



ПОИСКИ ФАКТЫ ГИПОТЕЗЫ

С. И. Вайнштейн

ФЕНОМЕН МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА, РОЖДЕННЫЙ В СТЕПЯХ

Это был удивительный концерт. Дуэт необычных музыкальных инструментов, но исполненный... без инструментов, голосом одного солиста в безлюдной центральноазиатской степи, исполненный им «для себя», а, может быть, и для меня тоже. Прошло четверть века, но этот эпизод остался, пожалуй, одним из самых примечательных в длинной череде моих воспоминаний о путешествиях по Сибири.

Как-то летним вечером 1954 г. я и мой проводник Монгуш Алдын-оол возвращались верхом на лошадях в лагерь экспедиции в Центральной Туве. Позади был напряженный день работы с информаторами в отдаленном горном аале. Наш путь лежал по древней и загадочной «Дороге Чингисхана»¹. Ее полотно, заметно возвышавшееся над степью, и, казалось, усыпанное мелким утрамбованным гравием, терялось вдаль в легкой синеватой дымке вечернего пейзажа. Степь быстро темнела, лишь горные хребты Саян, освещенные заходящим солнцем, торжественно и гордо пламенели на горизонте. Мой спутник, восседавший, как и я, на невысокой мохнатой лошадке местной породы, обычно веселый и разговорчивый, казался ушедшим в свои думы. Быть может, он вспоминал записанный нами в тот день рассказ старого чабана о прожитых им нелегких годах или мысленно представлял себе кипевшие в этих местах в давние времена битвы эпических богатырей, о деяниях которых мы слышали накануне из уст мудрого седого тувинского сказителя. Кто знает? Равномерный и привычный стук конских копыт я уже давно перестал замечать и тоже ушел в свои мысли. Мы торопились вернуться до ночи и все чаще пускали наших лошадей с рыси на галоп.

Но вот я услышал голос Алдын-оола — в такт скачке он запел тувинскую песенку, потом вдруг замолчал и... что это?! Я явственно различил странное одновременное звучание двух неизвестных мне музыкальных инструментов. Я тотчас повернулся в сторону Алдын-оола. Сомнений не было: слышалось горловое пение — то, что прежде я знал только по рассказам моих тувинских друзей. Скрытое сумерками лицо Алдын-оола было сосредоточено, рот слегка приоткрыт. Из глубины его груди лились удивительные и загадочные звуки, таинство которых как бы усиливалось окружающим нас волшебным пейзажем; лишь время от времени они прерывались для глубокого вздоха. Казалось, звуки слива-

¹ «Дорога Чингисхана», как удалось установить в результате наших раскопок 1958 г., была не дорогой, а огромным по протяженности средневековым оборонительным валом со сторожевыми башнями, связывавшим ряд крепостей и пересекавшим значительную часть Тувы с запада на восток. Сооружен он был уйгурами в VIII—IX вв. (См. С. И. Вайнштейн. Средневековые оседлые поселения и оборонительные сооружения в Туве. — «Уч. зап. Тувинского НИИ языка, литературы и истории», в. VII, Кызыл, 1959, с. 260—274).

ются с тускнеющими фиолетовыми и темно-оранжевыми красками Са-ян, со всей отходившей к ночному сну бескрайней степью. Да, это было горловое пение. Оно не было привычным для нас пением — можно было отчетливо различить звуки именно двух, а иногда как будто даже трех инструментов. В одном из них слышалась временами чарующая протяжная и нежная музыка флейты, другой инструмент нес низкие и тревожные гудящие звуки с металлическим оттенком и хрипотцой. В музыке «горлового оркестра» был напряженный ритм, четкая динамическая пульсация, синхронно сопровождающая бег лошади Алдын-оола. Звучание этого «оркестра» то резко усиливалось, напоминая звон фанфар, то ослабевало, но постоянно в нем присутствовали ритмы скачущего всадника.

Все это воспринималось как чудо, как прекрасное и неожиданное воздаяние за этнографические труды наши! Появилось острое желание запомнить эти минуты, все, что с ними связано. Внимательно слушая пение, я как-то по-особенному чутко оглядел уже совершенно потемневшую степь, и яркие россыпи звезд на иссиня-черном небе, и видневшиеся вдали желтенькие огоньки небольшого аала, за которым располагался наш невидимый еще лагерь. И захотелось мне тогда надолго, навсегда запомнить и это удивительное пение, вероятно очень древнее, как древни были изучавшиеся мною тогда памятники, и эту шуршавшую под копытами загадочную «Дорогу Чингисхана», и эти пряные запахи ночной степи, и только что минувшие «рериховские» краски гор.

Прошли годы. С тех пор тувинское горловое пение не только получило известность у нас в стране и за ее пределами, но даже, можно сказать, стало популярным. Мне с той давней поры не раз приходилось слышать его и в исполнении немолодых уже чабанов у очагов задымленных юрт, и у костров на открытых ветру горных пастбищах, и на концертах прославленных тувинских артистов в Кызыле и в столичном Дворце Съездов, по Всесоюзному радио и телевидению. Слышать их у себя дома — для этого достаточно поставить на проигрыватель диск. Но всякий раз при звуках горлового пения, я, конечно же, вспоминаю тот, теперь уже такой далекий концерт в степи.

Горловое пение, покоряющее слушателей особой красотой своего необычного звучания, представляет большой интерес для ученых — этнографов, музыковедов и, как читатель узнает ниже, даже для анатомов и физиологов. С этим феноменальным видом вокального искусства связаны две тайны. Первая. Как удается одному человеку при помощи голосового аппарата одновременно исполнять две различные музыкальные партии? Вторая. Почему из всех народов мира горловое пение известно лишь тюрко-монгольским народам, связанным своим происхождением со степями Центральной Азии, а среди них только тувинцам (у них оно наиболее развито), алтайцам, хакасам, башкирам и монголам.

Прежде чем обратиться к этим проблемам, остановимся на том, что уже известно о горловом пении. Впервые сведения о нем (по тувинским материалам) были опубликованы в 1900 г. сосланным в Сибирь русским революционером Е. К. Яковлевым². Затем они были дополнены известным исследователем Центральной Азии Г. Е. Грумм-Гржимайло³, который писал, что у тувинцев можно отметить «три формы вокальной музыки: 1) текст песни доминирует над музыкальным элементом, 2) текст вовсе отсутствует (песни без слов) и голос, аккомпанируемый инструментом, исполняет роль *prima* и 3) смешение этих двух родов пения». «Своеобразное впечатление, производимое „пением без слов“, —

² Е. К. Яковлев. Этнографический обзор инородческого населения долины Южного Енисея и объяснительный каталог этнографического отдела музея. Минусинск, 1900, с. 113.

³ Г. Е. Грумм-Гржимайло. Западная Монголия и Урянхайский край, т. III, в. I, Л., 1926, с. 107—108.

писал далее: Грумм-Гржимайло, — не передается словами». По его словам, эти «таинственные звуки», сопровождающиеся игрой на двуструнном музыкальном инструменте, — топшулуре, обрывались совершенно неожиданно⁴.

Первые записи тувинской народной музыки, в том числе горлового пения, были сделаны в 1909—1920 гг. А. В. Анохиным — известным алтайским краеведом, фольклористом и композитором. А. В. Анохин зафиксировал образцы горлового пения также у алтайцев, хакасов, башкир и монголов, но большая часть его записей не опубликована. Краткие сведения о горловом пении у восточных тувинцев были собраны мною в 1950-е годы⁵. Наиболее полное исследование этого явления тувинской культуры предпринял советский композитор А. Н. Аксенов, монография которого, посвященная тувинской народной музыке, вышла в середине 60-х годов. В ней дана антология жанров народной песни и инструментальной музыки; большое место уделено также исследованию тувинского горлового пения⁶.

Музыковед Л. Лебединский описал и нотировал образцы горлового пения (*узляу*) у башкир⁷. Он, как и его предшественники, обратил внимание на необычность и необъяснимую загадочность этого вида народного музыкального искусства. «Неестественно, — писал он, — что человек берет два звука одновременно. Неестественны сами тембры узляу как оstinатного (т. е. повторяющегося. — С. В.) звука, так и звуков верхнего регистра; неестественна необходимость длительно задерживать дыхание». Он же высказал предположение, что в горловом пении прослеживаются следы шаманства⁸.

Общее название горлового пения — *хомей* (точнее, *хёёмёё*), близкое к монгольскому *хёёмишлэх* (вероятно, от монгольского *хёёмий* — «горло»). Однако этот термин, как общее название горлового пения, употребляется лишь в Южной Туве, в остальной же части республики им называют только один из стилей такого пения.

Каковы же основные черты тувинского горлового пения? Для тувинского двухголосного горлового пения характерно одновременное исполнение определенной мелодии (обертоны) и постоянно повторяющихся (остинатных) звуков различной высоты и тембра. По своим мелодическим особенностям и исполнению оно делится на четыре стиля.

Стиль *каргыраа* считается сумрачным, суровым. Певец старается петь в самом низком регистре, на который он способен. Характерно преобладание низких остинатных звуков, временами напоминающих хрип, что и дало название стилю (*каргыраар* — «хрипеть»). Звук этот сходен по тембру с низким регистром валторны. Он извлекается при полукрытом рте на одном дыхании, причем у разных исполнителей высота звука колеблется в пределах четырех начальных звуков большой октавы. Обертоны, образующие мелодию этого стиля, по характерному для них тембру «напоминают звучание свирели»⁹.

Стиль *борбаннадыр* требует от певца более мягкого и «бархатистого» исполнения. Для него характерно чередование исполнения на прерывистом и непрерывном дыхании, что и вызвало название стиля, означающее «петь с перекатом» (*борбаннар* — «перекачиваться»). Опорный остинатный звук, извлекающийся при почти вплотную сомкнутых губах певца, А. Н. Аксенов сравнивал по тембру со звучанием бас-кларнета.

⁴ Там же.

⁵ См. С. И. Вайнштейн. Тувинцы-тоджинцы. Историко-этнографические очерки. М., 1961, с. 155.

⁶ А. Н. Аксенов. Тувинская народная музыка. М., 1964, с. 54—62.

⁷ Л. Лебединский. Искусство узляу у башкир. — «Советская музыка», 1948, № 4; его же. Башкирские народные песни и наигрыши. М., 1962, с. 147—149.

⁸ Л. Лебединский. Искусство узляу у башкир, с. 50—51.

⁹ А. Н. Аксенов. Указ. раб., с. 55.

Сопровождающая мелодия здесь менее звонкая и более мягкая, чем в стиле каргыраа, и напоминает по тембру флажолеты альты и виолончели. В ряде районов Тувы этот стиль называют *хомей*.

Стиль *сыгыт* можно считать, пожалуй, самым радостным, светлым и ярким в горловом пении. В этом стиле обычная песенная мелодия, звучащая в низком регистре, чередуется с двухголосным горловым пением. При этом на фоне низкого гортанного звука исполняется прерывистая звонкая свистящая в самом высоком регистре трель, напоминающая игру флейты. Отсюда и название стиля — *сыгыт* (вероятно, от *сыгы* — «свист»). Таким образом, для этого стиля характерно чередование одноголосного пения в низком регистре с двухголосным в низком и высоком регистрах одновременно. При этом одноголосная мелодия поется со словами любой песни.

В стиле *эзенгилээр*, название которого можно перевести как «стременной» (*эзенги* — «стремя»), поют обычно во время верховой езды. Именно в этом стиле пел мой проводник Алдын-оол четверть века назад в тувинской степи.

Как удалось установить А. Н. Аксенову, тувинский стиль эзенгилээр по характеру извлечения звуков и по тембру «поразительно близок к образцам башкирского горлового пения узляу; эти последние отличаются от тувинского горлового пения стиля эзенгилээр только национально своеобразной мелодикой»¹⁰. Любопытно, что если исполнение ведется в этом стиле не во время верховой езды, а в любой другой ситуации, например в юрте, то поющий сопровождает своеобразную динамическую пульсацию мелодии ритмическими взмахами руки, подражающими ритму движений скачущего коня.

Искусством горлового пения владеют лишь мужчины, оно как бы передается по наследству от отца к сыну, причем обучение начинается еще в детстве.

Умением исполнять все четыре стиля отличаются лишь немногие виртуозы. Большинство же певцов знают только один-два стиля. Техника горлового пения в стиле борбаннадыр очень близка стилю каргыраа, поэтому один и тот же певец может петь в двух стилях. Причем он может неожиданно, как это уже отмечал А. Н. Аксенов, начать пение в стиле борбаннадыр, в середине исполнения перейти на стиль каргыраа, а в конце вновь возвратиться к борбаннадыр.

Горловое двухголосное пение, как правило, сопровождается игрой на тувинских народных музыкальных инструментах и сочетается с исполнением песен. Особенно часто для сопровождения горлового пения применяются такие инструменты, как *игил*, *топшулур*, *бызаанчи*¹¹.

Народная музыка тувинцев, как и многих других народов Азии, основана на пентатонике, т. е. на звуковой системе, содержащей пять звуков разной высоты в пределах октавы. Инструментальная музыка была двухголосна (*игил*) и одноголосна (*топшулур*, *бызаанчи* и др.).

Кроме этих инструментов, у тувинцев был очень распространен *хомус* — губной варган (железный — *темир-хомус* и деревянный — *ыяш-хомус*). При игре на губном варгане резонатором, как известно, служит рот исполнителя. На *темир-хомусе* играли в основном девушки и женщины, на *ыяш-хомусе* — мужчины. На *хомусе* исполняются разнообраз-

¹⁰ А. Н. Аксенов. Указ. раб., с. 62.

¹¹ *Игил* — двуструнный смычковый инструмент, его корпус изготовляли из деревянного ящика, струны — из конского волоса. Смычок напоминал лук с тетивой из конских волос. Мелодия исполнялась на одной струне, вторая струна служила для сопровождения. *Топшулур* — двуструнный щипковый музыкальный инструмент, напоминающий балалайку; струны из конского волоса. *Бызаанчи* — четырехструнный инструмент с несъемным смычком. Корпус обычно изготовлен из коровьего рога, открытую часть которого обтягивали кожей, служившей декором. Струны — из кишок, реже металлические. Тетива смычка состояла из двух волосяных прядей, продевавшихся между струнами.



На высокогорном пастбище мне удалось услышать горловое пение. Чабан поет под аккомпанемент бызаанчи. Западная Тува, 1957 г.

ные мелодии, очень близкие, как отметил А. Н. Аксенов, по своему стилю к горловому пению.

В основе тувинской инструментальной народной музыки лежит вокальная мелодия. Песенный же фольклор тувинцев очень богат; все песни были одноголосны; они, как и горловое пение, нередко сопровождались игрой на музыкальных инструментах.

Горловое пение очень любимо тувинцами. Владевшие им пели в длительных поездках верхом «для себя» и долгими осенними и зимними вечерами для собравшихся в юрте родных и соседей по аалу. Особенно ценили и любили тувинцы виртуозных исполнителей. Но мастеров такого пения было крайне мало. Еще Г. Е. Грумм-Гржимайло отмечал, что хомей в Тувинской земле «далеко не обычное явление; этот род пения — специальность особых мастеров этого дела, которые путем долговременной практики выработали у себя способность управлять диафрагмой, что и обеспечивает им возможность вводить в легкие новый запас воздуха, если не по закончании музыкальной фразы — выражение, которое к этого рода „пению без слов“ не применимо, то после достаточно продолжительного периода; все же остальные сойоты (тувинцы.— С. В.) поют обычным образом, причем центр тяжести песни лежит в ее тексте, музыкальный же и ритмический элементы лишь дополняют создаваемую им картину»¹².

Таких мастеров, а они обычно были известны далеко за пределами своего аала, приглашали на сумонные и хошунные праздники. Они, как и искусные исполнители эпических сказаний и как инструменталисты, участвовали в специальных состязаниях, которые нередко продолжались до глубокой ночи, а иногда и несколько дней и ночей. Отметим, что отдельные, впрочем очень немногие, сказители сочетали исполнение эпических произведений (речитативом, позволявшим ритмизировать прозаический текст) с горловым пением.

Надо сказать, что до революции знатные тувинцы сами избегали петь, полагая, что это занятие достойно лишь черни. Г. Е. Грумм-Гржимайло писал в связи с этим, что у тувинцев «поет только черная

¹² Г. Е. Грумм-Гржимайло. Указ. раб., с. 108.

кость, высший же класс сойотского населения считает, по-видимому, пение занятием, роняющим его в глазах народа, и врожденную любовь к музыке удовлетворяет путем приглашения к себе певцов-любителей, которые преимущественно по вечерам, под аккомпанемент одного или нескольких струнных инструментов и услаждают слух как их, так и их домочадцев»¹³.

Лучших певцов, отличившихся в состязаниях, тувинские нойоны старались держать при своем дворе, а некоторым даже присваивали звание *хаа* (мелкий придворный чиновник), что обязывало их и услаждать слух своего покровителя, и прислуживать ему.

Ныне известные мастера горлового пения выступают, как говорилось выше, не только в Туве, но также в Москве, Ленинграде и других городах нашей страны. Есть среди них и самодеятельные певцы. В этом отношении показательно содержание одного из сравнительно недавно выпущенных дисков фирмы «Мелодия», посвященного тувинской народной музыке. В него наряду с записями профессиональных артистов (Сат Манчакай, М. Дакпай и др.) включены пять горловых песен в стиле сыгыт и борбанадыр, великолепно исполненных под собственный аккомпанемент на топшулуре Ооржаком Хунаштаар-оолом — чабаном совхоза «Алдын-Маадыр» Дзун-Хемчикского района. Здесь же песня в стиле сыгыт, исполненная Кара-Сал Ак-оолом — плотником совхоза «Чира-Бажы» этого же района.

В наши дни в Тувинской АССР наиболее популярны такие певцы, как уже упоминавшийся Ооржак Хунаштаар-оол, лауреат 7-го Всемирного конкурса ЮНЕСКО, Ак-оол Кара-сал, заслуженный артист Тувинской АССР, Куулар Сергей, лауреат конкурса «Золотых певцов» в ВНР, чабан совхоза им. Ленина Овюрского района, а также преподаватель Кызылского училища искусств Очур Дмитрий и житель с. Хандагайты Овюрского района Монгуш Валерий.

Мы уже отмечали, что «механика» горлового пения долгое время оставалась неразгаданной, хотя и было сделано несколько попыток так или иначе объяснить ее.

А. Н. Аксенов, пытаясь решить эту тайну, сопоставил горловое пение со звучанием хомуса (губной варган) и пришел к выводу, что оно поразительно близко к нему и по музыкальному стилю, и по характеру звучания. Оба эти вида тувинского музыкального искусства, считал Аксенов, основаны на одной общей технике образования мелодических звуков; они различаются только по технике оstinатной опоры мелодии. Мелодические звуки в горловом пении точно так же, как и при игре на хомусе, «являются обертонами низкого опорного звука, выделяемыми из него изменениями объема полости рта по принципу резонаторов Гельмгольца, но при игре на хомусе низкий опорный звук извлекается вибрацией язычка этого инструмента, а при горловом пении — особым приемом напряжения голосовых связок»¹⁴. Аксенов подчеркивал, что сопоставление техники горлового пения с техникой игры на хомусе может объяснить тайну исполнения двухголосия одним певцом. Он считал, что при горловом пении исполнитель выводит только один низкий оstinатный звук, богатый высокими обертонами; обертоны, образующие мелодию, — писал Аксенов, — выделяются из этого непрерывающегося звука изменениями объема полости рта тем же самым способом, как и при игре на хомусе»¹⁵. Вместе с тем он подчеркивал, что мелодические возможности горлового пения несравненно богаче, чем при игре на хомусе: из хомуса можно извлечь оstinатный звук только одной неизменной высоты и одного неизменного тембра, а при горло-

¹³ Г. Е. Грумм-Гржимайло. Указ. раб., с. 113—114.

¹⁴ А. Н. Аксенов. Указ. раб., с. 54.

¹⁵ Там же.

вом пении исполнитель извлекает из голосовых связок несколько чередующихся остигатных звуков различной высоты и выделяет из каждого такого звука обертоны, образующие мелодию¹⁶. Наблюдения и мысли Аксенова представляют несомненную ценность, однако окончательное выяснение этой загадочной проблемы, как оказалось, лежало в несколько иной плоскости, и читатель сможет познакомиться с опытом ее решения в публикуемой ниже статье Б. П. Чернова и В. Т. Маслова. Это решение является несомненным открытием в области исследований, лежащих на стыке музыковедения и анатомии человека.

Но вторая из проблем, связанных с горловым пением, проблема историко-этнографическая, остается поныне загадочной. Она включает такие интересные вопросы: когда и где мог зародиться этот любопытнейший феномен музыкального искусства народов мира и почему известен он только у четырех живущих по соседству тюрко-монгольских народов Южной Сибири и Центральной Азии и еще у одного тюрко-язычного народа, но живущего за тысячи километров от них в Восточной Европе?

Прежде всего отметим, что горловое пение можно отнести к числу тех специфических явлений культуры, распространение которых в прошлом вне реальных этнических связей было крайне маловероятно. И потому оно может служить весьма важным признаком именно таких (а не только культурных) взаимодействий. Возможности распространения горлового пения вне этнических связей отдельных народов, в отличие, скажем, от распространения орнаментальных комплексов, форм одежды, типов жилища и т. п., были очень невелики, так как обучиться этому весьма сложному искусству можно было только с раннего детства в семье. Вопросы, связанные со значением в этногенетических исследованиях отдельных специфических черт культуры, наименее поддающихся межэтнической диффузии, рассматривались уже Ю. В. Бромлеем и автором этих строк в совместном докладе «Этнос и культура», прочитанном в 1973 г. на научной сессии в Самарканде. В нем, в частности, отмечалось, что для выделения этнических общностей прошлого и их этногенетических связей «наиболее существенны те специфические черты культуры, которые наименьшим образом поддаются межэтнической диффузии, причем особенно важно разграничение передачи культуры на основе зрительной и устной традиции»¹⁷.

Для всестороннего и исчерпывающего решения интересующей нас проблемы имеющегося фактического материала все же недостаточно. Так, например, необходимо еще тщательно проверить, нет ли каких-то следов традиций этого вида музыкальной культуры у других тюрко-монгольских народов, и прежде всего у бурят, калмыков, киргизов, казахов и др. Что же касается Монголии, то всем ли этнотерриториальным группам монголов оно известно? Пока в литературе таких сведений нет, но будем надеяться, что этнографы и музыковеды обратят внимание на это и соберут недостающий материал.

Если исходить из, по-видимому, вполне реального факта, что, кроме отмеченного выше круга народов, горловое пение и его традиции более нигде не известны, то становится весьма вероятным, что формирование этой традиции было связано с кочевым тюркоязычным скотоводческим населением Азии. Почему все-таки связано с тюркской, а не с монгольской средой? Для такого вывода есть определенные основания. У монголов горловое пение значительно менее развито, чем у тувинцев, в нем, в частности, не выявлено нескольких различных стилей такого пения,

¹⁶ Там же, с. 54—55.

¹⁷ См. И. М. Семашко, З. П. Соколова. Сессия, посвященная итогам полевых археологических и этнографических исследований 1972 г.—«Сов. этнография», 1973, № 5, с. 142.

столь характерных для вокального искусства их тюркоязычных соседей¹⁸, оно неизвестно и этногенетически связанным с монголами бурят и калмыкам. Таким образом, есть все основания полагать, что горловое пение было заимствовано, как и ряд других форм культуры, монголами от их тюркоязычных соседей, живущих в Южной Сибири, с которыми у них были, как это ныне твердо установлено, не только культурные, но и глубокие и древние этнические связи.

То, что горловое пение известно башкирам, может рассматриваться как одно из свидетельств его большой древности. В составе башкир, как показали исследования Р. Г. Кузеева в области этногенеза этого народа, имеются древнетюркские и в меньшей мере древнемонгольские этнические компоненты, связанные своим происхождением с тюркской средой Центральной Азии и Саяно-Алтая I тысячелетия н. э.¹⁹ В состав башкир вошли тюркские по происхождению группы уйгур, тумат и др., известные также среди народов Саяно-Алтая, в том числе тувинцев²⁰. В прошлом эти группы, вероятно, были этнически связаны с древними уйгурами, в той или иной мере вошедшими в состав всех тех народов, у которых теперь фиксируются традиции горлового пения. Если его традиции у башкир восходят к тем компонентам в их этногенезе, которые связаны с древнетюркскими группами, вошедшими из Центральной Азии и Саяно-Алтая (а это, пожалуй, единственно возможное объяснение), то возникновение горлового пения следует отнести ко времени не позже второй половины I тысячелетия. По-видимому, ареал возникновения и первоначального распространения горлового пения был очень узок и связан лишь с одной из этнических групп, населявших горно-степные районы Саяно-Алтая, а потому и существует эта традиция далеко не у всех тюрко-монгольских народов, ее нет даже у якутов и киргизов, этногенетически, по всей вероятности, связанных с населением Саяно-Алтая. Наконец, то обстоятельство, что горловое пение наиболее полно развито у тувинцев, позволяет с достаточным основанием предположить, что этот удивительнейший вид народного искусства возник первоначально в Саяно-Алтае у древних кочевников горно-степных районов бассейна Верхнего Енисея, т. е. в том ареале, где уже в I тысячелетии жили древнетюркские племена — непосредственные предки тувинского народа²¹.

Мы высказали лишь некоторые соображения относительно возникновения и истории распространения горлового пения. Однако ряд вопросов остался невыясненным. Феномен музыкального искусства, рожденный в степях, еще ждет дальнейших исследований.

¹⁸ Сведения о горловом пении у монголов получены от музыковеда Э. Е. Алексеева, изучавшего монгольскую народную музыку, за что приношу ему искреннюю благодарность.

¹⁹ Р. Г. Кузеев. Происхождение башкирского народа. М., 1964, с. 427 и сл., 507—508.

²⁰ Там же. О связях предков башкир с народами Южной Сибири свидетельствуют и многочисленные параллели в сфере материальной культуры, в частности в пище, различных формах утвари и др. (С. Н. Шитова, Р. Г. Гаделгареева. Злаки в повседневной, праздничной и обрядовой пище башкир в конце XIX — начале XX в. — «Хозяйство и культура башкир в XIX — начале XX в.», М., 1979, с. 112 и сл.; С. Н. Шитова. Утварь из кожи у башкир. — Там же, с. 164 и сл.).

²¹ См.: С. И. Вайнштейн. Очерк этногенеза тувинцев. — «Уч. зап. Тувинского НИИ языка, литературы и истории», в. V, Кызыл, 1957, с. 178—214; *его же*. Происхождение и историческая этнография тувинского народа. Автореф. докт. дис. М., 1969, с. 8—15.