профессор ФГБОУ ВО «Воронежский
государственный институт искусств»,
профессор, заведующий Кафедрой теории музыки

Дулат-Алеев Вадим Робертович,
доктор искусствоведения,
профессор ФГБОУ ВО «Казанская государственная
консерватории имени Н.Г. Жиганова»,
профессор, заведующий Кафедрой истории музыки

Алябьева Анна Геннадьевна,
доктор искусствоведения, доцент
ГБОУ ВО г. Москвы «Московский
государственный институт музыки
имени А.Г. Шнитке», профессор,
и.о. заведующего Кафедрой философии,
истории, теории культуры и искусства

Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки»

Защита состоится 25 мая 2017 года в 16 часов на заседании диссертационного совета Д 210.009.01 при ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П.И.Чайковского, по адресу: 125009, Москва, ул. Б.Никитская, д. 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского и на сайте www.mosconsv.ru

Автореферат разослан « ____ » _____ года

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения

Моисеев
Григорий Анатольевич

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Музыка тюркских народов, населяющих обширную территорию в срединной части азиатского континента, – явление уникальное, имеющее давнюю историю и богатые традиции. Разнообразен и специфичен *звуковой мир* музыки тюрков¹, отличающийся широким спектром звучаний: от низких, обертоново богатых, грудных с хриплыми, фальцетными призвуками до высоких и напряженных. Имея разную степень «плотности», высотную подвижность, они неотделимы от понятия «национальной идентичности». Их тембровая специфика, а также наличие у местных музыкантов чуткого и рафинированного слуха, указывают на существование оригинальной *звуковой системы*, которая, как и звуковой мир музыки тюрков в целом, пока не стала объектом специального изучения.

Учитывая неослабевающий интерес к феномену звука во всем мире исследования в данном направлении позволят по-новому взглянуть на музыку тюркских народов как в региональном, так и в мировом контексте, расширить имеющиеся представления о ее происхождении и эволюции. Данная тема представляется актуальной в свете необходимости сохранения и развития культурного наследия тюркских народов, укрепления способности противостоять процессам глобализации и унификации.

Основное внимание в работе уделяется музыкальным традициям тюркских народов, большая часть которых проживает именно в Центральной Азии (казахи, киргизы, узбеки, туркмены, каракалпаки), в том числе Южной Сибири (алтайцы, тувинцы, хакасы), северо-западной части Китая (уйгуры и казахи Синьцзян-Уйгурского автономного района) и Монголии (казахи)². В сравнительном плане привлекаются музыкальные культуры тюрков, населяющих регионы Евразии, включая Поволжье, Приуралье (татары, башкиры, ногайцы), а также Передней Азии (азербайджанцы, турки).

Процессы формирования тюркского этноса тесно связаны с многовековой историей центральноазиатского региона. Древнетюркские племена и их преемники

¹ Согласно историческим сведениям, термин '*тюрк*' стал использоваться со второй половины VI в. Этимологический анализ этого понятия выявляет его связь с тотемистическими представлениями.

² О Центральной Азии как географическом понятии см. Большая энциклопедия в 62-х томах. – Москва: Терра, 2006. Т. 57. – С. 211.

входили в состав могущественных кочевых империй, межплеменных союзов и государственных объединений, возникавших на обширных пространствах Великой степи и оставивших разнообразные памятники материальной и духовной культуры. С давних времен тюркские народы имели тесные экономические, политические и культурные контакты со своими великими соседями – Китаем, Ираном, Россией, а также арабскими странами.

Во III-II тыс. до н.э. в регионе проживания тюрков сложилось два хозяйственно-культурных *типа: кочевой и оседло-земледельческий*³. Среди общих черт, объединяющих музыку кочевых и оседлых тюрков, отметим ее жанровый состав, функционирование обрядовых песен, больших и малых эпических форм, лирики, а также музыкальный инструментарий, в котором доминантное положение занимают составные хордофоны (смычковые и щипковые). Различия связаны с использованием у оседлых тюрков жанров классической музыки, основанных на принципах макама, привлечением ряда инструментов Ближнего и Среднего Востока, адаптированных к местным условиям (танбур, уд, афганский рубаб).

К сожалению, традиционная музыка тюрков во всем ее многообразии не столь известна в мире и как единое явление почти не изучена. Существующие труды посвящены в основном культурам отдельных народов. Обобщающие, сравнительно-типологические исследования музыки тюрков пока малочисленны.

Степень научной разработанности. Обращение к феномену звука и шире — звуковому миру музыки тюрков – связано с использованием данных смежных наук. Речь идет о фундаментальных трудах по музыкальной психологии, акустике, психоакустике (Г. Гельмгольц, Г. Риман, К. Штумпф, Н. Гарбузов, Г. Римский-Корсаков, Б. Теплов, А. Володин, Е. Назайкинский, Ю. Рагс, Р. Исхакова-Вамба, Л. Кузнецов, В. Клопов, И. Алдошина, В. Юшманов) и компьютерном анализе (А. Харуто).

При сравнении музыкальных и внемузыкальных явлений, а также звука и света использована информация из области точных наук – физики и симметрологии, в том

³ Кочевые скотоводы (казахи, киргизы, башкиры, ногайцы, отчасти каракалпаки, а также тюрки Южной Сибири и их далёкие предшественники) населяли степные пространства Евразии. Полукочевые, оседлые племена (преимущественно туркмены, узбеки, уйгуры, азербайджанцы, турки и др.), проживающие к югу и востоку от Великой Степи, в поймах рек, занимались земледелием и постройкой городских поселений. Каждый из них создал свой *тип музыкальной культуры*.

числе музыкальной (У. Брэгг, Б. Галеев, Л. Александрова, В. Белоусова, Б. Каракулов, М. Ломанов, Ч. Тэйлор).

В определении общетюркских звуковых представлений привлекаются труды по общему и музыкальному *востоковедению*. Перспективными оказались идеи Дж. Михайлова о феномене звука, модели мира и их отражении в терминологии. Сходные вопросы затрагиваются в работах по музыке Ближнего и Среднего (И. Еолян, Н. Шахназарова, В. Юнусова, С. Аязбекова), Дальнего Востока (М. Добжанская, С. Лупинос, М. Дубровская), а также Монголии (Б. Смирнов, Т. Кульганек, М. Каратыгина, К. Пегг), стран Юго-Восточной Азии (А. Алябьева, А. Алпатова). Поскольку музыка большинства тюркских народов Центральной Азии представляет собой разновидность восточной монодии, автор обращается к работам У. Гаджибекова, Х. Кушнарера, С. Галицкой, О. Матякубова.

Особое значение приобретают научные изыскания по общей и музыкальной *тюркологии*, касающиеся традиций конкретных тюркских народов. Среди них несомненный интерес вызывают публикации по инструментарию, вокальной и инструментальной музыке стран тюркского мира (Туркменистан, Узбекистан, Киргизская республика, Тува, Якутия, Башкортостан, Татарстан, Азербайджан и др.)

Широко используются научные достижения казахстанского этномузыкознания, работы учёных разных поколений: старшего (А. Затаевич, А. Жубанов, П. Аравин, С. Зарухова, Б. Ерзакович, Б. Сарыбаев, Н. Тифтикиди, А. Байгаскина), среднего (Б. Аманов, А. Мухамбетова, А. Кунанбаева, С. Елеманова) и более молодого (С. Аманова, Г. Омарова, П. Шегебаев, Р. Несипбай, Д. Бахтыгалиева). Они посвящены музыкальному инструментарию, традиционной музыке, отдельным её аспектам, в том числе проблемам лада, ритмической организации, стиля и формообразования.

В контексте рассматриваемой проблематики заслуживают внимания исследования П. Аравина и А. Мухамбетовой. Положения о специфике звукового строя казахской *домбры* (щипковый хордофон), взаимосвязи модальных опор в кульминационных разделах западно-казахстанских домбровых кюев с натуральным рядом (П. Аравин); аспекты их сравнительного изучения со среднеазиатским макомом (А. Мухамбетова) не утратили своей актуальности и получили развитие в данном исследовании.

Информация о звуковых представлениях, условиях их формирования дополнена научными сведениями российских и казахстанских ученых по истории, этнографии, культуре (В. Бартольд, Л. Гумилев, Ч. Валиханов, С. Кляшторный, А. Маргулан, Г. Грумм-Гржимайло, Н. Бичурин, Г. Потанин, А. Левшин, А. Диваев, К. Акишев, К. Байпаков, В. Басилов, Б. Залесский, Р. Карутц, С. Вайнштейн, Е. Турсунов, З. Наурызбаева), а также языкам тюркских народов, грамматическому и лексическому строю, фонетике (В. Жирмунский, В. Радлов, В. Баскаков, А. Кононов, Э. Севортян, Э. Тенишев и др.). Привлекаются публикации по казахской филологии и лингвистике, в которых рассматриваются особенности вокализма и закон сингармонизма в казахском и других тюркских языках (Ж. Аралбаев, А. Джунисбеков, М. Джусупов, С. Мырзабеков); вопросы стихосложения и терминологии, в том числе музыкальной (З. Ахметов, З. Базарбаева, К. Жубанов, С. Кондыбай, Т. Асемкулов, Г. Сагеева).

Интерес представляют работы, связанные с изучением бурдонного многоголосия (Э. Герсон-Киви, Р. Брандл, М. Шнайдер) вообще и в музыке тюрко-монгольских народов, в частности (Л. Халтаева). Ряд ученых обращается к натурально-обертоновой основе башкирской, тувинской инструментальной музыки (В. Маслов, Б. Чернов, Х. Ихтисамов, Р. Зелинский, В. Сузукей, М. ван Тонгерен), включая феномен горлового пения (А. Аксенов, З. Кыргыз, Е. Карелина). Вместе с тем, системные свойства натурального ряда, а также процесс эволюции феномена звука и звуковысотной организации в целом в инструментальной музыке тюрков Центральной Азии оказались не выявленными и специально не рассматривались.

В вопросах происхождения тюрков, в воспроизведении их духовной жизни в прошлом автор опирается на данные восточной средневековой науки, музыкальной (Аль-Фараби, Ибн Сина, Джами, Сафи-ад-Дин, Мараги и др.) и исторической (Махмуд Кашгари, Рашид-ад Дин, Абул-гази).

В анализе музыкального строя, а также микроинтервальных систем в музыке тюрков Центральной Азии используются работы В. Беляева, П. Аравина, Л. Коваля и соответствующая литература, нашедшая отражение в российском и зарубежном музыкознании (Е. Назайкинский, Ю. Холопов, Н. Шерман, Х. Хессе, М. Фогель, И. Никольцев).

В исследовании феномена звука в музыке тюркских народов Центральной Азии автор ориентируется на труды по теоретическому, историческому музыкознанию (Б. Асафьев, Л. Мазель, Ю. Тюлин, Ю. Холопов, И. Способин, Т. Бершадская, Е. Герцман, Е. Трёмбовельский, Р. Грубер, Г. Орлов) и этномузыкознанию (Е. Гиппиус, И. Земцовский, Э. Алексеев, Г. Люкё).

Тюркские музыкальные инструменты, в том числе хордофоны, рассматриваются в контексте научных изысканий по органологии и этноорганологии (В. Беляев, К. Квитка, К. Закс, Э. Хорнбостель, Э. Эмсгаймер, И. Мациевский, К. Вертков, Н. Привалов, Т. Вызго, Б. Струве, А. Шеффнер, Р. Садоков, В. Бахман, В. Мешкерис, Р. Галайская, М. Есипова). В их региональной (евразийские, центральноазиатские) дифференциации учитываются эстетические (О. Эльшек), музыкально-археологические (В. Садоков, В. Мешкерис), исторические (Т. Вызго), источниковедческие (С. Агаева, А. Малькеева, Т. Джани-заде) аспекты. Используются пока еще малочисленные работы по акустике тюркских музыкальных инструментов (П. Аравин, Л. Коваль, Ж. Нажмеденов, Е. Карелина).

Объектом исследования является звуковой мир традиционной инструментальной (включая музыкальные инструменты), вокально-инструментальной музыки тюркских народов Центральной Азии.

Предметом исследования служит тембро-регистровая модель звука, её структура, а также звуковысотная организация в традиционной инструментальной музыке тюрков Центральной Азии, Под звуковой моделью понимается образ, концентрированное выражение звуковых представлений тюркских народов.

Цель работы – комплексное изучение тембро-регистровой модели звука в его связях с миром звуковых представлений, исторической эволюцией звуковысотной организации в традиционной инструментальной (вокально-инструментальной) музыке тюрков Центральной Азии.

Целью исследования определены следующие **задачи**:

- выявить разнообразные предпосылки в формировании звуковых представлений тюрков Центральной Азии в связи с природно-климатическими условиями их обитания, типами хозяйства и образом жизни, исторической и языковой практикой;

- отметить характерные черты звуковысотной организации музыки тюрков Центральной Азии, обозначив этапы ее развития;
- дать всесторонний анализ тембро-регистровой модели звука, трактуемой как единство музыкального и «немузыкального», высоты и тембра, вокального, инструментального и речевого начал; выраженного в одно- и многоголосии; показать особенности её (модели) претворения в музыке тюркских народов Центральной Азии;
- выявить функции регистров в формировании высоты и тембра звука в музыке тюрков Центральной Азии;
- осветить роль тембра в музыке тюрков;
- исследовать объективные и субъективные параметры в оценке высоты на примере центральноазиатских хордофонов, в процессе их настройки и звучания (интонирования); определить реальную высоту и звуковысотную зону настройки хордофонов (прежде всего, казахской домбры);
- выявить особенности звуковой системы на двух типах музыкальных инструментов (щипковых и смычковых хордофонах) – с фиксированным и свободным (наличие ладков и без таковых) строями.

Материал исследования. В центре внимания – традиционная преимущественно инструментальная музыка тюрков Центральной Азии, что обусловлено ее высоким социальным статусом, разнообразием и сложностью инструментальных композиций. Работа выполнена на основе сведений, собранных автором: а) в фольклорно-этнографических экспедициях в западные регионы Казахстана и юг России (Астрахань) (казахи, туркмены, ногайцы, татары, уйгуры, турки-месхетинцы); б) в личных встречах и беседах с музыкантами, носителями традиции в Казахстане, Узбекистане, Азербайджане, России (казахи Синьцзян-Уйгурского автономного района Китая, киргизы, узбеки, каракалпаки, азербайджанцы, башкиры, тувинцы, алтайцы, хакасы) (1980-2009гг.). *Музыкальный* материал включает образцы:

1) инструментальной, вокально-инструментальной музыки тюрков Центральной Азии, отчасти Евразии, активно функционирующие и наиболее ярко отражающие её специфику; представленные в нотных сборниках и на разных носителях (СД, аудио- и видеозаписи). Среди них, примеры башкирского и тувинского горлового пения (*узляу, хоомей*), алтайского героического эпоса (*кай*), инструментальные наигрыши

на башкирском *курае*, тувинском и якутском *хомусе*, пьесы для смычковых и щипковых хордофонов. В сравнительном плане анализируются туркменские мукамы, инструментальные разделы таджико-узбекских макамов и азербайджанских мугамов.

2) вокального (башкирский *озын-кюй*, киргизские и туркменские народные песни), а также инструментального творчества тюркских, монгольских (пьесы для *моринхура* и образцы горлового пения *хоомей*), иранских народов, привлекаемые в сравнительном аспекте.

3) казахской инструментальной (кюи для *сыбызгы*, *кыл-кобыза* и *домбры*) и вокально-инструментальной (лирика, эпос) музыки.

В экспериментальную часть работы, осуществленную автором, входят:

1) результаты анкетирования (социологического опроса), проведенного среди традиционных и городских музыкантов – студентов, аспирантов, педагогов кафедр *домбры* и *кобыза* ФНМ Казахской национальной консерватории им. Курмангазы;

2) линейные обмеры струн (кишечных, из искусственных материалов) казахской *домбры*⁴;

3) замеры (по камертону) звуковысотной зоны настройки казахской *домбры*, осуществленные в звукозаписывающей музыкальной студии, в условиях фольклорно-этнографических экспедиций в Атыраускую и Мангыстаускую области (рук. проф. К. Сахарбаева, преп. Г. Ахмедьяров, 2000г., видеоматериалы) и концертного исполнения;

4) компьютерный анализ отдельных звуков, звукорядов (казахские *домбра* и *кыл-кобыз*), а также музыкальных фрагментов (на *домбре*), выполненный совместно с А. В. Харуто – кандидатом технических наук, доцентом, зав. кафедрой музыкально-информационных технологий МГК им. П.И. Чайковского, по программе SPAX⁵, на основе собственных аудиозаписей, многочисленных, в том числе опубликованных, нотаций кюев Западного Казахстана (около 100).

В работе охвачен исторический период XIX–XXI веков, с преимущественной ориентацией на современную музыкальную практику. В изучении звуковысотной

⁴ В экспериментальной работе использовались инструменты известных казахстанских мастеров – И. Романенко, Г. Исмагулова, Ж. Оспанова (домбры), К. Казакбаева, С. Умбетбаева (*кыл-кобызы*).

⁵ Эта программа специально разработана А.В. Харуто для музыковедческого исследования звука (свидетельство ФГУ «Роспатент» о регистрации № 2005612875 от 7 ноября 2005г.).

системы наиболее показательна группа составных *хордофонов* (отчасти аэрофонов, идиофонов). Ограничения касаются выбора двух основных свойств звука – *высоты* и *тембра*.

Теоретические и методологические основы исследования. В диссертации используются методы и подходы, сформировавшиеся в музыковедении, этномузыковедении и этноинструментоведении, а также в музыкальном востоковедении, культурологии. Среди них комплексный, регионально-цивилизационный подходы, позволяющие увидеть в музыке кочевых и оседлых тюрков не только различия, но и черты сходства, проследить ее связи с рассматриваемым регионом и сложившимися здесь хозяйственно-культурными типами (Дж.К. Михайлов).

Методологическое значение имеет концепция Е.В. Назайкинского о звуковом мире музыки, нашедшая отражение в ряде его работ⁶, а также исследования И.В. Мациевского о народных музыкальных инструментах и инструментальной музыке. Разработанный им системно-этнофонический метод предполагает синхронное изучение народной инструментальной музыки, музыкальных инструментов и личности исполнителя.

Анализ феномена звука (тона), процессов его эволюции осуществляется с помощью сравнительно-типологического и сравнительно-исторического методов, а также метода исторической реконструкции отдельных музыкальных явлений. Используются методы компьютерного исследования звуков, звукорядов на смычковых и щипковых хордофонах Центральной Азии.

Автор опирается на понятийно-терминологический аппарат, сложившийся в этномузыковедении, теории и истории музыки, а также широко привлекает аутентичную тюркскую музыкальную терминологию.

В работе представлено несколько исследовательских направлений. *Первое* из них связано с комплексным изучением *звука* (включая и область представлений о нем в музыкальной терминологии), который осмысливается на разных этапах эволюции музыки тюрков как *бурдон* и формируемая или связанная с ним *мелодия* (обертоновая / необертоновая). Их соотношение (дуализм) во многом

⁶См. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988; его же: Модус как музыкальная универсалия; Настройка и настроение в музыке // Е. Назайкинский. История в музыке. Избранные исследования. М.: НИЦ МГК им. П.Чайковского, 2009. – С.165-171; С. 213-249.

предопределило строение работы: первая часть посвящена изменяемой стороне этого единства, т.е. мелодии, а вторая, – собственно бурдону.

Второе направление – *звук-тон*, отражает эволюцию музыкального звука. Триада: *звук-тон-нота* (Е.Назайкинский) имеет отношение и к музыке тюркских народов Центральной Азии. В горловом пении, игре на *хомусе* и *курае*, отчасти и смычковых инструментах ощущается синкретизм звука. Навязные ладки на шейке щипковых хордофонов могут служить эквивалентами не только тонов, но в какой-то мере и нот.

Третье направление – *звук/свет* (цвет). Параллели между звуком (музыкальным) и светом связаны с их общей волновой природой и способностью расщепляться на ряд простых составляющих (в области звука – гармоник) (Х.Ихтисамов). Расщеплённый звук в музыке тюрков совпадает с *натуральным (гармоническим) рядом*. Взаимодействия обертонов определяют звуковысотные отношения тонов и рассматриваются параллельно.

Четвёртое направление обусловлено спецификой проявления звуковысотной организации в музыке тюрков, находящейся на пересечении *вертикальных, горизонтальных*, а также *диагональных связей* тонов.

Рассмотрение тембро-регистровой модели звука в ее эволюции предполагает обращение к стадияльно разным пластам народной инструментальной музыки тюрков Центральной Азии.

Научная новизна. В работе впервые:

- музыка тюркских народов Центральной (отчасти передней) Азии и прилегающих к ней регионов Евразии, их звуковой мир, включая особенности звуковысотной организации, рассматриваются *как целостное явление*; формируется исследовательское направление, связанное с разработкой теории традиционной музыки, выявлением ее генезиса и специфики, а также изучением звуковых моделей в азиатской музыке;
- анализируются общетюркские специальные музыкальные термины, связанные с категориями «звук» и «музыка» в пяти тюркских языках, входящих в кыпчакскую (татарский, казахский), карлукскую (узбекский), огузскую (туркменский), уйгурскую (тувинский) группы; прослежена конкретная связь

тембро-регистровой модели звука с космогоническими представлениями тюрков;

- предлагается оригинальная методика *тембро-регистрового* анализа музыки тюркских народов Центральной Азии с позиций интервального соотношения и контраста голосов (их сближения или отдаления);
- разные виды и формы традиционной инструментальной музыки (от архаических звукоподражаний до классических макомных циклов), а также музыкальный инструментарий тюрков Центральной Азии (идиофоны, аэрофоны, хордофоны, корпоромузыка) рассмотрены во взаимосвязи с натуральным (гармоническим) рядом как основы ее (музыки) звуковысотной организации;
- дана комплексная характеристика центральноазиатских составных *хордофонов как сложных музыкально-акустических (и музыкально-слуховых) систем*; выявляется их значение в эволюции инструментальной музыки тюркских народов региона;
- вводится и теоретически обосновывается категория *тембро-регистровой модели звука/тона*, отражающей специфику звучания музыки тюрков, показана ее трансформация; вводится понятие *горлового звука* как неотъемлемого компонента тюркского героического эпоса, бытующего наряду с горловым пением;
- получает дальнейшую разработку двухкомпонентная теория высоты (К. Майер, К. Штумпф); обосновывается понятие тембро-регистровой высоты звука; демонстрируется процесс ее формирования, а также эволюции звуковысотной организации в музыке тюрков Центральной Азии на основе действия оппозиций, связанных с разными струнами хордофонов (бурдонной и мелодической) — «толстой-тонкой», «длинной-короткой», «низкой-высокой», «темной-светлой»; исследуется роль тембрового фактора, показаны функции регистров в формировании высоты и тембра звука в музыке тюрков Центральной Азии;
- рассматриваются процессы становления и эволюции высоты и тембра звука, а также лада, модальных отношений в музыке тюркских народов Центральной Азии; вводится понятие *утолщенного звука/тона*, характеризующего основные тоны открытых струн в видах настройки хордофонов; формируется целостное

представление о бурдоне (нижний тон) в музыке тюркских народов, приводятся разные его определения;

- вводятся в научный оборот экспедиционные материалы автора, а также результаты музыкально-акустических исследований: собственных замеров и компьютерных расшифровок высоты звука, флажолетов, звукорядов казахских музыкальных инструментов (*домбра, кыл-кобыз*), *двухголосных* фрагментов домбровых кюев и туркменских сазов; определяется звуковысотная зона настройки *домбры*; объектом компьютерного анализа становятся традиционные *домбры* с низкой настройкой (Д.Нурпеисовой, М.Оскембаева), современные реконструированные инструменты.

Положения, выносимые на защиту:

- звуковой мир музыки тюрков Центральной Азии представляет собой целостный феномен, имеющий свою специфику, обусловленную природно-географическими, историко-культурными, языковыми особенностями;
- в музыкальной культуре тюрков Центральной Азии формируется тембро-регистровое восприятие высоты звука, связанное с речью;
- оппозиции «толстый-тонкий», «длинный-короткий», «темный-светлый» служат объективными предпосылками в формировании высоты и тембра музыкального звука у тюрков Центральной Азии, ладовой окраски регистров;
- тембровый фактор в музыке тюрков рассматриваемого региона оказывается доминирующим, что предопределено нижним положением бурдона (горловое пение), основными тонами язычка (идиофоны), трубок (аэрофоны) и струн (хордофоны);
- в музыке тюрков феномен звука в широком смысле выступает в разных своих проявлениях: в виде энергетического процесса (тувинское горловое пение), «кристаллического тела» (домбровые кюи казахов) и «ветвистого дерева» (маком/мукам/мугам);
- тембро-регистровая звуковая модель, составляющая основу звукового мира тюрков, в том числе Центральной Азии, обнаруживает связи с общетюркскими космогоническими представлениями и с категориями «звук» и «музыка», бытующими в традиционной культуре;

- тембро-регистровая звуковая модель в музыке тюрков Центральной Азии формируется в единстве музыкального и «немузыкального», в синкретизе высоты и тембра, вокального/инструментального и речевого начал, на стыке одно- и многоголосия;
- тембро-регистровая модель звука сохраняет непосредственную и опосредованную связь с натуральным (гармоническим) рядом и на разных этапах её (музыки) эволюции, предстаёт в своём полном (музыка тюрков Южной Сибири), неполном (музыка казахов, киргизов) и почти свернутом (музыка туркмен, узбеков, уйгуров) виде;
- натуральный (гармонический) ряд в традиционной инструментальной музыке тюрков Центральной Азии выявляет свои системные свойства;
- в музыке тюрков Центральной Азии формируются два спектра звука: реального и «утолщённого» (в настройках хордофонов);
- понятие «зоны» (Н.Гарбузов) распространяется на единичный и «спаренный» (октавный, квинтовый, квартовый и другие виды настроек на хордофонах) звуки, а также на феномен бурдона (первые четыре гармоники натурального ряда);
- микротоновые соотношения играют важную роль в музыке тюрков рассматриваемого региона и проявляются в звуковом строе казахских музыкальных инструментов (*домбра* и *кыл-кобыз*), имеющих дифференцированную высотную шкалу.

Теоретическая значимость. Работа открывает новое направление, связанное с исследованием звуковой специфики традиционной музыки не только на примере народов Центральной Азии, но и других регионов мира. Ее положения могут существенно расширить круг проблем, освещающих вопросы *происхождения* и *эволюции* музыки. Они найдут применение в *теории* и *истории музыки*, *этномузыкознании*, *этноорганологии* и *музыкальной акустике*, в гуманитарных науках: *культурологии*, *востоковедении*.

Результаты исследования будут способствовать обогащению общей и разработке региональной теории центральноазиатской музыки (прежде всего, в рамках СНГ), развитию *музыкальной тюркологии* – новой области знания, предполагающей систематизацию и осмысление научного и практического материала по традиционной музыке тюркских народов.

Полученные знания послужат дополнительным стимулом к активизации фундаментальных исследований по тюрко-иранским, тюрко-монгольским и тюрко-славянским этномузыкальным связям в аспекте звукотворчества, звуковысотной организации, а также необходимым подспорьем в изучении звуковых феноменов в других, в том числе азиатских, музыкальных культурах.

Практическая значимость. Основные положения исследования и методика анализа послужат основой для создания специального учебного курса по центральноазиатской музыке и раздела курса «Музыкально-теоретические системы» с включением центральноазиатского регионального компонента. Они могут быть использованы в вузовских лекционных и практических курсах по «Истории внеевропейских музыкальных культур», «Аналізу произведений традиционного музыкального искусства», «Музыке Востока», «Музыке тюркского мира», «Истории казахской музыки», «Этносьольфеджио», в том числе на занятиях по этноинструментоведению, музыкальной акустике, в спецклассах по композиции.

Особенности тембро-регистровой звуковой модели, экспериментальные данные по обмеру строя центральноазиатских инструментов (казахских *домбры*, *кыл-кобыза*, туркменского *дутара* и др.) станут объективным ориентиром для мастеров, занимающихся их изготовлением и реконструкцией.

Апробация диссертации. Диссертация подготовлена на кафедре истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского, обсуждена и рекомендована к защите 8 ноября 2016 г.

Основные положения диссертации опубликованы в изданиях, рекомендуемых ВАК РФ (всего 15, объемом 7,7 п.л.), трех монографиях (48 п.л.) и статьях. Они изложены в докладах на конференциях, семинарах и симпозиумах в дальнем зарубежье (Варшава, 2008, Берлин, 2010), странах СНГ (Санкт-Петербург, 2003; Самарканд, 2009; Баку, 2010; Москве, 2012, 2013, 2015), в республике Казахстан (Алматы, 2009, 2014, 2016; Астана, 2015; Кызыл-Орда, 2006).

Материалы исследования прошли апробацию в курсе «История внеевропейских музыкальных культур» (рук., профессор В.Н. Юнусова) Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, нашли отражение в учебно-методических комплексах дисциплин, таких как «Музыкальный

инструментарий народов Центральной Азии», «Звуковой мир музыки тюркских народов Центральной Азии» (ведутся автором с 2014г. в КНК им. Курмангазы)..

Структура работы. Диссертация состоит из двух частей (по 3 главы в каждой), Заключение, списка литературы (778 наименований, из них 120 на иностранных, в том числе тюркских языках). Приложения включают географическую карту проживания тюркских народов (1), сравнительную таблицу (2), краткий словарь тюркских специальных и музыкальных терминов (3), классификацию инструментов (по систематике Э.Хорнбостеля и К.Закса) (4), 15 образцов инструментальной музыки в разных настройках хордофонов (5), казахскую песню «Тау ішінде» (автор С.Сейфуллин) (6), компьютерные расшифровки звуков, звукорядов и отдельных музыкальных фрагментов из казахских кюев для *домбры*, *кыл-кобыза*, туркменского *дутара* (7), а также фотографии музыкальных инструментов тюркских народов и исполнителей на них (8).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении обосновывается актуальность исследования феномена звука/тона в музыке тюркских народов Центральной Азии для выявления этнически характерных её черт и основных этапов в эволюции, определены цели и задачи, методология исследования, дан обзор научной литературы.

ПЕРВАЯ ЧАСТЬ «ЗВУК (ТОН) В МУЗЫКЕ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ» посвящена анализу природно-географических, культурно-исторических, языковых факторов, оказавших влияние на звуковые представления тюрков, а также характеристике *тембро-регистровой модели звука/тона*, вопросам соотношения высоты и тембра в музыке тюркских народов Центральной Азии.

В **Главе 1. «Формирование звуковых представлений у тюркских народов»** автор обращается к разнообразным истокам звукового мира музыки тюрков. В **первых двух разделах «Звуковая среда обитания тюркского этноса (географические и природно-климатические условия)», «О двух хозяйственно-культурных типах и их отражении в музыке»** рассмотрены природно-климатические, ландшафтные зоны региона, характер производственной деятельности. Феномены *длинного*, протяжного и *короткого* звуков связаны с

основной средой обитания тюрков – *горно-степными* районами Евразии. Отдаленными прообразами длинного и короткого звуков служат т.н. *протяжные* (длинные) и *скорые*, частушечные (короткие) песни, большие и малые эпические формы, получившие широкое распространение у многих тюрко-монгольских народов (см. башк., тат. *озын- и кыска-көй*; каз. *узын- и кыска жырлар*; монг. *уртын-дуу и богино-дуу*). В музицировании учитывались акустические закономерности природного ландшафта. Для усиления звучания использовали определённое время суток и соответствующее место: на возвышенности, холме или горе (см. «*таңғы сарын*» и «*кешкі сарын*» – «утренний» и «вечерний» напевы, мелодии). Знаменитый казахский музыкант Ихлас (1843-1916) играл на *кыл-кобызе* (смычковый хордофон) на восходе и закате солнца, когда в природе всё смолкает, звуки инструмента становятся слышимыми издалека (С.Умбетбаев). Другой известный *күйши* Ергали Ищанов (1864-1949), ученик Курмангазы (1823-1898), исполнял *кюи* на Шайтан-тобе («Чертов холм»). Во время игры на возвышенности, звуковая волна распространялась на значительные расстояния сверху вниз.

Горно-степные, песчанно-пустынные пейзажи рождают в восприятии зрительные образы. Особое значение приобретают «игра» оттенками того или иного цвета, полутонами, что проявляется в терминологии (*ак, кара, коныр, кок* – белый, черный, коричневый, голубой/зеленый) и позволяет провести параллели между цветом/светом и музыкой (синестезия).

С окружающей природой связано производство музыкальных инструментов, отражающих древние антропо-, зооморфные представления. Они изготавливаются из натуральных материалов и имеют *этнокультурную, природно-географическую принадлежность*; отражают *гармонию* внешнего (природное окружение) и внутреннего (чувства и творческое вдохновение мастера-творца) мира.

На территории Центральной Азии сформировались два *хозяйственно-культурных типа*, занимающие *равноправное* положение: а) кочевой, скотоводческий; б) оседло-земледельческий, с определённой долей скотоводческого хозяйства. Кочевые тюрки не утратили *гармонии* с природой (нарративные жанры музыкально-поэтического творчества; распространённость культов птиц и животных). У них сохранились разностадиальные пласты звукоподражательной

музыки, имеющие особое значение в становлении средств музыкальной выразительности.

В разделе раскрывается магическая роль музыки, внимание уделяется образу Коркута – первого шамана, с именем которого связывают создание смычкового и щипково-плекторного хордофонов (ср. *кобуз* – у казахов, узбеков, каракалпаков и *гопуз* – у азербайджанцев, турок).

В *третьем разделе «Звуковой мир музыки тюркских народов в контексте их истории и этногенеза»* автором выявлены следующие исторические этапы: 1) древнетюркский (VI-IX вв.) (IX-XII вв.); 2) монгольский (XIII-XV вв.); 3) послемонгольский (новотюркский) (XV-XVII вв.); 4) вхождение в состав царской России (со вт. пол. XVII-нач. XX вв.), 5) советский (СССР, 1917-1991г.); 6) период независимости (с 1991 г. и по настоящее время).

В этнополитической истории тюркских народов и, соответственно, в их культуре особое значение приобретают две координаты: *восток – запад* и *юг – север*. *Первая* из них может быть обозначена как *внутри-тюркская*. Древнетюркские племена мигрировали с востока на запад, вступая в межкультурные взаимодействия с другими народами. Если у восточных тюрков (тувинцы, алтайцы, хакасы и их предшественники) «рудименты» былой этнокультурной общности (феномен горлового пения, игра на продольных флейтах и варганах) сохранились, то у западных, — они исчезли или бытуют в трансформированном виде.

Тюрко-монгольские этнокультурные связи берут своё начало в глубокой древности, ведь Алтай, западная и центральная Монголия, юго-восточные районы Сибири – прародина прото- и древнетюркских племён. Здесь найдены уникальные памятники древнетюркской культуры. Этот регион образует «заповедную» зону, где обе культуры тесно соприкасались. В результате образовался *тувино-монгольский* «узел».

Вторая координата – юг – север – связывает культуру тюрков с мусульманским миром (*тюрко-иранская* ветвь). Влияния арабо-персидской культуры – одного из древних очагов цивилизации, были достаточно сильными. Они заметны в музыкальных культурах узбеков, туркмен, азербайджанцев и турок; в домбровой музыке западных казахов; в центральноазиатском музыкальном инструментарии.

Культурные контакты между *иранскими и тюркскими* народами, известные ещё в прототюркскую и древнетюркскую эпохи, были постоянными во времени и в пространстве. Их *сближение*, особенно в зонах оседлости, находит выражение в таких культурных явлениях как таджико-узбекский Шашмаком.

Казахстан (отчасти Киргизстан) находится на пересечении двух указанных координат (восток-запад, юг-север), связывая музыкальные культуры не только восточных и западных тюрков, но и монголов, иранцев и славян.

В *четвёртом разделе* главы «*Влияние языка и речи на звуковые представления тюрков*» выявляется общее и особенное во взаимодействии тюркских языков и музыки.

Особое внимание уделяется *системе вокализма* (широкие гласные полного образования – *твёрдые*; узкие гласные полного и неполного образования – *мягкие*) и *закону сингармонизма* (созвучность, взаимосвязанность звуков основной морфемы и аффиксов – Н. Баскаков), действующими в тюркских языках. На основе имеющихся данных автор проводит параллели между феноменом сингармонизма и бурдоном как воплощением *гармонии* в музыке тюркских народов. В качестве примера приводится сравнительный интонационный анализ стиха Махамбета «*Ереул атка ер салмай*» (фрагмент) и казахского кюя для *сыбызгы* (продольная флейта) «*Арбиянның қоңыры*».

В **Главе 2. Тембро-регистровая модель звука в музыке тюрков (общая характеристика)** дается всестороннее описание тембро-регистровой модели звука в звуковых представлениях тюрков и в реальной музыкальной практике.

В *первом разделе* «*Звуковые представления тюркских народов в специальной музыкальной терминологии*» рассматриваются понятия и термины, используемые тюркскими народами в обозначении категорий ‘*звук*’ и ‘*музыка*’. Они распределены автором в два блока. Первый, – связан с феноменом звука вообще и музыкального в частности, включая характеристики «голоса» человека, второй – с понятием «музыка» и включает группу общетюркских терминов, выявленных на материале пяти тюркских языков разных групп.

В обозначении понятий ‘*звук*’ и ‘*музыка*’, а также ‘*голос*’ задействован *общий* круг терминов (*тавыш/товуш/дауыс, сес, дыбыс, аваз/овоз, үн, ыт*), встречающийся почти во всех тюркских языках (таблица 1).

Таблица 1.

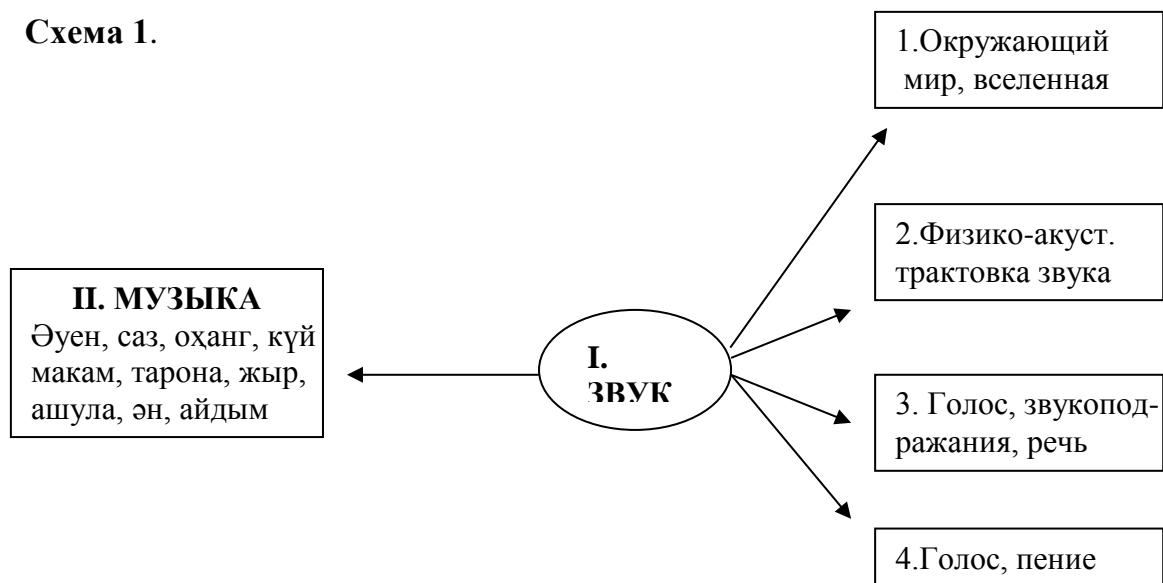
Термины	Татар.яз.	Каз.яз.	Узб.яз.	Туркм.яз.	Тувин.яз.
Звук	Тавыш, аваз, аһән	Дыбыс, үн	Товуш, овоз, сас, ун	Сес/сас, оваз	Ыгыт, үн
Голос	Тавыш, аваз	дауыс	Товуш, овоз, садо, сес	Сес, товуш	Ыгыт, үн
Песня	жыр	ән	ашула	айдым	ыр
Музыкальный инструмент	Музыка корал, эсбап	Музыкалык аспап; күй аспап	Музыка асбоб	Саз гуралы	Хөгжүм херексели

Большинство из них имеют: 1) древнетюркское происхождение и упоминаются в знаменитом словаре Махмуда Кашгари (XI в.) (*жыр, толгау, өлен*, а также *үн*); 2) китайские «корни» (*күй=цюй*); 3) заимствованы из персидского языка (*аваз/овоз, аһән, ән*); 4) указывают на тюрко-монгольские языковые параллели (*хөгжүм, аялга*).

Эти термины отражают синкретизм: 1) *звука* и *голоса* в тюркской традиционной культуре («звук» в восприятии тюрков — прежде всего, голос); 2) *слова* (речь) и *музыки* (пение); 3) вокального, инструментального и речевого начал. Второй и третий виды синкретизма проявляются в определённых видах и жанрах музыкального творчества тюрков (*күй, жыр, айдым*).

Первый блок понятий, связанных с феноменом **звук** (I), включает 4 группы. Сюда вошли выражения, характеризующие звук (голос) в широком смысле (1); его физико-акустические свойства (2); используемые в речи, включая звукоподражания (3), а также в музыке и пении (4) (см. схема 1).

Схема 1.



Среди общих терминов ключевыми являются ‘*ун*’, обозначающее голос, речевые и музыкальные звуки, резонансные явления (эхо, отголосок), а также *агыз/авыз/ауыз* (рот), от которого произошли ‘голос’, ‘звук’ (*аваз, дауыс, дыбыс*), а также отголосок, отзвук (*ыз/іс, ыс*).

Ко **второму** блоку относятся понятия и термины, непосредственно касающиеся категории **музыка** (II) в её современном понимании. Речь идет о напевах, мотивах (*әуен, саз*, каз.; *куй, оханг*, узб.; *саз, хеңг*, туркм.; *аялга*, тув.), мелодиях (*саз/соз*, каз., туркм., тадж.; *күй/көй*, тат., узб.; *хең*, тат., узб., туркм.; *тарона, хаво*, узб.), а также видах и жанрах музыкально-поэтического творчества тюркских народов.

Автором отобраны два **базовых** понятия – **жыр** (*ыр*) и **күй** (*көй*), наиболее ярко отражающие специфику звукотворчества тюркских народов.

Семантический анализ слова **жыр** (*ыр*), предпринятый автором, выявляет его связь с волком (клыкастое лицо, облик) – тотемным животным древних тюрков (Л.Гумилев). Подчеркивается синонимичность терминов **жыр** и **кай** в значении эпического сказания, исполненного в напряженной, экспрессивной, *горловой* манере у алтайцев, хакасов, каракалпаков и казахов (кармакчинская традиция).

Термин **күй**, характеризующий то или иное **состояние** человека, его чувства, эмоции (К.Жубанов), по смыслу близок слову *моң* (*мұң*) (букв. тат. тоска, грусть) (ср. «*моңлы көй*» — печальная мелодия) (Г.Сагеева). Понятия, используемые в значении ‘звук’ и ‘музыка’, выражают два фактора, присущие внутреннему мироощущению тюркских народов – **движение** (*жыр, ыр*, а также *ун, дауыс*) и **состояние** (*күй*).

Термины **инструментальной музыки** тюрков (*саз/соз, сарын макал/мукам, күй/күү* и др.) систематизированы и касаются названий: а) инструментальных наигрышей и мелодий; б) носителей традиционной музыкальной культуры; в) морфологии инструментов, рассмотренной на примере составных хордофонов. В разделе сравниваются термины *саз* и *сарын*, раскрывается содержание слова *баксы/бахши/багши*. Антропоморфные названия частей составных хордофонов, приводимые в работе в казахской терминологии, указывают на их связь с **мировой горой** (**мировым деревом**), с её вершиной (*бас*), серединой (*орта*) и подножием (*аяк, сага*), а также с **человеком** как центром мира. Его **голос** есть главный звук, музыка вселенной.

Тембро-регистровая модель звука изоморфна образу мирового дерева.

Второй раздел «Многослойный» звук: соотношение музыкального и «немзыкального» посвящён низкому остигнтому звуку (бурдону) с *голосовой*, грудной (хриплой), гнусавой окраской, имеющему разные обозначения в тюркской культуре: *калын тавыш* (тат.), *йўгон овоз* (узб), *қоныр дауыс* (каз.). Именно с этими его особенностями связано формирование единого *этно-темброфонического звукоидеала* (Ф.Бозе), устойчивого и постоянно воспроизводимого в инструментальной и вокально-инструментальной музыке тюрков Центральной Азии.

«Многослойный» звук способен расщепляться по *вертикали* (бурдон и обертоны, перемежающиеся с сонорным фоном – В.Сузукей), *горизонтали* (наличие шумовых, жужжащих, дребезжащих, фальцетных призвуков, возникающих в горловом пении и в игре на музыкальных инструментах) и *диагонали* (более сложные формы бурдонного многоголосия).

В разделе рассмотрены разные способы воспроизведения звуковой модели; выявлены два вида шумовых компонентов: 1) присутствующих постоянно, в качестве тембровой, семантически значимой звуковой оболочки (горловое пение, *хомус*, *курай*); 2) появляющихся иногда, в результате определенных приемов звукоизвлечения (хордофоны).

Звук в музыке тюрков может *приближаться* или *отдаляться* (подобно формату 3D), звучать в глубине или вблизи. Возникающий стереофонический эффект связан с дихотомией низа и верха музыкального пространства, в том числе с функциональной дифференциацией струн на хордофонах (бурдонная и мелодическая).

Вертикальные, горизонтальные и диагональные координаты рассматриваемой звуковой модели указывают на *многоплановость* музыкального пространства.

В *третьем разделе «Слитность тембра и высоты звука»* соотношение этих двух компонентов в инструментальной музыке тюркских народов Центральной Азии показано в процессе её эволюции. «Многослойный» звук, локализуемый в нижнем регистре (горловое пение, наигрыши на *хомусе*), представляет собой разложенный спектр. Здесь по существу представлен тембр. На духовых инструментах, имеющих отверстия, высота начинает осознаваться как самостоятельное свойство звука. На *курае* с 3-6 отверстиями образуются смешанные звукоряды, состоящие из тонов и

обертонов. Тембровая окраска инструмента определяется основным тоном трубки, а также наличием голосового бурдона.

На лютнях, в особенности щипковых, имеющих ладовые перевязи, высотный фактор усиливается. И все же **основные тоны** открытых струн, настраивающиеся относительно друг друга (на кварту или квинту), сохраняют свое доминантное положение.

Освоение звукового пространства в ранних видах инструментальной музыки тюрков начинается с пограничных участков музыкальной шкалы, неопределённых в высотном и тембровом отношении, демонстрирующих свою «немузыкальную» природу (Б.Теплов) (см. зона локализации низкого звука в горловом пении).

В **четвёртом разделе «Синкретиз вокального / инструментального и речевого начал»** рассматривается соотношение этих компонентов в жанрах инструментальной и вокально-инструментальной музыки тюркских народов Центральной Азии. Как показывают исследования (Г.Грум-Гржимайло, Х.Ихтисамов, Э.Алексеев) в их взаимодействии наблюдаются две встречные тенденции: с одной стороны, человеческий голос выявляет **инструментальную** природу, с другой, музыкальный инструмент стремится ему (**голосу**) подражать.

Автором обозначены два смысловых контекста. В первом из них **человек** выступает в качестве **инструмента** или его составной части (горловое пение, игра на варганах и открытых продольных флейтах). **Горловое пение** относится к **разновидности аутоинструментализма и корпоромузыки** (И.Мациевский, З.Кыргыз). Варган как «своего рода инструментально-голосовой кентавр» (Э.Алексеев) и **курай** – «удлиненная звучащая трубка» (Х.Ихтисамов) фактически представляют собой **человеко – инструменты**, спаренные между собой.

Хотя хордофоны не связаны напрямую с голосовым аппаратом, но по своему строению они подобны человеку и совершенны как он сам. Если в горловом пении, на **курае** голосовой низ сочетается с инструментальной (флейтовой) мелодией, то на варганах и хордофонах – низ и верх – инструментальные.

Второй смысловой контекст – ориентация многих центральноазиатских музыкальных инструментов на человеческий **голос**, который служит для них эталоном (Аль-Фараби).

Голос и *инструмент эквивалентны*, а, значит, *равны* друг другу в музыке тюрков Центральной Азии. Влияние *голоса* на *инструмент* проявляется в практике сольного и ансамблевого музицирования (1). Звуковые диапазоны хордофонов и певческого голоса близки друг другу (2). Поэтому *комуз, домбра, дутар, тар, танбур* могут быть трактованы как *инструментальные «голоса»*. «Скольжение» высоты тона, изменение настройки музыкального инструмента вызывает аналогии с *речью*.

Инструментальное начало, в свою очередь, разнообразно представлено в *вокальном*. Речь идёт о сходных критериях в оценке голоса и инструмента, о влиянии инструментальных традиций в центральноазиатском регионе на характер и степень развитости вокально-инструментальной музыки. Будучи своеобразными рудиментами *речевых восклицаний*, т.н. *асемантические* слова и выражения в песнях выявляют свою инструментальную природу.

В *пятом разделе «На стыке одно- и многоголосия»* образцы инструментальной (вокально-инструментальной) музыки тюркских народов Центральной Азии рассматриваются в аспекте разного количества голосов (от одного до трёх), что не всегда предполагает использование нескольких источников звука. Многослойная фактура образуется как путём расщепления одного горлового звука (алтайский *кай*, тувинское горловое пение), так и одновременного или попеременного звучания 2-3х голосов (композиции для хордофонов). Нередко одноголосие распределяется между двумя струнами (домбровые *кюи-шертпе* центрального, юго-восточного Казахстана).

Звуковая модель отличается двойственностью: реально слышимые два-три «голоса» могут быть производными от нижнего тона (горловое пение, импровизации на *хомусе*) или самостоятельными (пьесы для смычковых и щипковых хордофонов), но нередко трактуемыми как одно целое. Вариантность в использовании голосов с тенденцией к их недифференцированности, комплексному восприятию (бурдон-обертоны; бурдон-мелодия), наличие шумовых призвуков указывает на *сонорную* природу музыки тюрков. В этом отношении казахские домбровые кюи, находящиеся на стыке одно- и многоголосия, представляются *уникальными*.

В *шестом разделе «Бурдонное многоголосие в музыке тюркских народов»* рассмотрены его общие и специфические черты.

Бурдон в инструментальной и вокально-инструментальной музыке тюрков Центральной Азии предстает как *самодостаточный* феномен, образующий разветвлённую *систему*. Показательны его формы: с использованием голосового аппарата (1) (тувино-монгольское горловое пение); ротовой полости и пластины (металлической, деревянной) (*хомус*) (2) или духового инструмента (3); смычковых и щипковых хордофонов (4, 5).

Различаются культуры с *одним* (горловое пение, игра на *хомусе* и *курае*) и *двумя бурдонами* (смычковые и щипковые хордофоны). Бурдон может быть выражен в виде соотношения *голоса и инструмента* или *нескольких инструментов* (ансамбли, исполняющие узбекские макомы и уйгурские мукамы, а также азербайджанские мугамы).

Особое внимание уделяется *воспроизведению* и *восприятию* бурдона как явления неоднозначного (В. Бахман, Р. Брандл, Э. Герсон-Киви, Х. Ихтисамов, В. Сузукей, М. Шнайдер, Л. Халтаева). В музыке тюркских народов он выражен двояко: 1) как прерывный или непрерывный (повторяющийся на одной или разной высоте) звук/тон и 2) в виде вертикально разложенного спектра – нижнего тона и обертонов. Между ними нет непроходимой грани.

Наряду с *мелодическими* формируются и *ритмические* виды бурдона. На казахских *кыл-кобызе* и *домбре*, узбекском *дутаре*, якутском *хомусе* совмещены признаки идиофонов, аэрофонов, хордофонов и мембранофонов.

В разделе представлены *первичные* и *вторичные* формы функционирования бурдона на материале музыки Центральной Азии, а также других регионов (Магриб, Ближний и Средний Восток, Индия).

Отмечается *полифункциональность* струн на хордофонах, являющихся одновременно мелодическими, бурдонными и резонирующими. На домбре обе струны взаимозаменяемы, функционально и *зеркально* подобны друг другу. Их дифференциация находит отражение в «специализации» инструментов в традиционных ансамблях, среди которых выделяют: ведущие, *мелодические* (*танбур, тар, рубаб, ситар*) и *сопровождающие*, бурдонно-резонирующие (*тампура, уд*) или бурдонно-ритмические (*дойра, табла*). Равноправным участником такого ансамбля становится и человеческий *голос*.

Глава 3. Тембро-регистрационная модель звука: тембр и звуковысотность в музыке тюркских народов. В первом разделе «О влиянии технико-акустических параметров музыкального инструментария тюркских народов на высоту и тембр звука» обозначены некоторые *объективные* предпосылки в определении высоты звука/тона, имеющие универсальный характер.

Среди них *длина, толщина, форма* язычка, трубки, струны на идиофонах, аэрофонах и хордофонах. Особое значение имеют наличие *пальцевых отверстий*, степень *натяжения* струны, полное/неполное (частичное) их прикрытие или нажатие. Выявляется корреляционная связь между высотой, тембровой окраской звука и *качеством* струны, а также *способами звукоизвлечения*. Виды струн (натуральные, органические, неорганические; искусственные, синтетические), используемые на хордофонах тюркских народов Центральной Азии и других регионов, указывают на *тип культуры*, а также на музыкальную *систему*, представленную преимущественно ангеми-tonным, диатоническим и хроматическим звукорядами. К первым двум относятся инструменты с волосяными (конский волос), кишечными (бараньи, козьи, а ныне капроновая леска, кетгут), отчасти шёлковыми струнами (*игил, кыл-кобыз, комуз, домбра, дутар*), встречающимися у *кочевых, полукочевых* тюрков. К третьей – хордофоны с металлическими (латунные, реже стальные, бронзовые, медные) струнами, преобладающими у оседлых тюрков (*танбур, сато, сетор, рубаб кашгарский* и др.).

Анализ способов звукоизвлечения (игра смычком, щипком и плектром) позволил выявить два *типа универсализма: древний* (смычковые типа *бызаанчи, кыл-кобыза* с разнообразной, в том числе флажолетной техникой игры) и *современный* (щипковые хордофоны с навязными ладками – казахская *домбра*).

На примере щипковых лютен Центральной Азии показан процесс освоения музыкального звука: его высоты (фиксация тонов на грифе/шейке инструмента), длительности (виды ритмических рисунков), громкости (приёмы игры, регулирующие динамику) и тембра.

Во *втором разделе «Объективные предпосылки в определении высоты и тембра звука. Оппозиции «длинный-короткий», «толстый-тонкий» и «темный-светлый»* рассматриваются некоторые *универсальные* категории в определении высоты тона в музыке тюркских народов Центральной Азии. Среди них понятия

«длинный-короткий», «толстый-тонкий» и «темный-светлый» обычно ассоциирующиеся с долгим, низким и прерывистым, высоким звуками. Они косвенно указывают на *регистровое* деление музыкального пространства (низ-верх); отражают тембровые и высотные (длинный, короткий, толстый, тонкий, темный, светлый) свойства звука (Г.Люкё).

В оппозиционной паре *низкий-высокий* высота звука не конкретизирована, связана с регистром, который наделяется её *качеством*. Смена регистров (низ и верх) – один из важных, возможно первых этапов в различении высоты. Данная оппозиция является *общей* для разной категории звуков (с фиксированной или нефиксированной высотой тона); распространяется на *виды настроек* хордофонов: квинтовая (*терис бұрау*) считается низкой, а квартовая (*он бұрау*) – высокой.

Рассмотренные оппозиции связаны и с другими свойствами звука, а именно с его *громкостью* (динамикой) и *длительностью*. Нижний бурдон обычно звучит громче, чем обертоны и тоны верхнего регистра. В горловом пении, в наигрышах на *хомусе* и *курае* он длится ровно столько, сколько звучит верхняя обертоновая мелодия. Происходит *совмещение* (контраст) громкого (нижний бурдон) и тихого (мелодия), длинного и короткого звуков, толстого и тонкого, темного и светлого в одновременности, что можно сравнить с феноменами «пространственной музыки», а также «контанации» (И.Мациевский).

В *третьем разделе «О происхождении регистров и их роли в формировании высоты и тембра звука»* анализируются высотные и тембровые свойства регистров. Учитывая, что восприятие звука в различных участках звукового диапазона неодинаково (А.Володин), в нижнем регистре усиливаются его тембровые, в верхнем – высотные качества. В инструментальной музыке тюрков Центральной Азии складывается своя *регистровая* система, понимаемая как особый звуковысотный *модус* (Е.Назайкинский). Опосредованная связь регистров в музыке тюрков с двух-трёхчленной моделью мира, со строением как музыкального инструмента, так и пьес (см. *бас-аяк*, *бас-орта-сага*: верх-низ; начальный, средний, кульминационный разделы) отражает синкретизм пространственных представлений. Автором показаны функциональные различия регистров, их возникновение и дифференциация, в том числе семантическая, в связи с эволюцией инструментальной музыки тюрков Центральной Азии.

Если в ранних видах бурдонного многоголосия доминирует *нижний*, то в пьесах для аэрофонов и центральноазиатских смычковых и щипковых хордофонов происходит формирование *верхнего* и *среднего* регистров. Последний, первоначально выполнявший связующую функцию, впоследствии становится самостоятельным. В классических жанрах восточной музыки (макомах, мукамах, мугамах) регистровое «движение» музыкального материала (низ-верх) присутствует в скрытом виде. Приоритет остаётся за *нижним* регистром, модальные опоры которого являются основными.

Четвёртый раздел состоит из двух подразделов «*О соотношении высоты и тембра звука в музыке тюрков*» и «*Трактовка тембра в тюркской музыкальной терминологии*». Устойчивость *шумовых* (фальцетных, дребезжащих) призывков при извлечении низкого звука в разных, в том числе, ранних видах инструментальной (вокально-инструментальной) музыки тюрков позволяет говорить о *двухкомпонентности тембра*. Он может быть дифференцирован и подразумевает: а) не только окраску, но также б) «немзыкальный», точнее *этнически характерный* компонент (хриплые, звеняще-жужжащие призывки). Шумовые добавки (термин Е.Назайкинского) неотделимы от самого музыкального звука, находятся с ним в *синкретическом единстве*.

В двухкомпонентной теории высоты (М. Майер, К. Штумпф) различают: 1) высоту как таковую и 2) тембровую окраску (светлоту, объёмность) звука. Второй компонент характерен для восприятия и немзыкальных звуков (Е. Назайкинский). В музыке тюркских народов Центральной Азии представлен только *второй* (светлотный), по определению автора *тембро-регистровый*, компонент высоты. Будучи общим для восприятия *речевых* и *музыкальных* звуков, он образует здесь самостоятельную *систему*, в историческом плане включающую два этапа. *Первый* из них связан с господством *тембра*. Нижний бурдон в горловом пении, пьесах для *хомуса*, *курая* и *кыл-кобыза* обладает разной «*толщиной*». *Второй* – характеризуется формированием и осознанием *высоты* звука как таковой. На примере хордофонов виден процесс мелодизации бурдона, перемещающегося на разную высоту. В макомных/мугамных композициях для узбекского *дутара*, *танбура*, азербайджанского *тара* *регистровое* качество высоты сохраняется.

Высота и тембр звука/тона в музыке тюркских народов выявляют разные свойства. Высота звука релятивна, *изменчива*, тембр, отличается большей *устойчивостью*. Многие составные хордофоны, имеющие низкую настройку, служат наиболее ярким воплощением приоритетности *тембра*.

Во втором подразделе анализируются народные музыкальные термины и выражения, используемые в характеристике тембровых свойств звука на материале казахской народной музыки. Автор рассматривает явления, обозначаемые словом **қоңыр** (каз. – «глубокий, бархатный голос»). Показан широкий спектр действия данного понятия, используемого в характеристике низкого звука, голоса, богатого обертонами (*қоныр дауыс, қоныр ун*), напева (*қоныр саз*), кюя (*қоныр куй*), настройки инструмента (*қоныр бурау*), домбры (*қоныр домбыра*), присутствующего в названиях инструментальных пьес (кюи «*Қоныр*» в восточно-казахстанской домбровой традиции).

Слово *қоныр* апеллирует к *слуху*, встречается в *речи*, имеет отношение и к *цвету*. Оно указывает на *тёмный* (о волосах), коричневый цвет (о материи) (в каз. яз. различают 5-6 его оттенков), используемый в характеристике птиц и животных. Все приведённые его значения нашли отражение в таблице и схеме, составленными автором.

В пятом разделе «*Субъективные параметры в оценке высоты музыкального звука*» на примере казахской *домбры* и других центральноазиатских хордофонов прослежены изменения высоты на уровне настройки инструмента в реальном исполнении пьес, а также в процессе интонирования.

На основе различных источников автор различает собственно *высоту* и высотную *зону* настройки казахской домбры. В первом случае речь идёт о реальной высоте строя инструмента как изменчивой величине. Во втором, – о нижней и верхней границах высотной настройки домбры, которая с конца XIX- нач. XX веков постепенно повышалась и сужалась.

Автором выявлена зависимость настройки домбры от региональной, локальной и индивидуальной принадлежности пьес, их характера; исполнительской техники, слухового восприятия, а также практики оркестрового музицирования, что нашло отражение в таблицах. Дина Нурпеисова (1861-1955) и Абикен Хасенов (1897-1958) – лучшие представители домбровых традиций, исполняли *кюи* в низком строе – *A-d*.

Предпринятый анализ более поздних материалов, в том числе замеров струн различных домбр, их реального звучания (по камертону) показал, что современные музыканты избирают средний, как наиболее жизнеспособный (*H-e/c-f*), или высокий, т.н. оркестровый (*d-g*) виды строя.

Зона настройки домбр, определяемая диссертантом самостоятельно по нотным записям (сборник А.Затаевича «500 казахских песен и кюев»), оказалась широкой (от *E-A* до *d-g*). Большое количество пьес (результаты приводятся в таблице) исполнялось в строях *F-B*, *c-f* и *d-g*. Согласно экспедиционным материалам, собранным в Западном Казахстане (2000г.), зона настройки инструментов у домбристов Мангыстау более узкая (б.2) – *B-es – c-f*, чем у музыкантов Атырауской области (б.7) – от *A-d* до *dis-gis*.

Высота звука/тона может изменяться и **в процессе интонирования**. Микроинтервальные образования в инструментальной (вокально-инструментальной) музыке тюркских народов имеют **двойственную** природу и рассматриваются автором в трёх аспектах: в процессе исполнения (1), в звукорядах, в том числе и лабораторных, образующихся на составных хордофонах (2), а также с привлечением данных компьютерного анализа (3).

В разделе внимание уделяется технике исполнительства на центральноазиатских хордофонах с фиксированным и свободным строями. Рассматриваются приёмы игры, относящиеся к т.н. декоративной (узб. *кочирим*) и семантической орнаментике (С.Тахалов), в ряде случаев изменяющих высоту звука в пределах полутона и даже тона.

Ладовые перевязи (*перне, перде, парда*) на шейке многих составных хордофонов в прошлом были подвижными. Реконструкция двух лабораторных звукорядов на западно- и восточно-казахстанской домбрах (П. Аравин, С. Зарухова, Т. Асемкулов) показала, что некоторые микроинтервалы, образуемые в результате передвижения ладков (см. *кашаган перне, оймаут перне*), имели осознанный и даже **системный** характер. В настоящее время, в связи с повышением и хроматизацией строя многих центральноазиатских хордофонов, эти и подобные им специфические ладки не сохранились.

Совместно с А.В.Харуто (программа SPAX), автором сделаны звуковысотные расшифровки отдельных звуков, звукорядов на казахской *домбре* и *кыл-кобызе*, а

также музыкальных фрагментов домбровых *кюев*. Имеющийся материал (фонограммы) рассматривался в двух направлениях, в аспекте: 1) изучения высоты звука (компьютерный анализ звуковысотного рисунка); 2) выявления строя (анализ звукорядов и отдельных звуков *домбры*, *кыл-кобыза* в сравнении с аналогичными значениями пифагорова, чистого и равномерно-темперированного строев, в том числе, лабораторного звукоряда домбры, приводимого П. Аравиным)⁷.

Компьютерный анализ включал несколько измерений: сонограмму с двумя осями координат (вертикальная ось частот, в центах и горизонтальная ось времени, в секундах), а также мелограмму с указанием высоты звука. Полученные значения частот переводились в графики. Графическая сетка избиралась с разным делением в 25, 50 и 100 центов. Погрешности расчётов составили $\pm 5-10$ центов.

Полученные данные по замеру *основных тонов* открытых струн (*d-g*) на казахской *домбре* (исп. Ахатов А.) и образуемых ими флажолетов, отдельных звуков (близких к РТС – *c, d, dis, g, gis, g¹*), звукорядов на мелодической и бурдонной струнах (в одноголосии) демонстрируют *уникальность* звуковысотного строя *домбры*. Большая часть звуков приближается к $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$ тона или находятся на промежуточных высотах – *d, dis, g*.

Для компьютерного анализа использованы эпизод из заключительного раздела туркменского кюя «Есирле» в исполнении М.Оскембаева, в котором он допускает хроматическое снижение общего строя звучания с последующим его повышением, а также фрагмент из домбрового кюя «Енбек ері» в исполнении Д.Нупеисовой. В обоих фрагментах, звучащих в низкой настройке (*B-es* и *E-A*), видна сходная картина: в первом – в рамках октавы (*A, Ais, H, c, cis, d, dis* и *g*) образуется 14, во втором, – 15 высотных ступеней; каркас общего звуковысотного движения включал высоты 20 (в одноголосии) и 21 (в двухголосии) звуков, извлекаемых в большой, малой и первой октавах. Большую их часть образуют варианты высот, находящиеся в $\frac{1}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{1}{8}$ тона. Отмечен более мелкий шаг в рамках 12-ступенного ряда.

Впервые проводились расшифровки звуков (основные тоны открытых струн, их октавные повторения в других регистрах, флажолеты), звукорядов на двух *кыл-кобызах* (А. Карсакбаева, С. Ибраимова), которые показали, что их звуковой строй

⁷ Равномерно-темперированный строй (РТС) использовался в качестве «линейки» для измерения микроинтервалов

отличается самобытностью. При преобладании интервалов *чистого* строя (33 из 43 замеренных, что составляет 76,7%), тоны *кыл-кобыза* частично входят в европейскую 12 тоновую систему (2,4%, ср. с *пифагоровым* – 20,9%) и формируют свою сетку частот с более узким интервалом. Полученные результаты, отражённые в ряде графиков и таблицах.

Автором выявлены три зоны использования микроинтервалики в инструментальной музыке тюрков Центральной Азии⁸ *Первая* из них связана с т.н. *несистемной* хроматикой (экмелика – Ю.Холопов) (музыка тюрков Южной Сибири). *Вторая* – переходная: микроинтервалика возникает *случайно*, а в ряде случаев *постоянно* (см. использование подвижных ладков в закреплении микротоновых величин как самостоятельных *полуступеней* – термин Ю.Холопова) (музыка киргизов, казахов, каракалпаков, узбеков, туркмен). *Третья* – характеризуется формированием микротоновых систем (типа 17-ступенной на азербайджанском *таре*) (музыка переднеазиатских тюрков). Микроинтервалика носит *системный* характер.

ВО ВТОРОЙ ЧАСТИ «ЗВУКОВЫСОТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ В МУЗЫКЕ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ И ЕЁ ЭВОЛЮЦИЯ: ОТ ЭНЕРГИИ НИЖНЕГО ЗВУКА К СТАНОВЛЕНИЮ МЕЛОДИКИ» рассматривается *спектр* звука, показан процесс его участия в становлении звуковысотной организации в инструментальной музыке тюрков Центральной Азии. Автор выявляет три основных этапа в эволюции звуковысотных отношений, нашедших отражение и в тембро-регистровой звуковой модели.

В *четвёртой главе «Первый этап: вертикаль (на материале инструментальной музыки тюрков Южной Сибири и Урала)»* выявляется действие тембро-регистровой модели в ранних образцах музыки тюрков.

В *первом разделе «Натуральный (гармонический) ряд в музыке тюркских народов. Октава, квинта, кварта и унисон»* показано, что развитие музыки тюрков представляет собой процесс поэтапного освоения натурального ряда, представленного в непосредственном (горловое пение, пьесы для *хомуса* и *курая*, отчасти смычковых хордофонов) и опосредованном (пьесы для щипковых

⁸ В российской науке экмелика и микрохроматика относятся к разным родам интервальных систем (Ю.Холопов), в работах зарубежных учёных микроинтервалика (микротоника) и экмелика выступают как синонимичные понятия.

хордофонов) видах. Несмотря на разностадиальность указанных явлений, автор усматривает взаимосвязь между ними.

В музыке тюрков Центральной Азии выделены четыре группы интервалов: 1) шире двух (и даже трёх) октав; 2) составные (шире октавы); 3) простые (уже октавы); 4) микротоны ($\frac{1}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{1}{8}$ тона). Первые две (отчасти и четвёртая) – преобладают в горловом пении, в наигрышах на *хомусе* и *курае*; вторая, третья и четвёртая – встречаются преимущественно в композициях для смычковых и щипковых хордофонов. Интервалы шире октавы сливаются в наибольшей степени и воспринимаются как один голос (т.н. **функциональная самотождественность** – Ю.Холопов). Деление гармонического ряда (т.е. спектра) на **три части** (нижнюю, среднюю и верхнюю), его состав служат основой для формирования регистров, а также появления микроинтервалов.

В качестве модальных опор в тембро-регистровом сопоставлении выступают дуодецима, тройная, двойная, обычная октавы, квинта, кварта и унисон. Их действие, в особенности последних четырёх, оказывается **многовекторным**, проявляется по **вертикали** (интервальное соотношение верхнего и нижнего голосов) и **горизонтالي** (октавная, квинтовая, квартовая, унисонная настройки на составных хордофонах). В разделе приводится более подробная характеристика **октавы, квинты, кварты и унисона** (соответствующие второй, третьей и четвёртой гармоникам) в музыке тюркских народов Центральной Азии.

Во **втором разделе «Музыкальный инструментарий тюрков в контексте натуральной (гармонической) звуковой системы»** рассматриваются две его ветви: тюрко-монгольская (кочевые культуры) и тюрко-иранская (культуры оседлых народов). Казахские (отчасти киргизские) музыкальные инструменты являются синтезирующим звеном.

Разные группы тюркских инструментов представлены автором по степени отдаления от натурального ряда. Речь идёт о единой **музыкальной системе**, в которой *горловое пение, хомус, курай* образуют **первый** (или внутренний) круг наиболее близких, типологически родственных явлений. Их сближает общий механизм звукообразования, фонетико-артикуляционная техника (голосовой аппарат), позволяющие воспроизводить тембро-регистровую звуковую модель (**натуральный звукоряд**) в **развёрнутом** и почти **полном** виде.

Октавные понижения основных тонов *хомуса* и *курая* в полости рта напоминают соответствующую настройку хордофонов. На этих инструментах осваивается **вторая гармоника** натурального ряда.

Смычковые хордофоны (тип казахского *кыл-кобыза*) с волосяными струнами занимают **промежуточное положение**. Они примыкают к первому кругу (горловое пение, *хомус*, *курай*), ибо повторяют ту же темброфоническую звуковую модель; выступают и в качестве **переходных**. Поскольку на них извлекаются **два самостоятельных звука**, возможны и два варианта звукообразования: а) тон→обертон (как в горловом пении, игре на *хомусе*, *курае*); б) тон→тон (на щипковых хордофонах). В виду особенностей слухового восприятия, струны, настроенные в октаву, квинту и даже в кварту, могут трактоваться как одна «утолщённая».

Второй круг музыкальных явлений отдалённого родства связан с **щипковыми** хордофонами (казахская *домбра*, туркменский и узбекский *дутары*). Общая тембро-регистровая модель звука передаётся в **неполном, трансформированном и опосредованном** виде. В звуковом спектре сохраняется лишь нижняя продуцирующая его часть (4-8 гармоник – по вертикали и горизонтали, представленные в композиционных схемах домбровых кюев Западного Казахстана и видах настроек). Взаимодействия нижнего тона и обертонов преобразуются в отношения тонов.

Плекторные хордофоны, имеющие 2-3-х-хорные металлические струны, настроенные в унисон (узбекские *танбур*, *рубаб*, закавказские *тар*, *саз* и др.), входят в **третий**, самый дальний круг. Из общей звуковой модели (по вертикали) сохраняется лишь **основной тон и его октавный дубль** (см. монодия у среднеазиатских тюрков).

Тембро-регистровому принципу как одному из основополагающих в развитии инструментальной и вокально-инструментальной музыки тюркских народов посвящён **третий раздел «Расщеплённый звук и тембро-регистровый принцип развития»**. Он проявляется как в ранних, так и более поздних формах бурдонного многоголосия (В. Беляев, Э. Алексеев, В. Сузукей). **Тембро-регистровый контраст** присутствует в сопоставлении мелодических линий (мотивов), а также разделов формы (разные стили тувинского горлового пения, пьесы для *хомуса*, *курая*,

смычковых и даже щипковых инструментов), распространяется на сферу звуковысотных (модальных), метроритмических, темповых отношений.

Другая особенность музыки тюркских народов Центральной Азии – *единство* составляющих её голосов. Музыкальное пространство может быть гетеро- и гомогенным, а значит *поли-* и *монофункциональным*. Верхний слой произведен и нередко зависим от нижнего. Развитие в музыке тюрков предстаёт как *процесс развёртывания и свёртывания* реального и мнимого спектра звука.

Доминирование тембрового начала в музыке тюркских народов, чередование процессов расщепления и свёртывания звука, позволяет провести параллели со *светом*. Их взаимосвязь на материале инструментальной музыки восточных тюрков рассмотрена в *четвёртом разделе «Горловое пение как энергетический процесс»*. Феномены света и звука связывают их волновая природа, наличие спектров и принадлежность к разным видам *энергии*.

Благодаря компьютерным исследованиям разных стилей горлового пения, выявлен механизм его формирования, в котором задействован один низкочастотный источник колебаний. Горловой звук, извлекаемый тувинским *хомейджи* в «вокализной» его части, напоминает аэродинамический свист частотой 2-4 кГц⁹. Форманта, образуемая в высокочастотной области спектра, перемещается по натуральному ряду, приглушая одни и выделяя другие обертоны, которые становятся «мелодическими».

Процесс формирования звука в горловом пении показан в специальной схеме. На ней видно, что широкополосный генератор («свистковое устройство»), находящийся между основным источником звука и голосовым трактом, выполняет функцию достаточно сложного и управляемого *фильтра*,

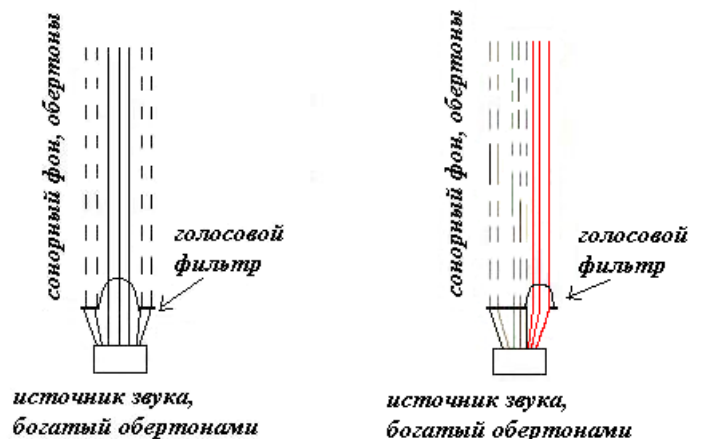


Рис. 1.

⁹ Карелина Е., Харуто А. К вопросу о музыкально-акустических свойствах тувинского горлового пения // Музыкальная академия. 2008. № 4. с. 110.

способствующего чёткости и ясности выделяемых мелодических обертонов, слышимых в нашем слуховом восприятии как отдельные голоса (Рис.1). Тембро-регистровая звуковая модель в музыке тюрков Южной Сибири предстаёт в виде открытого *энергетического процесса*, с развёрнутым спектром обертонов.

В *пятом разделе* главы «*Принципы «толстый - тонкий» / «длинный – короткий» в ранних формах бурдонного многоголосия. Господство нижнего тона*» речь идет о звучании музыки южно-сибирских тюрков, выраженном в фоническом и функциональном *неравенстве* голосов. По мнению автора, оппозиции *толстый-тонкий, длинный-короткий* в бурдонном многоголосии, а также *регистровое положение* тонов, *расстояние* между ними, ритмические различия могут служить важными критериями в определении их *опорности/неопорности*.

В соответствии с музыкально-акустическими, психофизиологическими предпосылками, низкий звук как весомый воспринимается в качестве главного и опорного. Используются звуки большой (стили горлового пения – *каргыраа, борбаннадыр, узляу*, игра на *хомусе*) и малой октав (*сыгыт, хоомей, эзенгилээр*, пьесы для *курая*, хордофонов).

Показательна разная степень удалённости голосов в ранних (от 3-3,5 октав) и более поздних (от 1.5-2 октав до унисона) образцах музыки тюрков Центральной Азии. Утверждение *основного тона* в качестве опорного, происходит путём его непрерывного или прерывного, в том числе ритмического, а также периодически возникающего, многократного повторения.

Закрепление нижних опор путём обыгрывания сверху (с помощью верхних обертонов/тонов), а, соответственно *верхних – благодаря включения низа*, основных тонов открытых струн – один из важнейших принципов в развитии модальной системы, проявляющийся в разных видах бурдонного многоголосия. При этом, нижний опорный тон в образцах тувинского горлового пения, пьесах для *хомуса, курая* задаёт общую *тональную* окраску звучащему материалу.

В *шестом и седьмом разделах* четвёртой главы «*Смена нижнего тона по высоте – первый этап в развитии звуковысотных отношений*» и «*Аналитические этюды*» выявляется звуковысотная зона нижнего опорного тона, рассматриваются вертикальные и горизонтальные связи в музыке тюрков Южной

Сибири. Высота нижнего тона в горловом пении, наигрышах на *хомусе* и *курае мобильна*, носит *зонный* характер. Она изменяется в пределах четырёх начальных звуков (от *C* до *F*) (стиль *каргыраа*), трёх средних звуков (*Es*, *F*, *G*) большой (стиль *борбаннадыр*) и малой (*g* и *a*) октав (стили *эзенгилээр* и *сыгыт*). В «переливчатых обертоновых мелодиях» (горизонтальный аспект), нередко имеющих инструментальный характер (обилие трелей и форшлагов), используются 8, 9, 10, 12, реже 6, 7 гармоник. Они имеют типовую структуру: встречаются трихордовые попевки (*сыгыт*, *борбаннадыр*), а также ангемитонная пентатоника (*a*) – *c* – *d* – *e* – *g* (*каргыраа*). В горловом пении, в игре на варгане обертоны не дифференцированы в качестве самостоятельных и воспринимаются как *переливы*, окраска нижнего тона.

I этап в развитии звуковысотной организации, связанный с музыкой тюрков Южной Сибири характеризуется: 1) *господством нижнего тона* над верхними обертонами; 2) главенством *вертикальных связей* над горизонтальными, находящимися в стадии становления; 3) *перемещением нижнего тона* в другой регистр; 4) взаимодействием основного тона и его обертонов, фактически выступающим *эквивалентом* модальных отношений.

Движение мыслится как смена вертикальных комплексов, содержащих натуральный ряд от каждого нижнего тона. Обертоны выполняют две функции: *гармоническую*, возникая в качестве окраски, оттенков нижнего тона и *мелодическую*, формируя будущий мелодический контур.

В разделе «*Аналитические этюды*» приведённые ранее теоретические положения, раскрываются на примере анализа двух образцов – *кюя* для казахской *сыбызгы* «Арбиянның қоңыры»¹⁰ (1 вар.) и пьесы для башкирского *курая* «Қара өйрақ» («Чёрная утка»).

В пятой главе «**Второй этап: вертикаль и горизонталь. Феномен формы-кристалла (на материале домбровой музыки Западного Казахстана)**» действие тембро-регистровой звуковой модели, её трансформация показаны на материале домбровой музыки казахов.

Первый раздел «Принципы «толстый-тонкий», «длинный-короткий» на смычковых (кыл-кобыз) и щипковых (домбра) хордофонах» посвящен следующему этапу в освоении натурального ряда, связанному с функционированием и эволюцией

¹⁰ Название пьесы не переводится

центральноазиатских хордофонов. Указанные оппозиции действуют на смычковых и щипковых их разновидностях. Они имеют отношение к *бурдонной* («длинная») и *мелодической* («короткая»), *открытой* («толстая») и *зажимаемой* («тонкая») струнам. Кроме того, на смычковых (*кыл-кобыз*) «толстый» звук связан с самой струной, а «тонкий» – с составляющими её волосками.

В разделе приводятся 4 возможных соотношения «толстых» и «тонких» звуков на примере казахской домбры. Они проявляется в интервальной структуре домбровой музыки казахов и в системе модальных опор, включающей разные способы исполнения одних и тех же интервалов (среди них ч.4, ч.5, унисоны и октавы: $g-c^1$, $g-d^1$, $g-g$, $d-d^1$, $d-d^2$ и d^1-d^2). Переход от простых интервалов к составным и обратно осуществляется *мгновенно*, путём прижатия или «открытия» основных тонов открытых струн.

Второй и третий разделы пятой главы «*Виды бурдона на домбре*» и «*Бурдон на разных уровнях музыкального целого*» посвящены всестороннему изучению бурдона в казахской, отчасти узбекской домбровой музыке. Бурдон на домбре классифицирован автором по: 1) степени значимости и 2) положению относительно мелодии. По первому признаку различают неподвижный («стоячий») т.е. *постоянный* (основные тоны обеих $d-g$ или одной d открытых струн) и *временный*, мигрированный бурдон (по терминологии Л.Копбаевой), возникающий на разной высоте. В разделе определены функции неподвижного остинатного тона, показано участие бурдона обеих струн в процессе формирования мелодии.

Автор подробно останавливается на трех вариантах расположения бурдона, связанных с аппликатурно-игровыми позициями левой руки на грифе (шейке) инструмента.

Бурдон показан на разных уровнях музыкального целого, в *вертикальном* и *горизонтальном* аспектах. Он выполняет функцию *бас-буын* (начальное, главное звено) (уровень формы) и связан с формированием модально-композиционных схем, имеющих канонический характер.

При утолщении по *горизонтали* функцию бурдона выполняет *домбра*. Будучи «супербурдоном», она даёт мощный стимул для развития собственно вокальной мелодики.

В *четвёртом разделе «Понятие регистровой зоны»* объектом внимания становится зонное строение домбровых кюев Западного Казахстана. Слова *буын* (звено), а также *шен* (полоса) (А.Жубанов) по отношению к звуковому диапазону домбры указывают на определённую *регистровую зону*, обозначая её границы.

В разделе дана характеристика регистровых зон домбры, их звукового диапазона, функций в развитии целого; рассматриваются звукорядное строение регистров, а также используемые в них модальные опоры. Регистровая зона со своим внутренним развитием, звуковым пространством и местными опорами выступает альтернативой другим подобным образованиям и, прежде всего, бурдону открытых струн.

Модальные отношения по горизонтали рассмотрены в двух направлениях: 1) в виде последовательного соотношения низа и верха, а также 2) низа – середины и верха. Модальные различия между *низом и верхом* музыкального пространства оказываются определяющими.

В следующих *трёх разделах «Система модальных опор в домбровых кюях-токке и натуральный (гармонический) ряд», «Характеристика и систематизация модальных опор», «О двойственной природе модальных опор»* выявляется иерархия (система) модальных опор, звучащих в домбровой музыке Западного Казахстана; даётся всесторонний, в том числе функциональный их анализ. В интервальном составе они обнаруживают *опосредованную* связь с натуральным рядом (октава, квинта, кварта). Модальные опоры нижнего и верхнего регистров в квинтовых и квартовых *кюях* оказываются акустически взаимосвязанными (совпадают с первым, вторым или третьим обертонами от основных тонов открытых струн) (П.В.Аравин).

По степени близости к натуральному ряду модальные опоры разных регистров дифференцированы на *основные* (тоны открытых струн – *d-g* или *c-g*) и *производные* (все остальные); *главные* (опоры нижнего регистра – *d-g/d-a/e-a*) и *второстепенные* (опоры верхнего – *d-g¹/d-a¹* и среднего регистров – *a-e¹, b-f¹*); *внутризонные* (опоры *бас-, орта буын, сага*) и *переходные*, связующие (*g-g, d-d¹, g-c¹* и др.).

Характеристика модальных опор даёт возможность систематизировать их по разным признакам: в аспекте соотношения стабильного/мобильного,

звукорядности (регистровому) положению, функциональной значимости, участию основных тонов открытых струн в каждой модальной опоре, а также их интервальному составу.

Участие нижних тонов (в том числе тонов открытых струн) в модальных опорах других регистров (I и II сага), с одной стороны, указывает на разную степень их устойчивости и подобия друг другу, с другой уравнивает функциональную «ослабленность» верхнего тона созвучия.

В качестве модальных опор используются *совершенные консонансы*: кварта, квинта, октава, унисон, а также интервалы – шире октавы. Специфику домбровой музыки во многом определяют кварто-квинтовые (реже унисонные) опоры нижнего и среднего регистров.

В фоническом и функциональном планах модальные опоры обнаруживают *двойственную* природу. Несмотря на производность верхних модальных опор от нижних, сходный звуковой состав: $d-a/d-a^1$ и $d-g/d-g^1$, они относятся к разным интервалам и отличаются по своему звучанию. Действуют две противоположные тенденции: стремление временных опор к закреплению сочетается с их подчинённостью основным тонам открытых струн.

В седьмом разделе «*Тембро-регистровый принцип развития в домбровой музыке. О динамике звучания открытых струн. Переключение регистров*» речь идёт о тембро-регистровом контрасте, проявляющемся в соотношении голосов, разделов формы (*бас – орта – сага*), их модальных опор, а также внутри ОИРК (основного интонационно-ритмического комплекса). В фактуре домбрового двухголосия различаются два типа соотношения голосов: первый, близкий к ленточному движению, с элементами гетерофонии (бурдон приближен к мелодии) и второй, имитирующий эффект «расщепления» звука на основной тон и «обертон», но на качественно ином уровне (бурдон отдалён от мелодии). В одном случае усиливается *мелодическое* начало, в другом – господствует *бурдон*. Однослойность (унисон или основные тоны открытых струн) сочетается с многослойностью музыкального пространства.

В разделе выявлены функции основных тонов открытых струн, *порождающих* своих заместителей в виде октавных, кварто-квинтовых, унисонных модальных опор

в других, в том числе *нижнем*, регистрах. Сказанное свидетельствует об *обертонной* ориентации музыкального слуха казахских домбристов.

В *восьмом разделе* главы «*Понятие звучащей «кристаллической» формы кюя. Симметрия*» две модально-композиционные схемы, сложившиеся в домбровых кюях Западного Казахстана, рассматриваются в контексте темброво-регистровой звуковой модели.

Каждая струна домбры фактически формирует свою модально-композиционную схему. В первой из них (нижняя опора *d-g*) главным будет звук *g* (основной тон мелодической струны), который программирует модальные опоры других регистров, прежде всего, верхнего (*d-g* → *d-g* → *d-d²* – бас-буын, I и II сага). Во второй (опора *d-a*) – соответственно, звук *d* (основной тон бурдонной струны) определяет вертикаль (*d-a* → *d-a¹* → *d-d²* – бас-буын, I и II сага).

Система взаимосвязанных модальных опор, резонирующих непосредственно и на расстоянии, позволила автору провести аналогии с кристаллическими твёрдыми «телами». Западно-казахстанский домбровый кюй напоминает *звучащий «кристалл»*, в котором опоры нижнего и верхнего регистров как наиболее устойчивые образуют его постоянные, а опоры среднего – временные (новые) «грани». Связи модальных опор разных регистров – нижнего (бас-буын), верхнего (I и II сага), а также среднего (I и II орта буын), отмеченные соединяющими линиями, представлены в виде многоугольных призм (многогранников), «играющих» разными оттенками (Рис. 2).

Проведённый анализ модально-композиционных схем показывает, что верх и низ, а также правая и левая части звукового «многогранника» *зеркально симметричны*.

Учитывая *зеркальное подобие* бурдонной и мелодической струн, модальные опоры, образуемые на струне *g*, автоматически проецируются на струну *d* как их зеркальное отражение (потенциально звучащее музыкальное пространство). В результате образуются *две* центральные *оси симметрии* – вертикальная (*d-d²*) и горизонтальная (*d¹-d¹*), указывающие на

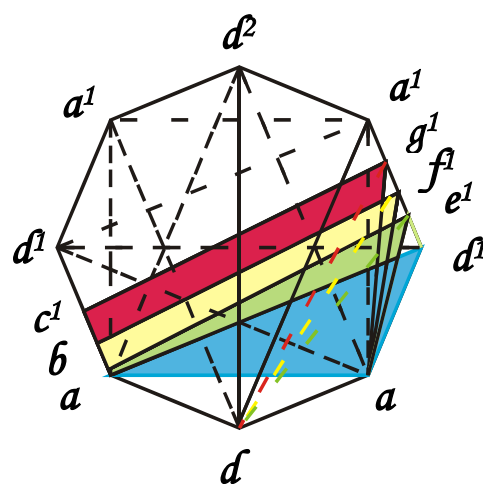


Рис. 2.

равновесие вертикальных и горизонтальных модальных отношений в домбровой музыке.

В разделе рассматриваются общие законы симметрии («совпадение при сдвигах и поворотах»), а также её виды, встречающиеся в домбровой музыке Западного Казахстана. К простым видам преобразования со смещением по высоте относится и **транспозиция** мелодии, её мотивов. Зеркальная симметрия нижнего (бурдонная струна) и верхнего (мелодическая струна) регистров проявляется в общем звукоряде, составленном автором на материале *кюев* Курмангазы и Дины Нурпеисовой.

Девятый раздел главы «**Равенство вертикали и горизонтали – второй этап в развитии звуковысотных отношений**» посвящён анализу звуковысотной системы в домбровой музыке казахов.

Проблемы формирования модальных отношений в домбровой музыке находятся на пересечении двух аспектов, диффузии – темброфонического (гармоническая **вертикаль**) и высотно-мелодического (**горизонталь**). Первый из них даёт вертикальный срез «лада», формирует систему модальных опор и их взаимоотношений – непосредственно и на расстоянии. Второй, – указывает на горизонтальные связи, на положение тонов в каждый последующий момент времени (внутри зоны). И тот, и другой, развиваясь, определяют своеобразие модальной организации домбровой музыки, в которой наблюдается **равенство** вертикали и горизонтали.

На **II этапе** в развитии звуковысотных отношений происходит функциональная дифференциация нижнего бурдона: на основные тоны открытых струн (неизменно повторяющиеся) и перемещающиеся по высоте (мигрированные) остинатные тоны, звучащие в рамках одной композиции.

Казахские **домбровые кюи** предстают как самобытное явление, связанное с инструментальной музыкой сибирских тюрков (внемелодические, темброфонические структуры), а также и с монодическими культурами Востока (маком, рага).

В **шестой главе** «**Третий этап: горизонталь. Становление мелодики (на материале туркменских мукамов)**» показано действие тембро-регистровой звуковой модели в монодии, на материале музыки тюрков Центральной Азии. В

первом разделе «Бурдон или мелодия?» рассматривается двуединство этих явлений. Инструментальная и вокально-инструментальная музыка тюркских народов демонстрирует разное их соотношение. В ранних образцах (горловое пение, наигрыши на *хомусе* и *курае*) ощущается преобладание **бурдона**. Обертоновая мелодия не вычленена из него. Композиции для составных хордофонов характеризуются активным развитием мелодического начала.

Диффузия мелодии и гармонии находит отражение в бурдонном двухголосии на домбре, представляет собой специфическое проявление *гармонии* (различные виды интервалов, простых и составных) и напоминает «*утолщенную*» мелодию. Образцы центральноазиатской монодии (макомы) демонстрируют господство *мелодии*, уже не нуждающейся в поддержке бурдона.

Во *втором разделе «О нижней и верхней границах бурдона. Разновидности настроек на хордофонах»* содержится развёрнутая характеристика разных видов настройки хордофонов Центральной Азии, позволяющих глубже понять звуковысотные закономерности музыки тюрков.

В разделе подробно рассматриваются октавная, квинтовая, квартовая, терцовая, секундовая унисонная настройки с точки зрения представленности в них модальных опор, расстояния между мелодией и бурдоном, соответствия разным пластам народной инструментальной музыки Центральной Азии. Квартовая настройка выявлена как наиболее универсальная, **основная** в казахской домбровой, узбекской и туркменской дутарной музыке.

Виды настроек хордофонов Центральной Азии служат **фиксаторами** определённых этапов в освоении музыкального пространства (1), в том числе регистров; выступают **показателем** звуковысотной зоны спаренного («утолщённого») «тона», поскольку отражают процесс постепенного сужения данной зоны до нормы (от октавного до унисонного строев) (2); служат **регулятором** в соотношении бурдона и мелодии (3).

Складываются **три** разновидности **звуковысотных зон**, связанные с «тонким», реальным (совпадает с понятием, введенным Н.Гарбузовым), «утолщённым» (виды настроек хордофонов) тонами, а также бурдоном (нижняя часть спектра, включая первые четыре гармоники натурального ряда). **Нижней** границей «зоны» бурдона является октава (2 гармоника), а **верхней** – кварта (4 гармоника). Интервалы,

находящиеся выше кварты по натуральному ряду, отражают преобладание мелодии, а ниже – господство бурдона, прерогативой которого служат октавная, квинтовая и квартовая настройки.

В *третьем разделе* главы «*О вертикальной направленности развития в монодии. Тембро-регистрационный принцип. Преобладание горизонтали – третий этап в развитии звуковысотных отношений*» основное внимание уделяется композиционному процессу в восточной монодии, имеющему *вертикальную* направленность, а также интервальным отношениям ладов.

В разделе анализируется регистровая закреплённость и семантика начального, серединного и заключительного разделов классических циклов на примере туркменских макамов, узбекского макома и в сравнительном плане азербайджанского мугама. *Тембро-регистрационный* принцип в развитии ладовых структур макома сочетается с тетрахордным (консеквентным), преобладающим в строении звукоряда.

Лады в монодии находятся в разных интервальных соотношениях. В *макоме* наиболее ярко контрастируют вступительный (*Даромад*) и кульминационный (*Аудж*) разделы, отстоящие друг от друга на *октаву* (вверх). Октавный перенос ладов (момент «действенного приема формообразования – Х.Кушнарев), перемещение нижней опоры воспринимается как её тембровая окраска (А.Лещинская). Эти особенности рассмотрены на примере двух туркменских макамов «*Гонурбаши*» и «*Геок-депе*». В зонно-регистровом строении (*ёкаркы гурп-орта гурп-ашакы гурп*) пьес обнаруживаются элементы вариантно-строфической формы, что указывает на их генетическую связь с песней.

III этап в развитии звуковысотной организации, наблюдаемый в музыке для двух- и многострунных хордофонов, характеризуется усилением мелодии и ослаблением бурдона, звучащего лишь в конце мелодических фраз или построений.

Горизонтальные отношения тонов преобладают над вертикальными. Вертикальная система взаимодействия модальных опор сохраняется на уровне соотношения ладов и частей классических (макамных) циклов. Натуральный ряд представлен в ещё более свернутом виде: в качестве основной модальной опоры выступают *нижний тон* и *его октавный обертон* (туркменская, узбекская музыка). Тембро-регистрационный принцип развития сохраняется.

В музыкальной культуре узбеков, азербайджанцев, отчасти туркмен складываются многочастные вокально-инструментальные циклы – таджико-узбекские *макомы* (6), азербайджанские *мугамы дастгах*, уйгурские *мукамы* (12), туркменские *мукамы* (7). Каждый из них по своей развитой структуре напоминает «ветвистое дерево» со стволом и кроной.

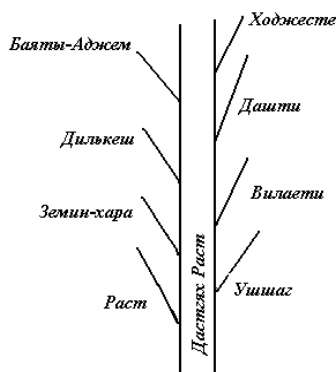


Рис. 3.

В **Заключении** приводятся основные выводы, намечены перспективы дальнейшего изучения звукового мира, звуковысотной организации в музыке тюркских народов.

Звуковой мир музыки тюркских народов Центральной Азии представляет собой уникальное явление. Его содержание и характер во многом обусловлены особенностями окружающей природно-климатической среды, сформировавшимися в регионе типами хозяйства, историческими, языковыми и речевыми предпосылками. Отметим специфику звучания тюркских музыкальных инструментов: его многомерность (использование обертонов, тонов и микротонов), неоднородность (формирование длинного и короткого, «толстого» и «тонкого» звуков) и разнообразную тембровую палитру («темный» и «светлый», множество переходов между ними, а также наличие шумовых призвуков).

В музыке тюркских (кочевых, полукочевых и оседлых) народов Центральной Азии действует единая *тембро-регистровая звуковая модель*. Будучи историко-стилевым феноменом она трансформируется – от горлового звука, расщепленного или свернутого, низкого/высокого, с хрипыми, фальцетными призвуками (горловое пение, эпос) до инструментального «голоса» (хордофоны). Во всех своих видах она выступает своеобразным *звуковым кодом* (символом) тюркской музыкальной культуры.

Тембро-регистровая модель звука обуславливает *регистровое* строение музыкального пространства, позволяет по-новому взглянуть на *ладовую* организацию инструментальной и вокально-инструментальной музыки тюркских народов.

Феномен звука в музыке Центральной Азии предстает в трёх своих «ипостасях»: в виде энергетического процесса (музыка тюрков Южной Сибири), кристаллического «тела» (музыка казахов, киргизов) и ветвистого дерева (музыка туркмен, узбеков, уйгуров), отражающих определённые этапы в развитии звуковысотной организации в целом.

Выявлены *основные* функции низкого протянутого звука (бурдона), дается ряд его определений. Благодаря своей хриплой окраске, звучанию в пограничном участке музыкальной шкалы (большая и нижняя часть малой октав) он:

- обнаруживает своё «*немузыкальное*» происхождение;
- представляет собой *повторение* (непрерывное или прерывное); содержит в себе определённый *ритм*, ритмический пульс;
- принадлежит к одной из ранних форм выражения *гармонии*, создавая необходимый фон, поддержку для развития мелодии;
- составляет основу обертоновой/необертоновой *мелодии*, её главный звук;
- относится к *пространственной* категории; во многом предопределяет вертикальную направленность музыкального развития и изначально порождает *множество* «голосов» (не один, а несколько обертонов);
- одно из проявлений *симметрии* (понимаемой в значении гармонии); делит музыкальное пространство на левую и правую, нижнюю и верхнюю части.

Кроме того, бурдон способен транслировать себя (т.н. *вторичные* функции) на другие явления. Он:

- выступает в качестве *главной* (модальной, «тональной») опоры; передаёт свои функции другим тонам, в том числе нижнему регистру, а также формируемому в нем разделу как основным;
- во многом предопределяет *ладовые* структуры в крупных макомных/мукамных/мугамных циклах. Будучи нижележащими, лады начальных разделов относятся к главным;

- распространяет *формообразующие* функции на разные уровни музыкального целого, оказывая влияние на процесс становления и кристаллизации формы;
- в соотношении с обертоновой и необертоновой мелодией фактически выступает в качестве «*ладовой формулы*» (Ю.Холопов), позволяющей понять специфику звуковысотной организации музыки тюрков.
- обуславливает взаимосвязь модальных опор, а также ладов с *натуральным* звукорядом, действующим как вполне самостоятельная не только звуковысотная, но и модальная система.

Низкий звук/тон (бурдон), расширяя сферу своего воздействия, переносит свои функции на *инструмент* (хордофоны Центральной Азии), выполняющий *охранительную* функцию в определённой музыкальной традиции.

Компьютерные замеры звуков и звукорядов показывают, что казахские хордофоны (*домбра* и *кыл-кобыз*) имеют свой оригинальный звуковой строй, приближающийся к микротоновым, содержащим свыше 20 ступеней в октаве.

Перспективы в изучении феномена звука и шире звуковысотной организации видятся в развитии такой области научного знания как *музыкальная тюркология*.

Данная работа как один из первых опытов в выявлении звуковой модели и ее реализации в музыке тюрков, может стать важным подспорьем в изучении внеевропейских музыкальных культур. Речь идет о разных путях в обнаружении тембро-звукоидеала, поиске соответствующих ориентиров, связанных с иной музыкальной практикой.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Статьи в рецензируемых изданиях,

рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ

1. *Утегалиева С.И.* Звуковысотная система в музыке тюркских народов и ее эволюция // *Музыковедение*. — 2008. — № 3. — С. 55-59. — [0, 5 п.л.].
2. *Утегалиева С.* Тембро-регистровая модель звука/тона и ее реализация в музыке тюркских народов // *Музыкальная академия*. — 2009. — № 4. — С.160-165. — [0,5 п.л.].
3. *Утегалиева С.И.* Виды настроек на хордофонах Центральной Азии // *Проблемы музыкальной науки*. — 2010. — № 1 (6). — С. 127-131. — [0, 5 п.л.].

4. *Утегалиева С.И.* Казахский кыл-кобыз и монгольский моринхур: опыт сравнительно-типологического изучения // *Музыковедение*. — 2010. — № 6. — С. 35-39. — [0, 5 п.л.].
5. *Утегалиева С.И.* Звуковой мир музыки тюркоязычных народов // *Вестник Адыгейского государственного университета, серия «Филология и искусствоведение»*.— 2010. — Вып. 3. — С. 237-242. — [0, 5 п.л.].
6. *Утегалиева С.И.* «Кристаллическая» форма домбровых кюев Западного Казахстана // *Вестник Адыгейского государственного университета, серия «Филология и искусствоведение»*. — 2010. — Вып. 4 (70). — С. 216-222. — [0,5 п.л.].
7. *Утегалиева С.И.* Казахская домбра и типологически родственные музыкальные инструменты тюркских народов // *Музыковедение*. — 2011. — № 3. — С. 25-29. — [0,5 п.л.].
8. *Утегалиева С.И.* О высоте строя казахской домбры в современной музыкальной практике // *Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств*. — 2011. — № 2 (26). — С. 86-90. — [0, 5 п.л.].
9. *Утегалиева С.И., Харуто А.В.* Компьютерное исследование традиционного строя казахской домбры на примере фрагмента из кюя Д.Нурпеисовой «Еңбек ері» // *Музыковедение*. — 2013. — № 8. — С. 28-41 — [0,7 п.л.].
10. *Утегалиева С.И., Харуто А.В.* Компьютерные исследования звукорядов казахского кыл-кобыза // *Музыковедение*. — 2013. — № 12. — С.38-45. — [0,5 п.л.].
11. *Утегалиева С.И.* Системообразующие характеристики музыкального инструментария тюркских народов Центральной Азии // *Вестник Адыгейского государственного университета, серия «Филология и искусствоведение»*. — 2015. — № 1 (152). — С. 236-240. — [0,5 п.л.].
12. *Утегалиева С.И.* Развитие музыкальной тюркологии на современном этапе // *Вестник Адыгейского государственного университета, серия «Филология и искусствоведение»*. — 2015. — № 2 (153). — С. 187-193. — [0,5 п.л.].
13. *Утегалиева С.И., Харуто А.В.* Компьютерные исследования флажолетов на казахской домбре // *Музыковедение*. — 2015. — № 3. — С.66-70. — [0,5 п.л.].

14. *Абишева Б.М., Утегалиева С.И.* «Ортеке» — музыкально-театрализованное представление у казахов // Традиционная культура. Научный альманах. — 2015. — № 2 (58). — С. 64-71. — [0,5 п.л.].
15. *Утегалиева С.И.* О формировании тембро-регистровой модели звука в инструментальной музыке тюркских народов Центральной Азии // Музыковедение. — 2016. — № 1. — С. 45-51. — [0,5 п.л.].

Монографические издания

16. *Утегалиева С.И.* Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии) — М.: Композитор, 2013. — 528 с. — [33 п.л.].
17. *Утегалиева С.И.* Хордофоны Центральной Азии. — Алматы: КазАкпарат, 2006. — 120 с. — [7,5 п.л.].
18. *Темиргалиевой С., Утегалиева С.И.* «Туркменские» кюи в домбровой традиции Западного Казахстана». — Алматы: LEM, 2008. — 124 с. — [7,5 п.л.]

Учебная программа

19. *Утегалиева С.* Программа по этносольфеджио для студентов-домбристов факультета народной музыки КНК им. Курмангазы (на рус. и каз. яз.). — Алматы: Дайк-Пресс, 2005. — 40 с. — [2 п.л.].

Материалы международных конференций в дальнем зарубежье и в странах СНГ

20. *Утегалиева С.И.* Хордофоны Центральной Азии: проблемы музыкального строя // Инструментоведческое наследие Е.В.Гиппиуса и современная наука. — СПб: РИИИ, 2003. — 77-81. — [0, 4 п.л.].
21. *Утегалиева С.И.* Тюркские музыкальные инструменты в народной терминологии // Проблемы инструментоведческой терминологии. Тезисы и рефераты международной конференции. — СПб: РИИИ, 2005. — С. 30-31 — [0,3 п.л.].
22. *Утегалиева С.И.* Хордофоны Центральной Азии: этапы эволюции // Музыкальные инструменты в истории культуры. — СПб: РИИИ, 2006. — С. 83-87. — [0, 4 п.л.].

23. *Utegalieva S.* Traditional Instrumental Music of Kazakhs in Soviet Epoch: peculiarities of a development (In English) // Abstracts of XXIV ESEM. – Warsaw, 2008. – P. 13. – [0,1 п.л.].
24. *Утегалиева С.И.* О природных предпосылках в становлении звуковысотной организации музыки Запада и Востока // Восток и Запад: этническая идентичность и традиционное музыкальное наследие как диалог цивилизаций и культур / Сборник статей по материалам Международного научного конгресса / гл. ред. Е.М. Шишкина. – Астрахань, 2008. – С. 32-37. – [0, 5 п.л.].
25. *Утегалиева С.И.* Натурально-обертоновая основа звуковой организации музыки тюркоязычных народов // Метамир музыки. Исследования, гипотезы, дискуссии. – СПб: РИИИ, 2009. – С. 7-20. – [1 п.л.].
26. *Утегалиева С.И.* Светозвуковые представления в традиционной музыкальной культуре казахов // Галеевские чтения. Материалы международной научно-практической конференции. «Прометей», 2012 г. – Казань: Казанский гос. техн. университет, 2012. – С. 203-208. – [0,4 п.л.].
27. *Утегалиева С.И.* Влияние Востока на расширение звуковой палитры в музыке XX-XXI вв. // Влияние Востока на искусство и науку. Сб. материалов 16-й конференции из цикла «Григорьевские чтения». – М.: Московский гуманитарный университет, 2014. – С. 149-156. – [0, 5 п.л.]
28. *Утегалиева С.И.* Феномен звука в инструментальной музыке тюркских народов Евразии: опыт и перспективы // История и эволюция литературы и музыки тюркских народов: материалы межд. конференции. – Казань: ИЯЛИ, 2014. – С.312-315. – [0,4 п.л.].
29. *Утегалиева С.И.* Тембро-регистровая модель звука в контексте светозвуковых представлений тюркских народов Центральной Азии (на материале традиционной инструментальной музыки) // Галеевские чтения: материалы межд. научно-практической конференции «От синестезий к синтезу искусств». 2-4 октября 2015 г. – Казань: Бриг, 2015. – С. 325-330. – [0, 4 п.л.].
30. *Utegalieva S.* Phenomenon of Sound in Instrumental Music of Turkic peoples of Central Asia: Experience and Perspectives of Study // 43rd World conference / Abstracts. – Astana, Kazakhstan. 16-22 July. 2015. – 189 p. – [0, 1 п.л.]

31. *Utegalieva S.* About the Sound world of Instrumental Music of Central Asian Turkic peoples // От голоса к инструменту: феномен звука в традиционном культурном наследии тюркоязычного мира: материалы 5 симпозиума иссл. группы (ICTM) «Музыка тюркоязычного мира». – Алматы: КНК им. Курмангазы. 2016. – С.43-52. – [0,7 п.л.]
32. *Utegalieva S.* A Computer-based Study of Scales on the Kazakh *Dombra* and *Kyl-Kobyz* // Yearbook for Traditional Music. ICTM. 2016. – Vol. XLVIII. – P. 146-166. – [1 п.л.].

Материалы международных конференций в Республике Казахстан

33. *Утегалиева С.И.* Тембро-регистровая модель звука/тона и ее реализация в музыке тюркоязычных народов (на рус., каз. и англ. яз.) // Традиционная музыка тюркских народов: настоящее и будущее: материалы международной научной конференции. – Кызыл-Орда, 2006. – С. 18-22; 141-148; 218-234. – [1 п.л.].
34. *Утегалиева С.И.* Научное наследие Б. Сарыбаева и актуальные проблемы изучения музыкального инструментария тюркоязычных народов // Б. Сарыбаеву – 80 лет: материалы международной научно-практической конференции / сост. А.К.Омарова. – Алматы, 2008. – С. 3-9. – [0,5 п.л.].
35. *Утегалиева С.И.* Домбровая музыка казахов в исследованиях П. Аравина // Материалы международной научно-практической конференции, посвященной 100-летию со дня рождения П.В. Аравина. 8 ноября 2008 г. / ред.-сост. А.К. Омарова, Р.К. Хасанова. – Алматы, 2008. – С. 17-23. – [0,5 п.л.].
36. *Утегалиева С.И.* Кюи для сыбызгы казахов Монголии (звуковысотный аспект) // Музыка народов Центральной Азии: материалы международной научно-практической конференции. – Алматы: КНК им. Курмангазы, 2009. – С. 159-164. – [0,5 п.л.].
37. *Utegalieva S.* The Image of Turkmen Music in the Musical Perception of Kazakh *Kyuishis* (In English). // Музыка тюркского мира: материалы международной научно-практической конференции. – Алматы, 2009. – С. 199-212. – [1 п.л.].

Статьи в научных журналах и сборниках научных трудов

38. *Утегалиева С.И.* Новые кюи К. Ахмедьярова // Ахмедияров Қ. Табыну. – Алматы: Дайк-Пресс, 2000. – С. 358-366. – [0,8 п.л.].
39. *Utegalieva S.* The system of images in the Dombra tradition of Kazakhs // Asian musicology. Vol. 2 / Chung InPyong, Editor. – Seoul, 2002. – P. 49-67. – [1 п.л.].
40. *Утегалиева С.И.* Народный композитор Дина Нурпеисова: черты стиля // Музыка Центральной Азии: традиции и современность. Сб. статей / ред.-сост. Г.К. Абулгазина. – М.: Прест, 2003. – С. 40-47. – [0,6 п.л.].
41. *Utegalieva S.* Chordophones of Central Asia: a new approach to its classification // Asian Musicology. Vol. 5 / Chung InPyong, Editor. – Seoul, 2004. – P. 55-84 – [1 п.л.].
42. *Утегалиева С.И.* О роли регистров в формировании высоты музыкального звука (на материале музыки тюркоязычных народов) // Поиск. – 2008. – № 3 (1). – С.63-67. – [0,5 п.л.].
43. *Утегалиева С.И.* Представления и звуке и музыке в специальной музыкальной терминологии тюркских народов // Musiqi Dünyasi. – 2012. – № 1/50. – С. 103-112. – [0, 8 п.л.].