

АКАДЕМИЯ НАУК РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН  
ИНСТИТУТ ЯЗЫКА, ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА  
имени ГАЛИМДЖАНА ИБРАГИМОВА

# МУЗЫКАЛЬНЫЕ И ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ ТАТАР

КАЗАНЬ 2021

УДК 784.4/793.31  
ББК 85.31+85.32  
М89

Книга подготовлена и издана в рамках государственной программы  
«Сохранение национальной идентичности татарского народа  
(2020–2024 годы)».

*Охраняется Законом РФ «Об авторском праве и смежных правах».  
Воспроизведение всей книги или её части на любых видах носителей  
запрещается без письменного разрешения издательства*

### **Составитель и научный редактор**

А.Б. Софийская

### **Рецензенты:**

Л.И. Сарварова, кандидат искусствоведения,  
заслуженный деятель искусств Республики Татарстан,  
Н.Д. Мусина, заслуженный работник культуры Республики Татарстан

### **Редколлегия:**

К.М. Миннуллин, З.Н. Сайдашева,  
Г.М. Макаров, Д.И. Умеров

М89 Музыкальные и танцевальные традиции татар. / Сост. А.Б. Софийской. —  
Казань: ИЯЛИ, 2021. — 120 с. : ил. — (Серия «Обычаи и традиции татарского  
народа»)

ISBN 978-5-93091-397-2

Данное издание входит в серию книг «Обычаи и традиции татарского народа» и представляет собой систематизированный свод информации по традиционному музыкальному вокальному, инструментальному и танцевальному творчеству татарского народа, связанный с историческим материалом по средневековой эпохе и обобщающим большим фактическим материалом, собранным авторами во многолетних комплексных этнографических экспедициях по районам и регионам проживания разных этнографических групп татар.

Издание предназначено для специалистов и широкого круга читателей, интересующихся культурой и бытом татарского народа.

В оформлении обложки использована картина заслуженного деятеля искусств Республики Татарстан Муртазина Ильдуса Хазиевича «Танец с гармошкой»: холст, масло. 2019 г., размер 95 × 100 см.

ISBN 978-5-93091-397-2

© Институт языка, литературы и искусства  
им. Г.Ибрагимова, 2021

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Дорогой читатель!

Эта книга рассказывает о музыкальных и танцевальных традициях и их значении в жизни татарского народа. Его уникальных песнях и плясках, музыкальных инструментах, о зарождении профессионализма в музыкальном устно-поэтическом искусстве. Также здесь раскрываются происходящие процессы европеизации татарской культуры, которая в основе своей и на протяжении многих веков является неотъемлемой частью общемусульманской культуры.

Через музыкально-инструментальные и танцевальные традиции, народные обычаи и обряды, такие как *нардуган*, *сөрән*, *бәрмәнчек боткасы*, *шайлык*, *каз өмәсе*, *аулак өй*, объяснение понятий *йырау*, *чичән*, *дөңгер*, *чаң*, *думбыра*, *кубыз* и *других*, авторы доносят до читателя сложности процессов возникновения и развития элементов традиционной культуры. На простых примерах разъясняют исторические и политические изменения в жизни различных этнографических и этноконфессиональных групп татар.

Настоящее издание является первой книгой из уникальной серии книг об обычаях и традициях татарского народа. Она посвящена описанию татарской народной музыкальной и танцевальной культуры, музыкальных инструментов во всем многообразии их разновидностей.

Проект, в рамках которого выпускаются и размещаются на интернет-ресурсах научно-популярные издания «Обычаи и традиции татарского народа», реализуется Институтом языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан согласно плану мероприятий государственной программы «Сохранение национальной идентичности татарского народа (2020—2024 годы)».

Татары сегодня проживают в самых разных уголках мира, но имеют общую историю и являются наследниками богатейшей культуры. Вместе с тем, различные этнотерриториальные группы татарского народа одновременно с общими чертами имеют и индивидуальные музыкально-поэтические, инструментальные и танцевальные традиции.

В этой книге рассказано о формировании определенной системы песенных жанров, в том числе семейного и внесемейного функционирования. Здесь также рассмотрена историческая судьба богатого музыкально-инструментария и танцевальная культура татар Среднего Поволжья и Приуралья (в том числе татар-кряшен средневожжских, нагайбаков и ба-

калинцев; татар-мишарей; казанских татар), сибирских (тобольские, тарские, тюменские, барабинские и бухарские) и астраханских (юртовские, кундровские татары). Показаны в книге и различия стадий развития музыкальной культуры: социально-общественные (кочевников и горожан), конфессиональные (языческие и мусульманские).

Источниками для данной книги стали исторические документы, старинные письменные поэтические и музыкальные трактаты, исследования новейшего времени, а также знания, полученные авторами в собственных экспедициях по районам и городам компактного проживания татар в Поволжье и Приуралье.

Первый раздел книги посвящен великой роли музыкального начала в жизни человека. Оно сопровождает его на всем протяжении судьбы. Музыка — это и самовыражение, и мирозерцание, и основа коллективной памяти народа. Основным периодом рассмотрения в исследовании становится эпоха Волжской Булгарии (IX—X вв.), когда население перешло на оседлый образ жизни. Далее выделяется период расцвета музыкального искусства, особенно вокального и инструментального исполнительства. Наконец, книга переходит к изучению влияния суфийских идей (мистического направления в исламе) на особенности формирования песенной лирики татар (преимущественно казанских), полной высокой поэзии, метафор и красочных эпитетов. Вершина развития этой линии музыкальной культуры выражена в жанре *озын кәй*.

Во втором разделе книги говорится о бытовавших в татарском народе музыкальных инструментах, имеющих древние, а также восточно-азиатские корни и сохранявшихся в культуре до середины XIX века во многом благодаря представителям суфийского учения, их последователям и ученикам-мюридам. Позднее проявляется общеевропейское влияние, зародившееся в новотатарской среде.

В фокусе внимания находятся этнические музыкальные инструменты, имеющие древнее происхождение и связанные с хозяйственным и обрядовым укладом жизни, традиции татар средневековой эпохи, в том числе военно-церемониальные музыкальные инструменты Поволжья и более поздний общеисламский инструментарий (с середины XIX века), а также инструменты новейшего времени, знакомые нам по современным европейским симфоническим и различным оркестрам народных инструментов (русских, татарских).

Третий раздел книги представляет собой исследование танцевальной культуры татарского народа. Любой народный танец, в том числе и татар-

ский, напрямую связан с территорией проживания населения, временами года и зависящей от них земледельческой культурой.

Одним из первых исследователей татарской народной хореографии является балетмейстер Гай Хаджиевич Тагиров. По его мнению, есть ряд объективных исторических причин, по которым народный танец не мог свободно и беспрепятственно развиваться и в прежние времена не носил массовый характер. Старинные татарские народные пляски старались исполнять скрытно и лишь с небольшим количеством участников, которых невозможно было бы с легкостью обнаружить, при этом «зачинщики» действия могли бы избежать нежелательных последствий. Во многом данное препятствие Г.Тагиров видит в религиозных установках и запретах священнослужителей: «До Великой Октябрьской Социалистической революции танец среди татар не имел широкого распространения», — пишет он в своем исследовании. «... ишаны и муллы в народных праздниках, играх, песнях и танцах видели пережитки язычества, «великий грех» и вели с ними упорную борьбу» (Тагиров, 1960. С. 5). Своеобразие же сольного образца танцевальной культуры татар заключается в его импровизационности, виртуозности народного исполнительства.

Надеемся, что книга «Музыкальные и танцевальные традиции татар», вобравшая в себя описание не только народного фольклорного, но и устно-профессионального музыкального вокально-инструментального творчества татарского народа, поможет раскрыть тайны влияния искусства на жизнь человека, заставит задуматься о своих корнях, даст шанс сохранить музыкальные традиции в каждой татарской семье, укрепит осознание своей национальной принадлежности и причастности к музыкальному искусству татарского народа.

*Айгуль Софийская*

РОЛЬ МУЗЫКИ  
В ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЕ НАСЕЛЕНИЯ  
ВОЛГО-КАМСКОГО РЕГИОНА  
(БУЛГАР И ИХ ПОТОМКОВ)

Как известно, роль музыки в жизни человека огромна, ибо она сопровождает его от первых до последних шагов. Особенно велико было значение музыкального интонирования как определенной формы самовыражения на ранних этапах развития культуры. Без музыки «не обходится ни примитивная религия, ни мораль, ни зачатки философии или истории — этой коллективной памяти племени» (Алексеев, С. 9). Музыкальная творческая практика, отражающая мирозерцание человека какой-либо эпохи, его жизнедеятельность и т.д., тесно связана со всей социокультурной системой. Поэтому она порождает и закрепляет в общественном музыкальном сознании определенные звукосмсловые организмы, которые известный академик Б.Асафьев назвал «звукокомплексами» (Асафьев, С. 208)

Рассмотрим этот процесс на примере Волго-Камского региона, который на протяжении первого тысячелетия становится ареной освоения как тюркских, так и финно-угорских племен (булгар, сувар, эсегель, баранджар, берсула и др.). Не вдаваясь в подробности их ассимиляции, отметим лишь, что основной пласт населения данного региона составляли преимущественно скотоводческие и земледельческие племена. С развитием классового общества весь этот разнородный племенной союз в IX — X вв. вовлекается в процесс создания Волжской Булгарии, где со временем этнонимы других племен были вытеснены одним — «булгары». Появление централизованного государства не могло не сказаться на важнейших социально-экономических и демографических процессах, которые в свою очередь повлияли на формирование феодального строя, переход населения к оседлому образу жизни с образованием широкой сети *сельских* (с развитием земледелия, скотоводства) и *городских* (с высоким уровнем ремесленного производства, торговых отношений) поселений. В результате духовная культура булгар, включавшая в себя различные виды общественного сознания, была довольно многообразной. С одной стороны, пережитки языческих поверий, которые в отдельных племенных группах были устойчивы и сохранились (правда, в редуцированных формах) вплоть до наших

дней, а с другой — активное распространение мусульманской религии с её еще более устойчивыми этически-правовыми нормами. Поэтому утверждение об «однородности и равномерности развития музыки всех татар до XVI века» не соответствует истине (Нигмедзянов, 1984. С. 28).

Основными занятиями **сельского населения** являлись земледелие и скотоводство. Повседневный быт сельчан подчинялся годовому земледельческому кругу с его периодичностью. Музыкальный фольклор выполнял преимущественно материально-практическую функцию. Коллективный труд породил и творчество, которое воссоздавало коллективную психологию и миросозерцание со своими устоявшимися канонами и нормами. Все эти формы художественного творчества получили в науке довольно точное определение как «фольклор» (народная мудрость) и носили **безличностный (или внеличностный)** характер. Этот вид народно-музыкального творчества, сохранившийся почти до наших дней в сельском быту финно-угорского (мари, удмурты, мордва) и тюркского (чуваши, кряшены) народов, был широко исследован в трудах этномузыкологов. В результате в духовной культуре этой части населения сформировалась своя характерная семантика музыкального фольклора, отголоски которой сохранились в некоторых регионах до настоящего времени.

Связь с земледелием, сезонный характер хозяйственной деятельности невольно способствовали сохранению определенных пережитков человека доклассового общества. Это — *анимизм* (вера в существование духов), *антропоморфизм* (представление о том, что все явления природы, животные и растения обладают человеческими качествами) и, наконец, *магизм* (вера в то, что человек посредством определенных действий и словесных выражений может влиять на жизнь в нужном направлении). Аграрные обряды включали в себя не только песни (*жырлар*), но и пословицы-приметы (*макал-сынамышлар*), ритуальные поздравления (*теләкләр*), слова-заклинания (*келәу сүзләре*), заговоры (*им-томнар*), ритуальные возгласы (*сөрән сугулар*), различные танцы. Повседневный быт этого населения подчинялся годовому земледельческому кругу с его сезонной периодичностью. В результате в духовной культуре этой части населения Волжской Булгарии сформировалась своя жанровая система песен семейного и внесемейного функционирования с характерной звуковой семантикой.

После присоединения Казанского ханства к Русскому государству (1552) в социально-общественной жизни народов Волго-Камья происходят огромные изменения. Политика христианизации наиболее результативно проявилась, прежде всего, в тех регионах, куда мусульманская ре-

лигия либо не проникла, либо функционировала слабо, т.е. там, где еще придерживались языческой религии. Крещение здесь проходило легче и менее болезненно. В результате образовалась группа православных татар с укоренившимся позднее (XVIII в.) самоназванием *кряшен*. Эта группа продолжала традиции духовной культуры сельских жителей, но не только тюрко-язычных, но и угро-финских народов. Каждый район проживания *кряшен* имел свои исторические, социально-экономические и природно-географические особенности, что отразилось на формировании локальных групп: средневожских (территория Татарстана), бакалинских (Башкортостан), нагайбаков (Челябинская область), отличающихся определенным своеобразием.

Крещение сельского населения еще острее усилило изоляцию их от казанских татар. В отличие от последних, они в меньшей степени подверглись позднему влиянию восточных и европейских культур, что отразилось в отсутствии внешних торгово-экономических связей и в замедленных темпах развития капиталистических отношений. В целом основная масса *кряшен* осталась замкнутой в своих деревнях и, занимаясь земледелием, видела в этом главный источник доходов. Поэтому у них значительно дольше продолжали бытовать устойчивые традиции общинных порядков, полунатуральный характер хозяйства, что привело к сохранению древних элементов как в материальной, так и в духовной культуре (Мухаметшин, С. 12).

Древнейшим языческим обрядом у них считался обряд зимнего солнцестояния — *нардуган*. Основная функция данного обряда (проводимого с 25 декабря по 7 января) — обеспечение будущего урожая с предугаданием этого будущего. С этой целью проводились игрища с ряжением, танцевальные действия, совершались гадания с пением песен. По всей вероятности, этот праздник представлял собой подлинно театрализованное представление, связанное с магией плодородия, о чем свидетельствует народная поговорка: «*Нардуганга бармасан, житен булмый*» (если не пойдешь на нардуган, не будет урожая льна). Большое место в этом обряде занимали гадания, также носившие аграрный характер. Гадали на кольцах, по лаю собак и т.д. Ещё в X веке известный арабский путешественник Ахмед ибн Фадлан, посетивший предков вожских татар, отметил, «что они почитают себя благословенными по лаю собак и говорят, что придет год урожайный, благославения и благосостояния» (Ковалевский, С. 36).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Обряд гадания на кольцах сохранялся у *кряшен* и у некоторых групп *мишарей* вплоть до 30-х годов XX века. Если у православных татар активное участие в нем принимали девушки и юноши, то у *мишарей-мусульман* — только девушки.



У бакалинских кряшен и нагайбаков обряд *нардуган* называли *бабайга чыгу* («выход на старика») или *акәмәткә чыгу* («выход на курьез», «выход на приключение»). В эти дни также проводились игрища с ряжением. Люди надевали вывернутые тулупы, переодевались в костюм солдата, цыгана, старухи и др. Выйдя на улицу, «пугали» прохожих и соседей. Ряженные пели песни, плясали в сопровождении музыкальных инструментов — гармони, балалайки, выбивали ритмы, стуча по тазу, заслонке, крышками от кастрюль и т.д. (**Народные песни кряшен...**).

Большим весенним праздником был *сөрән* — древний народный праздник проводов зимы и встречи весны. Во время него выполнялись различные обрядовые действия: собирали крашенные яйца (в одних селах — дети, в других — юноши), состязались в беге, конных скачках на короткую дистанцию (*сөрән чабу*), готовили праздничные столы, так как верили, что обилие еды обеспечит безбедное существование в течение года. После этого начинался обряд «хождения в гости» (*сөрәнгә йөрү*), во время которого распевались праздничные песни (*сөрән жырлары*). В некоторых регионах проживания кряшен (Западное Предкамье) термином *сөрән* называли также обряд поочередного угощения рекрутов, хотя он проводился не весной, а осенью (Каюмова, С. 31). По мнению лингвиста Р.Г.Ахметьянова, общетюркское слово *сөрән* означает «тревога, клич, созыв войск» (Ахметьянов, С. 69).

Отмечен аграрными функциями и весенний обряд *бәрмәнчек боткасы* (вербная каша). В определенный день весны (указанный аксакалами) дети, исполняя специальные заклички, ходили по домам, собирая продукты: крупу, масло, яйца и т.д. Из этих продуктов с участием взрослых варили на лоне природы кашу. После угощения выполняли определенные магические действия — «кормление» ритуальной кашей духов земли, огня.

Обряды *сөрән* и *бәрмәнчек боткасы* являлись, по существу, предварительной подготовкой к основному земледельческому празднику *сабантуй*. В отличие от казанских татар (преимущественно восточного проживания), у кряшен (аналогично чувашей, марийцев, удмуртов) этот обряд значительно дольше (вплоть до 30-х гг. XX века) сохранял свой магический характер. В некоторых регионах он начинался с *сабан сызу*, когда плугом чертили место его проведения. Обряд сопровождался исполнением магических песен, проведением игрищ, хороводов, а также ритуальных действий: изгнание нечистой силы (окропление каждого дома и места сабантуя), воспроизведение круговых движений солнца во время *сабан сызу*, проведение жертвенных актов.

Перед севом было принято топить баню. Сеятель должен был надеть чистое белье. Начало сева знаменовалось обрядом освещения семян молитвой, называемой у кряшен *шайлык*. Запашка также сопровождалась обрядовыми действиями: обсыпание мукой лошади, бросание яиц в землю и т.д. В день сева первому встречному давали яйцо, «чтобы путь был удачным». С пожеланием хорошего урожая сеятель бросал в землю яйца. Завершался сев коллективной трапезой, сопровождаемой пожеланиями благодатных дождей, погожих дней, хорошего урожая и т.д. (Уразманова, С. 387). В цикле летних обрядов кряшен большое место занимал обряд коллективного жертвоприношения<sup>2</sup> (*сабан кәрбаны*) с молением и трапезой, также выполнявший магическую функцию.<sup>3</sup> Летом (особенно в засушливые годы) проводился обряд «вызывания дождя» — *яңгыр боткасы* (дождевая каша). Он проходил с трапезой, ритуальным поливанием друг друга водой, купанием, с пением магических песен-заклятий. В некоторых регионах было принято одаривать «водяного», кидая в воду бараньи головы, табак и т.д.

Со временем отдельные обычаи, календарные обряды православных татар были переориентированы под влиянием русских календарных праздников. В их быт стали внедряться такие праздники, как Святки, Масленица, Семик, Троица и т. д. Так, в старину у бакалинских татар активно отмечался праздник *Жыен* (что лишний раз подтверждает происхождение их от казанских татар), впоследствии преобразованный в Семик (*Симет бэйрәме*). Праздновался он в четверг перед Троицей. Другое название праздника — *яфрак бэйрәме* (праздник зелени). Праздник проводился, как правило, в определенном месте, на возвышении. У нагайбаков с Пасхи до Троицы водили хороводы *таганас* (под качелями), а от Троицы до Петрова дня устраивались *кичке уен* (вечерние игры) (Рыбаков).

В семейной обрядности необходимо выделить *гостевой ритуал*, связанный с огромной силой родственных отношений, с почитанием родственников, что корнями уходит в родовой строй. Данный ритуал выполнялся в определенной последовательности со своим «сценарием»: 1) взаимные приветствия прибывших гостей и хозяев; 2) похвала и благодарность гостей за накрытый яствами стол и внимание; 3) взаимные восхваления гостями

---

<sup>2</sup> Интересно отметить, что аналогичный языческий обряд летнего жертвоприношения с названием *курбан* бытовал среди дунайских болгар (**Богатырев**).

<sup>3</sup> Довольно широко он проводился и у других народов волго-уральского региона (мари, мордвы, удмуртов, чувашей), а также и у татар-мусульман (пермских, чепецких, сергачских, ялмбирских). У последних он проводился с чтением мусульманских молитв (*намаз, тәкбир*).

и хозяевами (периодически по ходу застолья) прекрасных человеческих качеств друг друга; 4) «опевание» каждого нового этапа застолья (к примеру, появления нового блюда); 5) прощание гостей. Гости первыми начинают петь, что пора уходить, затем некоторое время все вместе поют о том, что жаль расставаться с любимыми родственниками (Альмеева, 1989).

По принципу песенного общения *свадебный* ритуал казанско-татарских кряшен аналогичен *гостевому* и отличается только содержанием текста. Он состоит из следующих моментов обрядового действия: 1) приезд поезда жениха к дому невесты, торг у ворот и у стола в доме невесты; 2) выход невесты к гостям; 3) плач невесты в момент её ухода из родительского дома; 4) развешивание рукодельных вещей невесты в доме молодого, сопровождающееся специальными напевами (Альмеева, 1997).

У нагайбаков предсвадебный и послесвадебные циклы мало чем отличались от татар-мусульман (в частности, мишарей), а свадебный цикл имел свои особенности. Он состоял из следующих моментов: 1) приезд поезда жениха в дом невесты с гостинцами и калымом; 2) аналогично русским обрядам — подготовка невесты к венцу (заплетение косы, одевание головного убора *сүрәкә*); 3) отъезд в церковь на венчание; 4) возвращение в дом невесты, праздничный обед, проживание молодых в доме невесты неделю, месяц; 5) свадебный пир в доме жениха; выезд из дома молодой свадебного поезда с приданым и постелью; встреча поезда хлебом-солью, пивом; торг у свадебного поезда; после двухдневного свадебного пира в доме жениха — хождение поочередно в гости к родственникам жениха. В некоторых регионах проживания нагайбаков после венчания молодые сразу возвращались в дом жениха и проживали там некоторое время до свадебного пира (Бектеева).

Для свадебного обряда кряшен характерно диалогическая форма пения — *кара-каршы* (друг против друга) и поочередная — *чиратлашып*. Незнание свадебных песен осуждалось. Поэтому свадьба иногда предвзялась специальными репетициями с целью подготовки максимального количества соответствующих песенных текстов.

К необрядовой группе напевов можно отнести *лирические* (*озын көй, кыска көй*), *такмак*, напевы уличных гуляний молодежи (*урам көе, уен көе*). К данной группе напевов исследователь фольклора кряшен Н.Альмеева относит и *сезонные* напевы: *помочные* (*өмә көе*), исполняемые поздней осенью при ощипывании домашней птицы, валянии домашнего сукна, и *сенокосные* (*печән көе*), исполняемые по дороге на сенокос, в поле и по дороге домой.

Особенно большое значение кряшены придавали *поминальным обрядам*, что также связано с большим почитанием родственников. Поминки отмечались у них на 3, 7, 9, 40 дни и через год. У бакалинских кряшен в эти дни обязательно совершались жертвоприношения: закальвали курицу или гуся, а на 40 день — барана. Человека, совершившего жертвоприношение, одаривали подарком — платком, полотенцем, мылом и т.д. На приготовление блюд использовали только левую часть заколотого животного, а другую половину оставляли для последующего приготовления. Сваренное мясо хозяин поручал нарезать самому ближайшему человеку (мужчине, если покойник — мужчина или женщине, если усопшая — женщина), который делал это при всех за столом. Поминальная трапеза проводилась днем. Перед этим шли на кладбище, беря с собой еду, подаяния (хэер). Возвратившись, родственники произносили пожелания усопшему (телэк). Эти моления продолжались в течение двух часов (Трофимова).

В этнографической литературе рубежа XIX и XX вв. сохранились сведения по проведению обряда проводов казака на военную службу у нагайбаков. «Казак, отправляющийся на службу, в самый день отъезда ставит перед иконами свечку, затем берет каравай (круглый хлеб) и, срезав горбушку, отдает её родным, а себе отделяет небольшой ломтик и съедает его. Горбушка же должна сохраняться его родственниками в сундуке до возвращения казака со службы. Затем казак три раза кланяется до земли перед иконами, кланяется родителям, своему коню. Сев на коня, он при выезде со двора три раза ударяет нагайкой о ворота. На улице он слезает с коня и прощается с родными, друзьями, которые тесно обступают его с пожеланием благополучного возвращения домой. Наконец, все сельчане и казак, взяв коня за повод, идут на околицу села. Девушки при этом поют прощальную песню» (Бектеева).

**Поэтический стиль** песен кряшен во многом определяется их жизненным предназначением. Они звучат на свадьбах, в гостевых ситуациях, праздниках. Отсюда — полное господство импровизации в песенных текстах. Очень часто кряшены поют «наборным» (по выражению этномузыколога В. Щурова) текстом, т.е. когда на один напев подбираются отдельные законченные по смыслу строфы, порой случайно сочиненные одним из участников ансамбля. В результате, один напев может представлять разные жанры: свадебный, рекрутский, гостевой, лирический и т.д.

Коллективная манера пения диктует и поэтическое содержание песен, которое отличается удивительной объективностью высказывания. В поэтической лирике кряшен господствуют эстетические критерии, тесно

связанные с их коллективным мышлением. Это — воспевание духовной красоты человека, взаимная поддержка людей, умение ценить дружбу, любовь к родному краю. Немало песен содержат размышления о прожитых молодых годах, воспоминания о счастливой поре, наставления молодым и т.д.

В песнях кряшен (аналогично древнетюркской поэзии) распространен прием психологического параллелизма. Довольно богат и арсенал поэтических образов. Здесь можно выделить две группы: 1) объективно-предметные образы: *урман* (лес), *тау* (гора), *капка* (ворота), *алма агач* (яблоня), *сандугач* (соловей), *ат* (лошадь), *туганнар* (родные), *дуслар* (друзья) и т.д.; 2) обобщенно-философские образы: *дөнъя* (мир), *жир* (земля), *гомер* (жизнь), *заман* (время) и т.д. Единство поэтического стиля достигается также за счет словесных клише, т.е. повторяющихся эпитетов: *яшел ефәк* — зеленый шелк, *бик тау* — высокая гора, *ак үрдәк* — белая утка, *асыл кошлар* (певчие птицы), *мамык эшләпә* (ватная шляпа) и т.д.

Особенно большой удельный вес в текстах кряшен принадлежит слову *жыр* (песня), являющемуся фактически показателем их менталитета. Оно не только призывает к дружному пению (*Әйдәгез җырлашыгыз, җырлыгыз ала* — давайте споем), но и используется в разных ситуациях: *җырламыйча түзә алмыйм* — не могу без песни; *җырлап йөргән чаклар* — те времена, когда мы пели; *җырлашырга бик күңелле* — очень весело петь; *җырлап эчәбез икән* — с песней выпиваем; *җырлап җибәрермен кычкырып* — запою я песню громко и т.д.

Стоит обратить внимание и на обилие использования «русизмов», причем не только отдельных слов из русского лексикона, но и целых фраз. Наиболее активно эта особенность проявилась у кряшен-казачков (нагайбаков, бакалинцев), более тесно контактировавших с русским населением. Буквально в речевые клише превратились такие обороты, как *милай-гулай*; *ай, молодцы* и т.д. Большое место в песенной лирике кряшен (как и казанских татар) занимает также топонимика (названия сел, рек).

Поэтическая форма песенных текстов кряшен преимущественно строфическая. Традиционная для тюрков четырехстиховая строфа с силлабическим равносложным цезурированным стихосложением используется в *такмаках*, в некоторых коротких шуточных песнях (*кыска кой*). В остальных случаях строфа увеличена за счет повторения отдельных строк или использования рефренных композиций между строками.

В протяжной песенной лирике кряшен, в отличие от казанских татар, не используются припевы. Композиция строфы усложняется другими при-

емами: использованием внутрислоговых распевов, повтором отдельных слов или фраз, вставных частиц, словообрывов и т. д.

Все эти приемы характерны и для русских протяжных песен. Но с точки зрения композиционной роли этих приемов наибольшим сходством с ними (с русскими песнями) отличаются песни бакалинских крышен. Так, наиболее употребителен в их песнях «цепной повтор» внутри строфы, характерный для русских протяжных песен, где вторая строка начинается с повторения концовки первой, а четвертая — с концовки третьей:

*И, ямьле (дә) болытлар (да), (ай), кидәдер, **яусын иде**  
**Яусын иде** болынарнын (ай), буена(й)  
Безгәкәй дә бергаләп йөрешергә **язсын иде** (ләй),  
**Язсын иде** гомерлар (дә), (ай), буена(й).*

Функцию расширения, обогащения мелодического развития выполняют и повторы в самом напеве. Но они не совпадают со словесными. Если в тексте повторяется второе полустушие, то в напеве повтор начинается с конца первого полустушия.

И не только повторы служат логичному развертыванию мелодии песни. Эти же функции выполняют в песнях крышен частицы, разнообразные асемантические вставки (*да, дә, ла, лә, лай, ләй, дай, дәй и т.д.*), огласовки согласных (*гомер(е)лар(е)не*) и даже гласных для усиления распева (*уте(эй) кәй, сарыла(е)(ай), яула(я)кларны*). Особенно большую роль в развитии мелодики играют вставки-междометия (*ай, ой, эй, и, эх*) столь необходимые для усиления эмоционального начала. Словообрывы, характерные для русской протяжной лирики, являющиеся, по словам И.Земцовского, «приемом, способствующим свободе мелодического развития песенной речи» (Земцовский. С. 32), встречаются только у бакалинских крышен, причем в двух видах: 1) простое расчленение слова паузой (*шаже-ларнен; менә-сем; юлкай-ларга; урдә-кларе* и т.д.). Значительно реже встречаются словообрывы (аналогично русским песням) с повтором прерванной части слова, например: *сырлаула...сырлаурында; яу... яула(я)кларны* и т.д.; 2) расчленение слова, обогащенное огласками и вставными частицами: *бортекәй-(и)лар(дә); т(ә)-(у)-имгел(ә)* и т.д.

Музыкальный фольклор крышен (обрядовый и необрядовый) наиболее полно исследован этномузыкологом Н.Альмеевой (Альмеева, 1989, 1997). Главная отличительная черта их по сравнению с казанскими татарами, по её мнению, это наличие обрядовой жанровой системы напевов, связанных с аграрным календарём, и многоголосное пение в его исторически ранних формах. Из сохранившейся до наших дней календарной песенности

исследователь особо обращает внимание на бытование у казанско-татарских кряшен протяжных хороводных напевов, исполняемых во время обряда зимнего солнцестояния *Нардуган*, а также во время *Семика*, *Троицы* и *Петрова* дня. Такие хороводы, по мнению исследователя, водились медленно вокруг священных деревьев по принципу «шаг — остановка», с покачиванием сцепленными руками.

Музыкальная культура нагайбаков вобрала в себя музыкальные особенности различных этнических групп: казанских татар, ногайцев, южных удмуртов и др., а с середины XIX века — уральского и оренбургского казачества, позднее — песенной лирики казанских татар периода формирования промышленного капитализма на рубеже XIX — XX вв.

Одним из ранних пластов песенной культуры нагайбаков является круг песен, связанных с обрядами. По существу — это формульные напевы, приуроченные к таким традиционным семейно-родовым событиям, как праздник *жыен* — время встречи родственников, проведения поминальных обрядов, рекрутских сборов и т.д. По своему музыкальному стилю они близки к традиционным гетерофонным напевам казанско-татарских кряшен. С середины XIX века песенная культура нагайбаков стала подвергаться влиянию русского казачества, что проявилось в диатонизации традиционных ангемитонных ладов, в использовании типовых интонаций казачьего фольклора и типовых форм многоголосия. Характерно бытование у нагайбаков жанров *такмак*, *бэет*. Последние отражали трагические события и исполнялись иногда в сопровождении какого-либо инструмента: *думбыра* (балалайка), *кубыз* (скрипка), *гәслә* (гусли).

Общность ритмической организации земледельцев-христиан Поволжья и Приуралья уже была отмечена в трудах исследователей М. Кондратьева и Н. Альмеевой. Она выражается в преобладании квантитативной системы ритмики ямбического характера, охватывающей чаще всего «тотальной ритмоформульностью» (Альмеева, 1997) не в рамках ячеек-стоп, а в рамках стиха и даже всей строфы. Однако у кряшен-казачков (нагайбаки, бакалинцы) очень часто встречается ямбический четырехсложник, типа:



На этой ритмической формуле основано немало песен казанских татар, особенно жалобно-печального характера (колыбельные, солдатские, сиротские и т.д.), явно связанные с переинтонированием ритма жанров книжного интонирования мусульман. Однако наличие этого ритмического оборота в песнях кряшен логичнее было бы связать с иными источни-



ками, в частности, с русскими хороводно-игровыми песнями, типа «Сама садик я садила», тем более, что песни с этой ритмической моделью реализуются у кряшен в довольно оптимистичной ситуации.

В ладоинтонационной организации мелодики кряшен можно выделить два вида: ангемитонный и гемитонный с господствующим значением первого. В использовании ангемитонного лада вполне приемлема классификация Н.Альмеевой, подразделяющая его на *формульный* и *бесформульный* пласты (Альмеева, 1997). Однако целесообразнее было бы их назвать как *типовой* и *атиповой*. Первый пласт представлен у кряшен преимущественно ангемитонными формами в объеме квинты, сексты, септимы, а из терцовых — только с наличием *м.3*. Каждые из этих типовых ладовых образований представляют собой определенную систему со своим соотношением дихордовых, трихордовых и тетрахордовых попевок.

Господствующая роль в попевочном словаре кряшен принадлежит интонации нисходящего квинтового трихорда в последовании *ч. 4 — б. 2* и, наоборот, *б. 2 — ч. 4*. Если первая интонационная модель характерна для казанско-татарстанских кряшен (а также чувашей, мари), то вторая, типично «русская», является, по существу, «визитной карточкой» бакалинских кряшен. Встречается этот оборот (несколько реже) также у нагайбаков и татар-мишарей.

Яркая отличительная черта эстетики музицирования кряшен - это коллективность пения. Р.А. Исхакова-Вамба и М.Н. Нигмедзянов как первые исследователи музыкальной культуры данной этноконфессиональной группы татар, к сожалению, не уделили внимания систематическому изучению данного явления, избегая даже фиксации его в нотных транскрипциях. Впервые многоголосие кряшен было исследовано Н.Ю. Альмеевой (Альмеева, 1997). По характеру многоголосной традиции кряшен Поволжья и Приуралья она подразделяет на три крупных ареала:

1. Гетерофонный пласт, наиболее архаичный, с эпицентром в Закамье.
2. Бакалинская традиция, для которой характерно двухголосие.
3. Казачья традиция (нагайбаки).

Изучая многоголосие первого ареала на примере песенной традиции заинско-шешминских кряшен, Н. Альмеева впервые определяет типологию гетерофонной фактуры, выделив два вида:

1. Фактура с нефиксированной вертикалью, т.е. нефиксированная синхронно.

2. Фактура с фиксированной вертикалью, где на сильные доли приходятся уже гармонические интервалы.



Эти фактуры (особенно вторая) встречаются также у бакалинцев и нагайбаков, что подчеркивает их общее происхождение. Однако многоголосие кряшен-казаков в большинстве своем представляет собой более развитое явление, выходящее за рамки установленной типологии: во-первых, это не только двухголосие; во-вторых, вертикаль проявляется не только на сильных долях; в-третьих, эти особенности реализуются у них по-разному. Если бакалинцы в многоголосном интонировании некоторых напевов близки к ранним пластам русского гетерофонного пения, то нагайбаки явно подверглись влиянию более позднего русского казачьего многоголосия, что неоднократно подчеркивали в своих трудах исследователи нагайбаков ещё XIX века (Витевский, Рыбаков).

Таким образом, музыкальный фольклор кряшен разных регионов, преимущественно связан с культурой древних земледельцев Волго-Камья, несёт в себе определенную специфику, заметно отличающуюся от культуры мусульман (особенно казанских татар). Этнокультурные черты данной конфессиональной группы татар формировались под влиянием нескольких пластов — тюркских, финно-угорских, славянских, с различным претворением их особенностей как в жанрово-стилистическом плане, так и в стадийно-историческом.

С образованием централизованного государства «Волжская Булгария» значительно возрастает удельный вес **городских жителей**. Не удивительно, что современники называли её «страной городов». С 922 года официальной государственной религией становится ислам. «Эта дата была днем освобождения болгар от Хазарского каганата и выхода на международную арену как самостоятельного субъекта внешней политики» (Хакимов). В городах Волжской Булгарии, где была сконцентрирована феодальная и мусульманская верхушка, быстро внедряется арабская графика, которая послужила «своеобразным мостиком для усвоения культурных достижений стран Востока» (Дэүләтшин), искусство речитации Корана, исполнения Азана, суфийских зикров, интонирования арабо-персидских средневековых книг. Все эти формы носили черты концертного стиля. Его истоки связаны с жизнедеятельностью родовой общины древних тюрков-кочевников, в частности, с коллективным исполнением обрядово-мифологического комплекса, из которого постепенно выделялась личность организатора и творца. Поэтому у них огромное значение имела **персонафикация** творческой личности на различных конфессиональных (языческих, мусульманских) и социально-общественных (кочевников, горожан) стадиях развития музыкальной культуры. Чаще всего эту функцию выполнял вождь племени

(или жрец-шаман), являвшийся, по существу, первым исполнителем своих творений. Этих творцов-индивидов в разных племенах тюрков называли по-разному: *шаманы*, *камы*, *узаны*. Позднее — *жырау*, *йырау*, *чичән* — татары; *сәсән* — башкиры; *бахши* — узбеки, туркмены, киргизы; *жырау*, *акын* — казахи; *ашуг*, *гусан* — азербайджанцы, аварцы; *йырчи* — кумыки; *кайчи* — алтайцы. С этими личностями связано создание крупных эпических произведений — *олонхо* (якуты), *алыптаги* (тувинцы и хакасы), *улигеры* (буряты), *нарды* (кабардино-балкары), *толгау* (казахи), *кубаиры* (башкиры), *дастаны* (татары) (Газиев, С.3). Все эти жанры являлись образцами устной традиции напевно-сказительского искусства тюрков.

С принятием ислама в X веке и с заменой рунической графики арабской активно начинает развиваться письменная литература не только религиозного, но и светского содержания — художественная литература, история, логика, медицина, риторика, мусульманское право и т.д. Многие из этих сочинений писались в стихотворной форме. Подобное изложение, т.е. «ритмизация и рифмовка сугубо научных и философских текстов древних мыслителей по сути дела была внесением музыки в трудно запоминаемый материал — внесением, направленным на сохранение текста в памяти, благодаря опоре на элементы собственно музыкальные — ритмы, звуковые повторы, стабильное мелодическое интонирование» (Назайкинская).

Особенно большое значение придавалось изучению языков<sup>4</sup>: арабского — языка Корана, науки, поэзии и персидского, ставшего с XI века основным языком литературы на Среднем и Ближнем Востоке. Многие исследования историков свидетельствуют о знании этих языков городским населением Волжской Булгарии: купцами, поддерживающими тесные торговые связи со странами Востока, ремесленниками. Доказательством этого являются эпитафические памятники и отдельные предметы, изготовленные ими. Все они имели возможность читать в оригинале произведения величайших поэтов Средневековья — Рудаки, Фирдоуси, Руми, Саади, Навои и др. Их творчество послужило своеобразной школой мастерства для многих тюркоязычных авторов, обогатило литературу новыми идеями, темами, мотивами, сюжетами, жанрами, поэтическими средствами и приемами (Миннегулов, С. 61).

Среди мусульман Волго-Уральского региона широкое распространение получил суфизм, возникший среди низших слоев мусульманского духо-

---

<sup>4</sup> Любопытно, что знание арабского и персидского (фарси) языков считалось показателем образованности и культуры среди татар-мусульман вплоть до 1917 года.

венства. В его идеологии осуждается богатство, корыстолюбие, восхваляется бедность, терпение и покорность. Центральная идея суфизма состоит в слиянии человека с богом, в подавлении в себе мирских желаний и потребностей. Такое состояние, по учению суфизма, могло быть достигнуто только с помощью *зикра* (от арабского слова *закара* — упоминание). Суфии, в отличие от других сторонников ислама, высоко оценивали значение музыки и влияние её на человека, на его эмоции, особенно в сочетании с ритмичными движениями. Уже в ранний период своей деятельности они стали включать в свои ритуалы музыку и танцы, чтобы вызвать иступленно восторженное состояние, уводящее молящегося от этого «грешного мира в мир чистых чувств и любви к аллаху» (Вамбери, С. 166). Обряды *зикра* проводились и среди болгар-мусульман, а позднее и среди казанских татар. С полной уверенностью можно сказать, что в Казани — как столице ханства — проводились так называемые *громкие зикры* (Тримингем, С. 64), включавшие танцевальные, вокальные, сольные и ансамблевые инструментальные виды музицирования.

Почти вся восточная поэзия была проникнута суфийскими идеями. В своих произведениях поэты в эмоционально-чувственной форме воспевали мистическую, одухотворенную любовь к богу. По их теории, только Аллах является источником любви, красоты и совершенства. Под непосредственным влиянием восточной поэзии начинает развиваться и тюркская, в которой поэты-суфии «возвышенную» любовь к богу отождествляли с реальной человеческой любовью. «Когда поэт-суфий пишет о пламенной любви к возлюбленной, о страданиях любви или разлуке, он тем самым выражает отношение к Богу, если даже в сочинении нет ни единого слова о Боге. Когда суфий восхваляет возлюбленного, тем самым он возносит хвалу божеству, а желание соединиться с возлюбленным есть выражение стремления к духовному слиянию с Богом» (Ишмухаметов). Эти особенности повлияли на формирование любовной песенной лирики татар (особенно казанских), которая носит камерно-интимный характер с обилием в текстах поэтических сравнений, красочных эпитетов, метафор с высокопарными обращениями.

Благодаря интонированию, музыкальному произнесению стиха, некоторые из книг времен Волжской Булгарии дошли до нас как памятники музыкально-поэтического искусства. Одним из таких известных и популярных музыкально-поэтических произведений является поэма «*Кысса-и-Йёсыф*» Кул Гали (1233). В её основу положен известный сюжет об Иосифе Прекрасном, который берёт начало в мифологии народов Ближнего Вос-

тока и вошёл в Библию, Коран. Заслуга Кул Гали состоит в том, что он изложил его простым, доступным для тюрков Волго-Камья языком, что способствовало популяризации произведения. Позднее поэма стала изучаться в медресе, что послужило причиной появления большого количества списков. Более того, шакирды медресе стали создавать мунаджаты, баиты, подражая её стилю, размеру, рифмовке и т.д. В произведении отражены как бы две линии. С одной стороны — миф о пророках, а с другой — драматическая история любви Йусуфа и Зулейхи, в которой выражена, по существу, суфийская идея отречения от земной любви ради посмертного счастья, духовного слияния с Богом. Поэтический стиль отличается использованием афоризмов, созвучных народным пословицам и поговоркам. Используется здесь и такой приём, характерный для пословиц, как диаметрально противоположные понятия антонимии, типа: *рэхэт* — *михнэт* (благодарить — страдание), *нигъмэт* — *михнэт* (изобилие — тяжкая доля), *шиддэт* — *рэхэт* (жестокость — успокоение). Этот приём особенно подходит для отражения резких перемен, контрастов в судьбах героев (Средневековая..., С.60). Единство поэтического стиля достигается в данном произведении и за счёт словесных клише, т.е. повторяющихся эпитетов. Они используются, в основном, в характеристиках положительных героев. Так, по отношению к Йусуфу употребляются три постоянных эпитета: *газиз* (милый), *сиддик* (верный), *йарлы* (бедный). Однако в поэме встречаются постоянные эпитеты, связанные с природой: *акар сулар* (текущие воды), *дугар кыяш* (восходящее солнце), *тулун ай* (полная луна) и т.д. Нельзя не отметить и использование такого чисто эпического приема, как диалог героев с представлением их автора: «Йакуб сказал» или «Зулейха сказала». Подобные композиционные зачины-связки характерны и тюркским эпическим жанрам - «айтысам», дастанам. Произведение оканчивается прологом и эпилогом, где характеризуется и сам образ автора — Кул Гали. Если в прологе это вдохновенный поэт, чувствующий огромную ответственность перед читателем, то в эпилоге — гордый художник, размышляющий о смысле и значении своего труда, твердо верящий в непреходящую его ценность (Средневековая..., С. 62). Поэтическая форма поэмы строфическая с 12-ти сложным четверостишием со строго рифмующейся схемой (а — а — а — в) и обязательным редифом *имди* (теперь) в конце.

Стихотворная форма таких сочинений при исполнении располагала к напевному произнесению, сказительскому интонированию, что оказывало более сильное эмоциональное воздействие на слушателя, чем просто чтение. Зависимость напева от текста, зафиксированного письменно,

стабилизировало ритмику, что способствовало типизации и консервации напевов. Этому содействовала также и общность жизненной практики, особенно общность мировоззрения городского населения Волжской Булгарии, где религия занимала господствующее положение. Всё это, несомненно, явилось причиной формирования в напевах чёткой знаковости, определенного «стилистического кода», что облегчало и творчество, и восприятие. Вот почему музыкальную семантику этих напевов можно считать носителем конкретной информации, определенным источником для исторических исследований. Единая мировоззренческая и социальная организация городского населения формировала преимущественно сольную, монодическую традицию исполнения, ибо пение Корана, богословских произведений предназначалось для слушания, восприятия и располагало к разделению, разграничению функций: исполнитель и слушатель.

С письменной поэзией (преимущественно суфийской) тесно связан музыкально-поэтический жанр *мунаджат* (мунаджат). Этот термин арабского происхождения. Многие исследователи дают ему следующее определение — «обращение к Богу с просьбой», «молитва», «интимный разговор с Богом» (Ягъфаров, С. 20). Однако по смыслу этому жанру ближе всего арабо-персидское слово *нажү* (беседа). По-видимому, от этого слова произошел данный термин, что означает «исповедь самому себе», «разговор с Богом», явно подчеркивающий интимный, сакральный характер. Зарождение и развитие данного жанра было связано с такими городскими центрами промышленности, ремесла, печати, как Яса, Конья, Стамбул, Самарканд, Бухара, Багдад, Сарай, Урган и др. (Бакиров). Волжская Булгария, будучи «страной городов», также попадает в сферу этой культуры. Особенно огромной популярностью у мусульман Волго-Камья стали пользоваться мунаджаты идеолога суфизма поэта А. Ясави и его ученика С.Бакыргани. Их мунаджаты в сборнике *Бакырган китабы* не только интонировались с большой любовью, но и послужили основой творчества болгаро-татарских поэтов: Булгари, Кятиб, Камал, Кул Шариф, Мухаммадьяр и др. Несомненно, под влиянием стихов А. Ясави и С. Бакыргани был создан и местный сборник мунаджатов религиозно-суфийского содержания неизвестного автора *Бэдэвам* (постоянно повторяй). Основная тема — пропаганда мусульманской религии, бичевание языческих поверий и обрядов, осуждение пьянства. Сборник состоит из отдельных, не связанных между собой сюжетно, четверостиший с рифмовкой (а — а — а — в) и с обязательным завершением четвертой строки словами: *Алла, - дигел, - бэдэвам*.

Постепенно стали создаваться и отдельные мунаджаты не только теологического и дидактического содержания, используемые в медресе в качестве учебных пособий, но и светского характера, обогащенные уже бытовыми темами. Содержание мунаджатов довольно разнообразно. М. Бакиров приводит исчерпывающую тематическую классификацию этого жанра (Бакиров). Опираясь на неё, попытаемся систематизировать мунаджаты с учетом их функции, выделив следующие группы:

1) мунаджаты-славения, воспевающие Аллаха, мусульманскую религию, Пророка Мухаммада, святых (это — зикры, салаваты, маулиды, эль-видаги и т.д.);

2) мунаджаты-обращения к Аллаху с просьбой о помощи, милосердии;

3) ритуальные мунаджаты, исполняемые во время религиозных обрядов, праздников;

4) мунаджаты-размышления о смысле жизни, о загробной жизни, о смерти и бессмертии;

5) ностальгические мунаджаты о разлуке с родиной, родными, друзьями;

6) мунаджаты-жалобы матерей на одиночество, старость, на разлуку с детьми (Ана зары), а также жалобы сирот (Ятим бала зары);

7) мунаджаты-завещания и наставления, обращенные к детям (Ана васыяте).

В мунаджатах первых трёх групп утверждается монотеистическая идея восхваления Аллаха, и они близки, по мнению М.Бакирова, к такому жанру восточной литературы, как *таухид* (араб. — объединять, собирать воедино, т.е. «верить в единого Аллаха»). В некоторых из них ощущается сильное влияние суфийской концепции «божественной любви» к главному источнику красоты — Аллаху. Главная цель «божественных влюбленных» (*илахи гашийклар*) — духовное слияние с Аллахом и постижение в результате этого вечного счастья. Один из центральных образов мунаджатов этой группы — пророк Мухаммад, который идеализируется и награждается самыми разнообразными прославляющими эпитетами. Кроме Мухаммада, в мунаджатах этой группы восхваляются и другие пророки — Гайса, Муса, Госман, Вейс аль-Карани и др.

С религией связаны и мунаджаты-размышления. Как известно, в центре исламской религии стоят идеалы человека, не только спасающие его от угнетения, злости, несправедливости, но и делающие его счастливым. А для достижения счастья человек должен стремиться к нравственному совершенству. Вот почему в мунаджатах этой группы осуждаются такие по-

роки, как алчность, двуличие, зависть, хвастовство, употребление спиртных напитков и т.д., и защищаются такие гуманистические качества, как дружба, милосердие, щедрость, справедливость, взаимопомощь, уважение к друг другу. Особенно большое место в этой группе мунаджатов занимает основная тема суфийской идеологии — *сабырлык* («терпение»), призывающие стойко выносить все трудности и испытания, рассматривать их как послание от Аллаха, уметь прощать.

К данной группе мунаджатов можно отнести и произведения, размышляющие «о смерти и бессмертии», в которых переплетаются религиозно-суфийское и мирское начала. Смерть рассматривается здесь как закономерная предопределенность. Тексты изобилуют подробными описаниями момента смерти, погребения, сопровождаемые мусульманскими представлениями о загробном мире. Причем смерть показана в разных планах. В одних случаях — как долгожданное, радостное событие свидания с Богом. В других — как явление, приводящее к горькой утрате, огромной потере. Расставание с жизнью воспринимается уже как трагедия.

В мунаджатах, связанных с мирским началом, большое место занимают произведения, воспевающие чувства людей, вынужденных жить в разлуке с родиной, вдали от дома, родных, друзей. Эти мунаджаты отличаются большой экспрессивностью и содержат обращения не только к родным, но и к явлениям природы (ветру, звездам), животным, растениям и т.д. Большое место занимают в них обращения к Аллаху с просьбой послать человеку терпение (*сабырлык*), облегчить ему горькую участь.

Особенно большое количество мунаджатов воспевают печаль и жалобу одинокой матери, разлученной с детьми (*Ана зары*). Если в одних произведениях разлука воспринимается матерью как судьбоносное явление и принимается с терпением, то в других — выражается обида матери на детей, бросивших её, не почитающих её старость, не уважающих её.

Ряд мунаджатов можно объединить в группу с условным названием *Ана васьяте* (Завещание матери), в которых она обращается к детям с наставлениями, мудрыми советами достойно жить после её смерти. Из этой же группы представляют интерес произведения назидательного характера, обращенные к детям о необходимости учиться, выполнять школьные задания. В идеологии суфизма «наука», «просвещение», «образование» также понимались как средство или способ приближения к Богу, возможности его познания.

Создание и исполнение мунаджатов проходило как среди женщин, так и среди мужчин, хотя мнения фольклористов по этому вопросу рас-



ходятся. Одни связывают этот процесс только с женщинами (Садекова), другие, наоборот, считают, что процесс создания являлся прерогативой только мужчин — поэтов, мулл, суфиев и др. (Бакиров). Если этномузыколог М.Нигмедзянов рассматривал мунаджат как жанр музыкального эпоса, не исключая тяготения его к лирике (Нигмедзянов, 1984), то фольклорист М.Бакиров уже без сомнения относит мунаджаты к лирическому жанру. Особенно близки к лирическим песням мунаджаты мирского содержания, ибо (в отличие от байтов) отражают не конкретную историческую или личную трагедию, а **горестные чувства** человека (тоска, обида, раскаяние, страдание и т.д.), его внутренний мир. Нельзя не учитывать и тот факт, что напевы мунаджатов (равно как напевы интонирования книг и байтов) представляют собой законченные четырехстрочные музыкальные построения, постоянно повторяющиеся. Это сближает их с песенной формой. Кроме того, именно мунаджаты — как образцы ранней песенной лирики — послужили основой формирования такого уникального жанра казанских татар, как *озын көй*.

К музыкально-поэтическим произведениям, связанным с письменной культурой, относится и жанр *бәет* (байт). Данный термин арабского происхождения и обозначает двухстрочную строфу. По мнению фольклориста Ф.Урманчеева, этот термин вошел в тюркскую поэзию не позднее X — XI вв. Со временем значение его расширилось, и он стал обозначать уже законченное стихотворное произведение и целый жанр татарского народного творчества. Если ранее исследователь рассматривал *бәет* как жанр героического эпоса (Урманчеев, 1984), то позднее он склонен был уже считать байты как «эпические, лиро-эпические, иногда лирические стихотворно-поэтические произведения, рассказывающие о крупных исторических событиях, социально-бытовых фактах прошлого, исполняемые на определенные мелодии и занимающие важное место в жанровом составе национального фольклора» (Урманчеев, 2002. С. 21). Исходя из опыта татарской фольклористики последних десятилетий, ученый предлагает следующую жанрово-тематическую классификацию байтов: 1) исторические, в состав которых входят: а) военно-исторические и б) социально-исторические; 2) бытовые, также включающие две группы: а) социально-бытовые и б) семейно-бытовые (Урманчеев, 2002. С. 22).

Наиболее ранними считаются байты, посвященные историческим событиям. До нас дошли некоторые образцы этой группы даже XVI века, например, *Шәһри Болгар бәете*, *Казан бәете*, *Аксак Гали бәете*. Социальная



группа байтов получила свое развитие в произведениях о тяжелом положении солдат, шахтеров, батраков, отходников, женщин и т.д.

Наиболее многочисленную группу данного жанра представляют байты на семейно-бытовую тематику. Основа их содержания — трагическая гибель отдельных людей. Именно эта группа байтов продолжает свою жизнь в настоящее время. Однако социальный оттенок, свойственный традиционным произведениям данного направления, в современных байтах уже не проявляется, и они ограничиваются чисто бытовыми либо криминальными трагедиями.

Важной особенностью байтов является трагичность их эмоционального звучания. Причину этого исследователи видят в тесной связи развития жанра с социально-политической историей народа, сопровождаемой многими трагическими событиями. Такой характер поэтики байтов потребовал и соответствующего художественного оформления. Это выразилось в четкой композиции байтов, состоящей из зачина, основного повествования и концовки. Зачин байта представляет собой устойчивую формулу. Фольклорист Ф.Урманчеев выделяет два типа формул, которые восходят к древним эпическим произведениям. Это — зачин с указанием даты случившегося события:

Тарих мең дә тугыз йөз дә ундүртенче сәнәдә  
Герман белән сугыш чыкты урак өсте жәендә.

и зачин, связанный с мусульманской молитвой:

Бисмилләһи вә билләһи, житте Корбан гаете,  
Без язабыз, сез укырсыз лашманчылар бәете.

Основная функция зачина — это предвещание серьезного, трагического повествования; предупреждение, что речь пойдет о драматических событиях. После традиционного зачина, как правило, идет само повествование. Особенностью этой части композиции является повествование от первого лица, т.е. от лица погибшего или безвременно умершего. Подобный монолог производил особенно эмоциональное впечатление, тем более, что первыми слушателями, сочиненного по горячим следам байта, были близкие родственники героя. Заключительная часть композиции байтов (концовка) также несет в себе определенную формульность. Правда, функция концовок довольно разнообразна. В одних случаях — это прощание героя с родными, в других — представляет собой рассказ о создании байта, о необходимости его исполнения; в-третьих, выражается пожелание спокойного сна погибшему или умершему. Иногда в концовках сообщается имя создателя байта.

Говоря об особенностях поэтического стиля баитов, необходимо отметить широкое употребление аллегорий. Так, пение птиц в аллегорической форме означает горестное переживание солдата. Выражение *кара урман* (темный лес) — тяжелую жизнь народа. Ту же функцию выполняют и такие формулы, как *салкын жыл* (холодный ветер), *ачы буран* (сильный буран), *кара болыт* (черные тучи) и т.д. В этом плане татарские баиты имеют немало общего с русскими балладами, в которых также часто встречаются аллегии. Связывают эти жанры не только трагичность содержания, но и преобладание в названии собственных имен. Кроме того, в баитах (аналогично балладам) этические и социальные проблемы показаны как бы через призму личных человеческих отношений и судеб. Поэтика баитов отличается широким использованием эпитетов, порой устойчивого характера, особенно при характеристике героя. Например, *зифа буй* (стройный стан), *нурлы йөз* (лучистый взгляд), *кара каш* (черные брови) и т.д. Наиболее распространенным эпитетом является *газиз* (милый, светлый), который употребляется в различных формулах: *газиз балам* (милое дитя), *газиз әнкәй* (дорогая мама) и т.д. Особенностью баитов является сохранение в их текстах древней семантики отдельных местоимений, например, вместо *син, мин — сән, бән* (*Казандан — Казандин, анадан — анадин*).

Баитам свойственна строфическая форма стихосложения с четкой организацией стиха. Причем строфа, как правило, состоит из двух или четырех строк. От количества строк зависит рифма и количество слогов в строке. Так, баиты с двухстрочными строфами являются, как правило, 10-тисложниками либо 15-ти сложниками со смежной рифмой а — а. Более разнообразно организованы баиты с четырехстрочными строфами. Семивосьмисложники и девяти-десятисложники рифмуются следующими формулами: а — а — в — а; а — в — а — в; а — в — с — в; а — а — а — в и т.д.

Именно ритмика, как известно, играет большую роль при выявлении исторических связей песен тех или иных народов, ибо является наиболее важным механизмом поддержания музыкально-фольклорных традиций. Долгое время ритмика жанровой системы книжного интонирования татар-мусульман вообще не была объектом исследования. Впервые сделала неудачную попытку связать типовые ритмы *средневековых* напевов волжских мусульман с характерным ритмом *современной* арабской музыки «масмуди» Р. Исхакова-Вамба. (Исхакова-Вамба). Позднее М. Нигмедзянов использовал стопную организацию древнегреческого стихосложения (Нигмедзянов, 1970). Однако, учитывая исламизацию населения (в частности городского), внедрение арабской графики, восточных языков, на

наш взгляд, целесообразнее исходить в определении типовых ритмических формул из арабо-персидского аруза, приспособленного к тюркскому языку через его силлабику, так называемый «тюркский аруз» (Стеблова). Особое внимание стоит обратить на то, что он получил распространение только в исламизированных областях Волго-Камья и заметно отличается от чисто арабо-персидского аруза.

Музыкально-поэтическая речь, как известно, опирается не только на временную (ритмическую), но и на звуковысотную плоскость, т.е. ладовую и интонационную. В этом плане напевы книжного интонирования основаны преимущественно на ангемитонных и пентатонных структурах, преимущественно в объеме квинты, сексты и септимы. Причем каждый из этих ладовых пластов представляет собой определенную систему со своими закономерностями интонационного развития, со своим соотношением трихордовых и тетрахордовых попевок, опорных тонов, кадансов и т.д. Трудно сейчас говорить о стадийном развитии этих пластов, но можно предположить, что первый пласт (в объеме квинты) наиболее ранний, чем два последующих, ибо среди наиболее архаичных образцов книжного интонирования (преимущественно религиозных) можно встретить напевы в амбигусе терции и кварты.

В середине XIII века после завоевания монголами Волжской Булгарии крупнейшим государственным образованием средневековой Евразии становится Улус Джучи, получивший известность под названием Золотая Орда. Волжская Булгария превращается в один из улусов огромного государства, но с сохранением своей автономии. Несмотря на значительные разрушения, городская культура болгар не угасла. Ибо завоеватели «...использовали труд и знания, традиции и материальные ресурсы покоренных стран, и это обеспечило быстрый рост их новых городов, ставших за несколько десятилетий крупнейшими торговыми и ремесленными центрами средневековья» (Федоров-Давыдов, С. 3).

Начиная с правления хана Берке в Золотой Орде официально был принят ислам. Активизировались переписка книг, литературное творчество, открывались мечети, школы, библиотеки и т.д., что создавало благоприятные условия для развития духовной культуры. Многие болгарские ученые, богословы, поэты жили и работали в столице Золотой Орды Сарай-Берке. Например, Ибрагим Булгари создал в 1350 году произведение *Ысуел Хосами* или Махмуд Болгари-Сараи написал поэму *Нахдж ал-фарадис* (1358), которые являются крупнейшим памятником болгаро-татарской литературы. По-прежнему активно развивалось народное и профессиональное

творчество болгар, включающее бытование как календарных обрядов и песен, так и жанров книжной традиции мусульман.

К концу XIV века Волжская Булгария испытывает сложный период: возобновляются набеги со стороны русских княжеств, башкир, ногайцев и др. Особенно большой след разрушений оставили войска Тамерлана. Распадающаяся Золотая Орда уже не могла защитить народы, некогда ею покоренные. В результате жители бывшей Булгарии перебираются в более спокойное лесное Волжско-Камское междуречье. Здесь возникают новые поселения, наиболее крупным среди которых становится Казань, расположенная сначала в среднем течении реки Казанки, а затем на её современном месте.

Окончательный распад Золотой Орды в XV веке сопровождался организацией на её бывших землях самостоятельных государств, в которых золотоордынская верхушка стремилась захватить власть. В 1445 году в Казани обосновался сын хана Улу-Мухаммеда — Махмутек, с которым в город пришло до 3000 золотоордынцев. И в дальнейшем в Казань, как писали в русских летописях, «начаша збиратися ко царю мнози варвары от различных стран, от Златыя Орды и от Асторохани, и от Азуева, и от Крыма» (Воробьев, С. 17).

Образовавшись на развалинах Золотой Орды, Казанское ханство по своей структуре во многом напоминало прежнюю Золотую Орду в миниатюре (Сафаргалиев. С. 501). В вопросах происхождения государства среди исследователей по сей день не существует общего мнения. Одни рассматривают его как восстановление прежнего Булгарского ханства, другие считают его «осколком» Золотой Орды. На наш взгляд, более объективна вторая точка зрения, которая подтверждается историками и лингвистами. Так, по мнению чувашского исследователя Б.А.Серебренникова, язык болгар близок к чувашскому, тогда как язык казанских татар «по своим особенностям тяготеет к другим тюркским языкам: казахскому, киргизскому, узбекскому (Серебренников).

К этому времени Казанское ханство состояло из двух социальных групп, имеющих разные этнические истоки. Это — сельское население (так называемые «ясачные чуваша» или «болгарская чернь») и господствующая группа феодалов. Если первые генетически были связаны с более ранними (дозолотоордынскими) этническими общностями, то вторые — с золотоордынскими группами «татар» с клановым делением, образовавшие ядро правящего сословия (Исхаков). Эти две параллельно существовавшие этнонимические системы в русских и европейских источниках XV — XVII

вв. фигурируют как *Татаровя Казанские*, или *казанцы*, *казанские татары*. Однако в рамках Казанского ханства под *казанскими татарами* все чаще и чаще подразумевали городских мусульман, противопоставляя их *кяфирам*, т.е. язычникам, ставшим со второй половины XVI века христианами.

Музыкальная культура народов Казанского ханства, преемственно связанная с культурой Волжской Булгарии, по-прежнему продолжала свое развитие, подразделяясь по социальному и конфессиональному принципу на сельскую (языческую) и городскую (мусульманскую) со своими жанровыми системами народного творчества и музыкальной семантикой.

Заметно активизируются в Казани наука, архитектура, искусство, художественные ремесла и, в особенности, литература. Выдвигается ряд крупных писателей, поэтов, среди которых можно назвать Мухаммада Амина, Мухаммадьяра, Кул Шерифа и др. Начинается новая волна взаимопроникновения восточной и татарской культур. В среде татар-мусульман распространяются произведения турецких, азербайджанских, туркменских писателей и поэтов.

Настоящего расцвета достигает в рассматриваемый период музыкальное искусство, особенно вокальное и инструментальное исполнительство. Об этом свидетельствуют письменные памятники тех лет. Из русских летописей мы узнаем, что вместе с послами в Москву очень часто ездили певцы и музыканты. Интересно описал музыкальный быт жителей Казани неизвестный русский автор «Казанской истории» - свидетель внутренних событий Казани 1532—1552 годов: «... И радоватися и веселитися почаша, лики творяще, и прелестные песни поющи, и плещущи руками, и скачущи, пляшущи, и играющи в гусли своя, и в прегуднице ударяющи, и шум и грохотание велико творяще» (Казанская...).

Столь пышному расцвету искусства в Казанском ханстве не могли не способствовать эстетические вкусы и художественные интересы крупных феодалов, которые порой являлись творческими личностями. Так, казанский хан Мухаммад Амин был прекрасным поэтом и большим поклонником искусства. Сохранились редкие свидетельства о пребывании в Казани крупнейших музыкантов Востока, в частности Голэм Шади Гуди, которого в качестве подарка прислал Мухаммад Амину бухарский хан Мухаммад Шейбани. Известный музыкант, имевший многочисленных учеников в разных странах мусульманского Востока, по-видимому, он и в Казани был наставником молодых, обучая их особенностям вокального искусства, игре на музыкальных инструментах и импровизации (Дәүләтшин, С. 427).

Аналогично музыкальной культуре мусульманского Востока в Казани четко устанавливается дифференциация музыки на народную и профессиональную. Можно предположить, что роль профессиональных певцов, музыкантов в быту казанцев была настолько велика, что их образы получают отражение в литературных памятниках того времени. Более того, в поэмах Мухаммадьяра фигурируют певцы, творчество которых связано с разными социальными слоями. Одни, восхвалявшие, прославлявшие хана, жили в достатке, почестях. Поэт осуждал таких певцов в своих произведениях, которые «разум потеряв и честь» стремились «в круг великих наглостью пролезть» (Антология, С. 62). Другие, воспевающие тяжёлую жизнь народа, испытывали, по всей вероятности, немалые трудности.

Частое упоминание в источниках тех лет певцов, музыкантов красноречиво подтверждает тот факт, что в этот период усиленно развивались профессиональное творчество устной традиции, как в вокальной, так и в инструментальной сфере, а также монодичность как господствующий тип мышления мусульманского населения Казанского ханства. Эти особенности стимулировали постепенное формирование такого уникального жанра казанских татар, как **озын көй** (дословно «длинный», «долгий» напев). Мелодия здесь повествует как бы «боль души» (Земцовский) и приобретает характер лирического интонирования. Именно с этого жанра начинается свое развитие уже новое музыкальное мышление, воплощенное в феномене мелодического развертывания, распевания отдельных слогов, зависящих от творческой фантазии певца.

Сольное интонирование протяжной лирики казанских татар развивалось под непосредственным влиянием восточной вокальной мусульманской монодии с её ритмической нюансировкой, «диффузно-орнаментированной формой бытия» (Ульмасов). Мелодика *озын көй* казанских татар, особенно в исполнении профессионалов, мастеров данного искусства, отличается особой плавностью, текучестью и непрерывностью мелодического развития. В ней, в отличие от башкирских, совершенно отсутствуют размашистые, резкие интонационные скачки, хотя напев имеет нередко большой звуковой объем (до полутора октав). Не свойственны *озын көй* казанских татар и «мелизматические пробеги» инструментального характера. Мелизматика в них чисто вокальная. Все интонационные ходы на большие интервалы как бы «скрыты», «завуалированы», благодаря орнаментированным распевам, которые являются, по существу, соединительным мостом между опорными тонами. Отсюда такая пластичность, гибкость, узорчатость мелодической линии. Еще этнограф С.Г. Рыбаков подчерки-

вал, что «башкирским мелодиям менее свойственны <...> украшения в восточном вкусе, <...> чем в известной части татарских мелодий» (Рыбаков).

По существу, *озын кәй* казанских татар — это вершина музыкальной экспрессии, где распев отдельных слогов является результатом творческой фантазии певца. Подобное исполнение полностью соответствовало лирическим монологам, что повлекло за собой неторопливое, замедленное разворачивание мелодики. Формулы слогоритмических инвариантов «тюркского аруза» напевов книжной традиции при распевной реализации достигают здесь своего кульминационного развития, породив удивительный исполнительский феномен, получивший название у казанских татар *моң* (дословно — тоска, грусть). Однако в песнях данного жанра слово *моң* определяет не характер содержания текста песни, а выражение этого содержания, т.е. петь мелодично, насыщать канонизированную в ритмическом отношении мелодику распевами со сложной орнаментированной ритмикой. Сохранилось народное выражение *жырлавынын моңы юк* (дословно — в пении отсутствует *моң*), что означает неумение исполнять эти распевы, вокализовать слоги текста ритмическим орнаментом.

В музыкальной традиции *озын кәй* отражен особый строй мирозерцания, мировоззрения, жизнедеятельности музыкального мышления казанских татар именно той эпохи. В мелодике данного жанра определились и социально осмыслились, отшлифовались музыкально-народной практикой те знаки, которые стали *типовыми*<sup>5</sup>.

Удивительно то, что именно этот жанр казанских татар, в связи с меняющейся парадигмой времени, подвергся переинтонированию, переосмыслению внутри себя: от лирической интерпретации мунаджатов через *озын кәй* (как высшей формы музыкального мышления, доступной элите) к постепенной трансформации музыкального языка в сторону доступности, массовости. Большую роль в этом процессе сыграли 2-х-частные *озын кәй*, содержащие внутри строфы стилевой контраст, которые способствовали зарождению «новотрадиционной» песенной лирики — *салмак кәйләр* (умеренные напевы), *авыл кәйләре* (деревенские напевы), *кыска кәйләр* (короткие напевы). В результате, с одной стороны, социальная история помогает исследованию жанрово-стилевых норм музыкальной культуры населения Среднего Поволжья, а с другой, — структурно-генетический анализ самих музыкальных напевов способствует изучению их социальной истории.

---

<sup>5</sup> К счастью, мастерство исполнения *озын кәй* казанских татар не исчезло и продолжило свою жизнь в творчестве таких выдающихся певцов, как Г.Сулейманова, Ф.Кудашева, Х.Бигичев, И.Шакиров и др.



## Список литературы

*Алексеев Э.Е.* Раннефольклорное интонирование: звуковысотный аспект. — М., 1986. — 240 с.

*Альмеева Н.Ю.* К определению жанровой системы и стилевых пластов в песенной традиции татар-кряшен // Традиционная музыка народов Поволжья и Приуралья: Вопросы теории и истории: Сб. статей / Сост. и отв. ред. Н.Альмеева. — Казань, 1989. — С. 5 — 21.

*Альмеева Н.Ю.* Календарное пение татар-кряшен и его роль в этнокультурологических реконструкциях // Языки, духовная культура и история: традиции и современность: Труды международной конференции в 3-х т. — М., 1997. Т.2. — С. 187 — 190.

*Антология татарской поэзии.* — Казань, 1957.

*Асафьев Б. С.* Музыкальная форма как процесс. — Л., 1971. — 376 с.

*Ахметьянов Р.Г.* Общая лексика духовной культуры народов Среднего Поволжья. — М., 1981. — С. 69.

*Бакиров М. Мөнәжәтләр* // Мирас. — 2003. — № 11. — 59—77 б.

*Бектеева Е.А.* Нагайбаки. Крещеные татары Оренбургской губернии / Живая старина. — 1882. — Вып. 2. — № 12. — С. 165—181.

*Богатырев П.Г.* Вопросы теории народного искусства. — М., 1971.

*Вамбери Г.* Картины восточных нравов. — СПб., 1876. // С. 162 — 170.

*Витевский В.Н.* Сказки, загадки и песни Оренбургской губернии // Труды IV Археологического съезда. — Казань, 1891. — Т. 2. — С. 257 — 280.

*Воробьев Н.* Казанские татары. — Казань, 1952. — 382 с.

*Газиев И. М.* Формирование и развитие профессионализма в вокальной музыке волго-уральских мусульман. Автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. искусствоведения. — Казань, 2009.

*Дәүләтшин Г.* Төрки-татар рухи мәдәниятә тарихы. — Казан, 1990. — 512 б.

*Исхаков Д.М.* Татарская этническая общность // Татары. — М., 2001.

*Ишмухаметов З. А.* Социальная роль и эволюция ислама в Татарии: Исторические очерки. — Казань, 1979.

*Земцовский И.* Русская протяжная песня. — Л., 1964. — С.65.

*Исхакова — Вамба Р.А.* О некоторых связях народной музыки казанских татар с арабской культурой // Музыкальная фольклористика: ред. сост. А.А.Банин. — М., 1978. — Вып. 2. — С. 292.

Казанская история (Ист. повесть XVI в.) / Под ред. В. П. Адриановой — Петец. — М.; Л., 1954.

*Каюмова Э.Р.* Татарская народно-песенная культура Нового времени: Проблемы традиционного мышления и жанровой атрибуции. — Казань, 2005.

*Ковалевский А.П.* Книга Ахмеда ибн Фадлана о его путешествии на Волгу в 921—922 гг. — Харьков, 1956.

*Миннегулов Х.* Татарская литература и восточная классика (Вопросы взаимосвязи и поэтики). — Казань, 1993. — 383 с.



*Мухаметшин Ю.Г.* Татары-кряшены: историко-этнографическое исследование материальной культуры. — М., 1977. — 184 с.

*Назайкинская О.* Музыка как память культуры и культура памяти / История и современность: Сб. науч. трудов. — М., 1990. — С. 3—15.

*Народные песни* кряшен Башкортостана (Бакалинский район) / Сост., предисл., нот. транскрипции; З.Н.Сайдашевой, Г.И. Трофимовой; Аудиозаписи Г.И.Трофимовой; Под общ. ред. З.Н.Сайдашевой; Казанская консерватория. — Казань, 2008. — 200 с.

*Нигмедзянов М.Н.* Татарские народные песни. — М.: Советский композитор, 1970. — С.9.

*Нигмедзянов М.Н.* Татарские народные песни. — Казань, 1984.

*Рыбаков С.Г.* Русские влияния на музыкальное творчество нагайбаков, крещеных татар Оренбургской губернии // Рус. муз. газ. — 1896. № 11. — С. 1344—1355.

*Садекова А.Х.* Татарские мунаджаты в типологическом освещении (к постановке проблемы) // Типология татарского фольклора. — Казань, 1999. — С. 48—65.

*Сафаргалиев М.Г.* Распад Золотой Орды // На стыке континентов и цивилизаций... — М., 1996. С. 208—526.

*Серебренников Б.А.* К вопросу о действительных взаимоотношениях между чувашским, болгарским, татарским языками // Ученые записки Чувашского научно-исслед. Института, вып. XIV. — Чебоксары, 1956. — С. 67.

*Средневековая татарская литература VIII — XVIII вв.* — Казань, 1999.

*Стеблова И.В.* Развитие тюркских поэтических форм в XI веке. — М., 1971.

*Трофимова Г.* Обряды семейного функционирования бакалинских кряшен (Башкортостан) // Вестник КГУКМ, 2007. Специальный выпуск. Материалы аспирантских чтений «Молодежь, наука, культура: прогностическая парадигма (Казань, 2007, 18 апр.)». — С. 130—134.

*Уразманова Р.К.* Весенне-летний цикл обрядов и праздников // Татары. — М.: Наука, 2001. — С. 376—396.

*Ульмасов Ф.А.* О некоторых современных аспектах теории таджикской традиционной музыки /Барбад, эпоха, традиция культуры. — Душанбе, 1989. — С. 177 — 204.

*Урманчиев Ф.И.* Героический эпос татарского народа. — Казань, 1984. — 312 с.

*Урманчиев Ф. И.* Лирико-эпос татар Среднего Поволжья: основные проблемы изучения баитов. — Казань, 2002.

*Федоров-Давыдов Г.А.* Культура и общественный быт золотоордынских городов. — М., 1964. — 11 с.

*Хакимов Р.С.* История татар в Татарстане. — Казань, 1999. — 43 с.

*Ягьфәров Р.Ф.* Мөңәжәтләр /Татар халык ижаты: Бәетләр. — Казан, 1983. — С. 20—22.

## МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ТАТАР ПОВОЛЖЬЯ И ПРИУРАЛЬЯ

Музыкально-инструментальная культура татар Поволжья и Приуралья формировалась, развивалась на протяжении древней истории, средневековья, нового времени и представляет собой огромное по своему объёму этно-художественное наследие. В советское время в музыкальной этнологии по старым вульгарно-социологическим идеологическим установкам к национальным инструментам было принято относить инструменты простонародного, крестьянского сословия. Музыкально-инструментальное искусство феодального класса, элитарную придворную музыку и военно-церемониальные инструменты было принято считать чуждыми простому народу, и поэтому их углублённое изучение не поощрялось. Вследствие этого в татарском искусствоведении образовались лакуны в отношении истории древней и средневековой музыкально-инструментальной культуры. В наше время эти лакуны постепенно заполняются.

В глубинной части истории культуры татар прослеживаются музыкальные инструменты, связанные с этническими, общинно-родовыми традициями хозяйственного, обрядового уклада жизни.

Далее следует культурный слой, который был сформирован в эпоху татарских средневековых государственных образований. Этническая простонародная культура в ней продолжала прежние общинные традиции, а элитарная часть культуры и искусства, которая развивалась при дворах феодальной верхушки, имела явные признаки взаимодействия с придворным искусством тюрко-монгольского, а с принятием ислама — арабо-иранского мира, сюда же нужно отнести военно-церемониальные оркестры.

С середины XVI века начинается позднесредневековый период искусства татар, а также формируется особый слой музыкальной культуры татар Среднего Поволжья и Приуралья, который характеризуется адаптацией татарского искусства к условиям культуры Российского государства и вхождением в мир приоритетов европейской культуры.

Культура и искусство татарского общества в каждой исторической эпохе имели свои характерные особенности, которые соответствовали историческим реалиям времени, зависели от нахождения его в том или ином культурно-информационном пространстве.

Современная татарская национальная инструментоведческая школа стала формироваться в начале XX века с опорой на научную теорию и практику европейского академического музыковедения. В начальный период возникновения, сложения и адаптации европейских музыкальных традиций в татарском обществе многие певцы, композиторы, инструменталисты-исполнители и другие деятели татарской культуры адекватно восприняли проблемы сохранения и развития особенностей традиционной музыки. Для них эти интересы имели прикладной характер, т.е. эти материалы им были необходимы для использования в собственном творчестве. У многих деятелей культуры, связанных с музыкой, сохранялись различные фонографические коллекции и исторические материалы, а иногда даже и небольшие исследовательские работы по татарской народной музыке.

Татарские музыканты-исполнители, педагоги, композиторы, освоившие европейскую теорию музыки, внесли заметный вклад в изучение татарской инструментальной музыки, традиционного инструментария. Среди них мастер музыкально-механических шкапулок Г. Сайфуллин (1873—1949), педагог и музыкальный просветитель Г. Исхаки (1886—1942), первый профессиональный композитор и исследователь народной музыки С. Габяши (1891—1942), энтузиаст по изучению курайнго искусства И. Мусин.

В 1978 году появилась публикация М.Н. Нигмедзянова, который углубленно изучил историю инструментов татарской культуры (Татарские народные музыкальные инструменты // Музыкальная фольклористика. Вып. 2. — М.: Сов. композитор, 1978. — С. 266 — 297.) В содержании этой работы выделяется историко-хронологическая таблица (IX—XX вв.) с указанием названий музыкальных инструментов, встречающихся в различных источниках. Упомянутая публикация явилась важным шагом для создания условий и предпосылок к постановке вопросов по исторической идентификации инструментов, по раскрытию их музыкальных свойств, истории формирования и дальнейшего расширения рамок интересов современного татарского инструментоведения.

Проблема исторического генезиса и идентификации традиционных смычковых инструментов татар в историческом ракурсе была рассмотрена и в работах Ш. Монасыпова. В них автор обращает внимание читателей на наличие генетических связей татарской культуры с искусством народов центрально-азиатского этнокультурного круга.

В исследованиях Р.Ф. Халитова впервые традиционные инструменты татар рассматриваются как целостное явление национальной культуры.

Их значимость усиливается благодаря наличию полевых этнографических материалов по бытовой инструментальной культуре татар, записанных автором в 1970—1980 годах.

Начиная с конца 1980-х годов, активизировалась научно-исследовательская и практическая, экспериментальная деятельность Г.М. Макарова, интересы которого были направлены на популяризацию средневековой музыкально-инструментальной культуры татар.

При периодизации истории татарской инструментальной культуры мы опирались на принятое в исторической науке деление: древний период (до IX в.), средневековый период (IX—XVIII вв.) и новое время (XIX—XX вв.). Внутри этих периодов, с наличием разнообразных по происхождению и стилю явлений, были выделены характерные доминирующие черты, которые выражаются в следующем:

— для древнего периода характерна совокупность музыкальных традиций, которые получили развитие в доисламском (дохристианском), центральноазиатском и древнем волго-камском периоде истории. Эти традиции можно представить как материковую часть, основной фундамент татарской этнической культуры;

— для средневекового периода доминирующее значение имеют явления культуры, получившие своё развитие в придворном искусстве тюрко-татарских государств. Это осуществлялось через связи с тюрко-монгольской, а после принятия ислама — с арабо-иранской цивилизациями, с их классической музыкально-поэтической и инструментальной культурой;

— для нового времени характерно преобладание интересов, направленных на развитие общих связей с европейскими традициями музыкальной культуры и музыкального инструментария.

### **Этнические музыкальные инструменты**

К этническим относятся музыкальные инструменты, которые сформировались в древний общинный период развития культуры татар. Эти инструменты имеют характерные названия тюркского, иранского происхождения и чётко выраженные функции прикладного (культурного, обрядового, хозяйственного) назначения. Особенностью их у татар является то, что они связаны с аналогичными инструментами других родственных тюркских народов, что подтверждает древность их происхождения. Эти инструменты в связи с изменениями в хозяйственно-бытовом укладе жизни татарских общин постепенно уходили из сферы

применения и сохранялись в памяти народа в виде преданий о прошлой истории.

**Дөңгер.** Дунгур — род одностороннего мембранофона (бубна). В разных этнических группах имеет диалектные варианты названий: *дөңгер*, *думбырый*, *дәмбери*, *дәмбер*. Состоит из деревянной обечайки — это обруч (ок. 400 мм в диаметре, высотой 70 мм), с одной стороны обтянутый специально обработанной кожей. К обечайке с внутренней стороны привешены металлические подвески. Форма обечайки могла быть и овальной. Внутри овала на нескольких перпендикулярно натянутых кожаных ремнях были привязаны небольшие колокольчики или бубенчики. Являлся обязательным атрибутом культового и обрядового комплекса традиций архаического дорелигиозного периода, связанного с урало-алтайским древним наследием (шаманским искусством). Звуки воспроизводились ударом колотушки — *тукмак*. Реликты применения бубна имеются у всех без исключения этнографических групп татарского народа. Бубен использовали для камланий древние целители, предсказатели: *имче*, *багучы*, *курезе*, *куремче*. В наше время татарские целители, применяющие старотрадиционные методы, во время заклинательных сеансов используют удары кружкой (иным предметом) по сковороде или же воспроизводят шум металлических предметов, сложенных в решето.

Инструмент *дөңгер* и его название (с фонетическими вариантами) имеется у большинства тюркских народов.

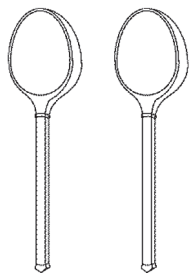
**Чаң** (чанг) — сигнальное металлическое било. Представляет собой большой металлический предмет в виде куска рельса, части железного плуга, который подвешивается на перекладине из брёвен. Обычно расположен на видном месте села. В *чанг* обычно бьют и подают определённые сигналы тревоги или сбора жителей на сход. Термином *чанг* с древних времён обозначают также большой сигнальный колокол в буддийских пагодах, христианских церквях. Термин *чанг*, *чханг* и само звуковое орудие известно с древних времён большинству тюрко-монгольских народов.

**Быргы** — обобщённое название разных видов (изогнутых, прямых) натуральных труб, входящих в традиционный музыкальный инструментарий татар. В древности и средневековье — род сигнальной трубы, которая изготовлялась из рога крупных животных, древесной коры, металла. Боковые отверстия на грифе отсутствуют. Инструмент имеет многочисленные прямые параллели в культурах народов Центральной Азии: *бору*, *бургу*, *бхури* и другие. Применялся как военно-сигнальный, ритуальный, охотничий, пастушеский инструмент. Достоверных све-

дений об особенностях конструкции видов *быргы* у татар мало, но они имеются.

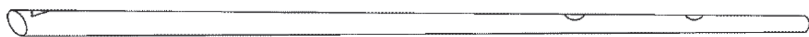
Во время фольклорной экспедиции Казанской консерватории в Рыбно-Слободский район Республики Татарстан сельские жители татары-мусульмане и кряшены рассказывали, что вплоть до 1970-х годов во время сенокоса на дальних пойменных лугах у реки Кама традиционно применяли этот сезонный инструмент. Косильщики с дальних мест подавали условный сигнал на трубе-*быргы* о том, что они возвращаются в лагерь, чтобы к их приходу был готов обед. Инструмент изготавливался из спиралевидно свёрнутой липовой коры длиной около 1,2–2 метров. В узкий конец вставлялся специальный мундштук. Звук *быргы* был отчётливо слышен на несколько километров. Этот инструмент применялся только во время сенокоса. В XIX — начале XX вв. пастухи многих селений традиционно использовали *быргы*, который применяли для подачи сигналов во время сбора скота в табуны. Изготавливали из жести. Общая длина инструмента была 30–50 см.

В современной культуре термин *быргы* обозначает музыкальные инструменты семейства медных духовых, в том числе и горн.




**Кашык** — ударный инструмент, применявшийся в народной бытовой музыке всех этнических групп татар. Это деревянные ложки в комплекте из 2–3 штук. Игрой на ложках сопровождали народные пляски, танцы, пение такмаков, скорых напевов (*кыска кёй*). Инструмент с аналогичным названием и функциями имеется у многих тюркских народов. Применяется также у восточнославянских, финноугорских народов.

**Курай** — традиционный музыкальный инструмент, род продольной флейты. Известен всем этнографическим группам татар. Старинные виды изготавливались из стебля дудника (*кура*) с 2–4-грифными отверстиями. На *курае* с косым срезом и звуковым отверстием играли в основном женщины и дети. На *курае* с прямым срезом, без специального звукового окошка чаще играли мужчины. Длина *курая* в зависимости от желания исполнителя могла быть примерно 600–1000 мм.



*Курай со специальным звуковым окошком с двумя игровыми отверстиями*



*Курай без специального звукового окошка с тремя игровыми отверстиями*

Основу репертуара курая составляют песенные напевы, а также плясовые наигрыши, такмаки.

В юго-восточных районах Республики Татарстан популярностью пользовались специальные звукоподражательные наигрыши, посвящённые изображению поведения животных и птиц, например, лебедя, журавля, куропатки. Имелись наигрыши, посвящённые историческим событиям, например, эпохи Казанского ханства.

Кроме старинных вышеупомянутых инструментов, имелись и кураи со свистковым приспособлением, которые являются вариантом обычной европейской блокфлейты. Они изготавливаются кустарным способом из дерева или жести. Ранние виды таких кураев имеют два грифных отверстия, а современные — семь.

Рудименты традиций народной игры на курае сохранялись в юго-восточных районах РТ ещё в первой половине 1970-х годов. Нам приходилось быть свидетелем нескольких случаев, когда пожилые старики-татары специально играли на курае для публики. Это происходило на автовокзале или прямо в автобусе, часто по просьбе пассажиров, уже знавших этих народных музыкантов.

Довольно трудно понять и объяснить мотивы появления этих кураистов и игры их на публику. Конечно, нельзя исключать наличие приземлённых, материальных целей подобных выступлений, необходимых для дополнительного заработка этих, возможно, брошенных, стариков. Однако мы не исключаем и иных, часто глубоко не осознаваемых людьми побуждений и мотиваций их поведения, связанных с критическим положением сохранения и воспроизводства традиционной культуры, которые как бы находятся на генетическом уровне подсознания людей, особо обостренных у пожилых людей. Ведь во второй половине XX века была поставлена на грань исчезновения не только курайная, но и вся традиционная культура, а эти старики в меру своего понимания игрой на курае, без громких фраз, пытались разбудить общество.

Чуть позже поступила информация о пожилем кураисте, проживавшем в селе Зай-Каратай Лениногорского района РТ. Человеком, которого мы искали, оказался один из уважаемых аксакалов, хорошо знавший тради-

ции, и единственный кураист села. Знакомство с этим народным музыкантом состоялось 23 августа 1979 года. Ибрагим бабай научился играть на курае ещё в детстве, подражая своим сверстникам, двум братьям - Хабибу и Кариму, которых уважали на селе. Особенно красиво звучали их инструменты во время летних игр, которые назывались «Кырга чыгу» («Выход на луга»). Хабиб и Карим несколько раз показывали Ибрагиму приёмы игры и изготавливали курай, но у него ничего не получалось. Тогда братья сказали, что курай — это не гармоника и через обычный показ научиться играть на нём невозможно. Каждый желающий должен добиваться умения самостоятельно. Вскоре он, гуляя по лесу, сам изготовил курай и неожиданно для себя научился играть. После этого, как вспоминает Ибрагим бабай, он быстро научился воспроизводить любые, самые разнообразные народные напевы. Его умение играть на курае высоко оценивалось не только сверстниками, но и домочадцами. Детей в семье было семеро. Его игру любили слушать родители, поощряя музыкальные увлечения сына. Вскоре он стал общепризнанным кураистом и играл лучше остальных.

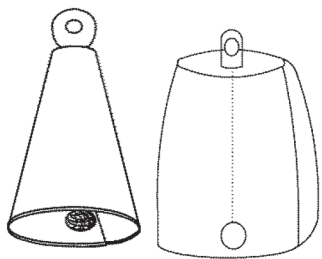
Курайный репертуар Ибрагима бабая к нашему приезду был уже не таким обширным, как в лучшие годы его зрелости. Ослабленная память, дыхание, связанные с пожилым возрастом, а также отсутствие востребованности и актуальности традиционного курайного искусства в структуре современной татарской сельской культуры конца 1970-х годов отразились на его игре, хотя он сохранил основополагающие курайные традиции.

Весь его репертуар был записан нами на магнитофон. Более всего ему импонировало исполнение протяжных напевов «узун кюй» начала XX века. В особенности поражало его мастерство орнаментации и применения различных видов мелизмов, что придавало игре яркую специфику и национальный колорит. В исполнении им аккомпанементов к таким напевам, как «Тафтиляу», «Кара урман», «Шахта», присутствуют оригинальные приёмы импровизации, характерные для диалектного музыкального стиля игры на курае татар бассейна реки Зай. Оригинально звучали в его курайном исполнении и напевы «кыска кюй», «такмак», «бию көе». Однако Ибрагим бабай помнил их меньше всего.

Из расспросов было также выяснено, что о существовании специальных курайных звукоподражательных наигрышей, посвящённых разным птицам и животным, историческим легендам, он даже не знал. Мы полагаем, что причиной такого незнания явилось то, что в его игре не было преемственности со старотрадиционным курайным искусством. Также у него не было настоящего учителя и наставника-кураиста, который передал бы

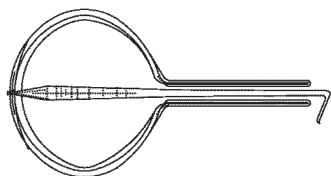


ему свои знания, репертуар и глубинные курайные традиции этнического искусства народа. Он воспринял свойства курайного музицирования от своих же сверстников в начале века и являлся исполнителем современного лирического слоя музыки. Это было связано с процессами значительных изменений, произошедших в новотатарской культуре эпохи джадидизма.



Виды жестяных ботал «кутаз»

**Кутаз** — жестяное ботало, колокольчик, подвешиваемый на шею животным (лошадям, коровам, телятам), используемый в татарской традиционной пастушеской культуре. Каждый хозяин имел определенный набор жестяных ботал с узнаваемыми тембрами. Они применялись для того, чтобы было легче найти свой скот по характерному звуку в ненастную, туманную погоду. Название «кутаз» имеет параллели в культуре народов Среднего Востока, где означает понятие «буйвол». В настоящее время применяется редко. Отдельные экземпляры жестяных ботал хранятся в коллекциях районных, школьных краеведческих музеев.

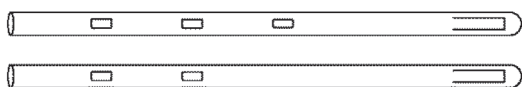


Общий вид кубыза (варгана)

**Кубыз** — музыкальный инструмент варган в виде подковы с прикрепленным к ней металлическим язычком. В этнических группах имеют диалектные варианты названий: *кубыз*, *тимер кубыз*, в кряшенской подгруппе *кубызгы*, *авыз думбрасы*. Ранее кубызы выковывали на заказ или на продажу деревенские кузнецы, а также местные ювелиры (көмешче). На кубызах играли для развлечения, в основном дети и женщины.

**Сурнай (сорнай)** — в татарском фольклоре, в содержании образцов татарской средневековой письменной литературы упоминания о сурнае (*сорнай*) встречаются часто. Идентифицировать эти инструменты лишь по названию довольно сложно. Это связано с тем, что в татарской культуре имелось несколько видов сурная, каждый из которых предполагал свой конкретный облик.

1. Пастушеские сурнай с небольшими техническими возможностями возникли в Волго-Камье еще в эпоху древности и раннего средневековья и известны всем народам, здесь живущим. Сурнай является одним из характерных пастушеских духовых инструментов татарского населения Альметьевского региона. В любом селе района можно услышать рассказы о наличии в прошлом традиций игры на нем пастухами. Он изготовлялся из крупных стеблей соломы (*салам сорнай*), камыша (*камыш сорнай*), дягиля (*камыл сорнай*) или борщевика (*балтырган сорнай*). Музыкальные особенности в тембре, размерах конструкции таких сурнаев различались между собой в зависимости от свойств материалов, из которых они были изготовлены. Их принципиальная схожесть заключалась в способе звукоизвлечения. Одинарно бьющий язычок-пищик, который назывался «чыра», вырезался на основном стволе инструмента или привязывался к нему; ствол имел длину 150–200 мм.

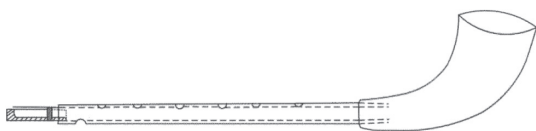


Общий вид примитивных пастушеских сурнаев, изготовленных из стеблей соломы

Усовершенствованным видом примитивного соломенного сурная является пастуший рог — *көтүче мөгезе*. Название этого инструмента требует пояснения. Хотя он и называется мөгез — коровий рог, но, по сути, это вид кларнета, снабженный раструбом из коровьего рога. Этот вид сурная в народе называют не только пастушеским рожком — *көтүче мөгезе*, но и пастушьей трубой — *көтүче быргысы*. Отсутствие унифицированного названия этого типа инструмента свидетельствует о размытости в наше времена пастушеских музыкальных традиций. Ибо и рог, и труба означают, прежде всего, натуральные трубы. Можно предположить, что часть населения называет пастушеские инструменты понятием труба (*быргы*) по имевшейся старой традиции, когда пастухи применяли в своей практике и натуральные трубы.

На сурнае с раструбом из коровьего рога *көтүче мөгезе* — *пастуший рожок* играли, например, пастухи селений по реке Зай до 1950-х годов. Игра пастухов ранним утром являлась условным знаком для выгона домашнего скота в общее стадо. Бодрые и энергичные звуки символизировали ощущение радости жизни. Пастушеские рожки, судя по описаниям очевидцев, представляли собой усложненный вариант конструкции сурная. Язычок-пищик (*тел, чыра/чырлык*) изготавливался из гусиного пера или тонкой

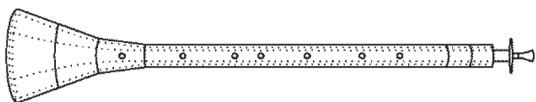
деревянной пластинки длиной около 30—35 мм, который укреплялся к небольшой втулке. Втулка вдевалась в игровую трубку. Основной мелодический ствол имел длину около 150—200 мм, диаметр 15—20 мм и высверливался из дерева; на конец ствола надевался специально обработанный коровий рог (длиной 10—15 см). Число игровых отверстий информаторы сообщить не смогли, известно лишь, что их было не меньше четырех.



*Общий вид пастушеского сурнай — сорнай, көтүче быргысы (реконструкция)*

На подобном инструменте играли не только пастухи всей округи, но и музыканты-любители. Например, такой инструмент общей длиной около 35—40 см имел легендарный скрипач (*кубызчы*) из с. Васильевка (Казябаш) Кудач карт. В настоящее время такой сурнай не изготавливается и в пастушеской практике не применяется.

2. Сурнай — классический общевосточный духовой музыкальный инструмент, аналогичный уйгурским, узбекским сурнаям. Относится к традиционному искусству элитарного слоя культуры татар средневековой эпохи.

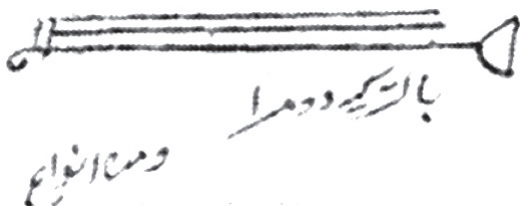


*Общий вид классического сурнай, применявшегося в средневековой элитарной культуре татар.*

Сурнай применялся в военно-церемониальных оркестрах, придворных ансамблях тюркских (булгаро-кыпчакских) феодалов средневекового Поволжья, зрелищных представлениях народного цирка. В средневековой культуре татар сурнай был связан с общевосточными традициями военных и общественно-церемониальных ансамблей, обслуживавших проведение торжеств феодалов. О военно-музыкальных традициях татар в средние века упоминает и анонимный автор «Казанской истории» в последние дни обороны Казани в октябре 1552 года: «Иже иногда тинпаны звяцаху, и органы восклицаху, и рожцы вопяху, и сурны возглашаху, и трубы шумяху, воя казанская собирающе, сим подающим, да готовы будут на воевании пойти...». Подобные описания с упоминанием сурнай имеются во многих других произведениях. Очевидно, что татарский средневековый сурнай

был идентичен своим общевосточным прототипам. Но с разрушением элитарных феодальных традиций татар инструмент исчез.

**Думбра** (*думбыра*) — татарский традиционный музыкальный инструмент, род щипкового двух (трех) струнного хордофона с округлым, трапециевидным или треугольным корпусом с деревянной декой.



Схематический рисунок татарской думбры (думбыра бит турки) начала XIX века. Фото с рукописи Т.Ялчигула

Она имеет две струны, изготовленные из специально обработанных и скрученных овечьих кишок или грубых навощенных нитей дратвы (тегәржеп). Струны настраивались в кварту, реже в квинту. Общая длина инструмента — 75–90 см. Татарская думбра средневекового периода имела длинную шейку. Была известна всем этническим группам татар.

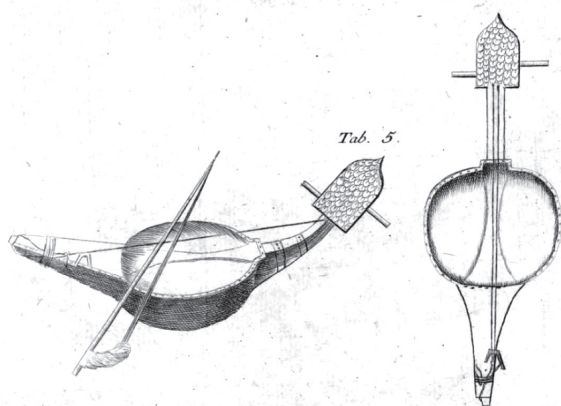
Думбра широко применялась при исполнении эпических произведений (дастанов, баитов), лирических песен. В число тех, кто упоминал об инструменте, входил и Т. Ялчигул, который оставил описание и схематический рисунок инструмента. Думбра татар-мусульман вышла из употребления к середине XIX в. Думбра кряшен, вобрав некоторые элементы русской традиционной балалайки, продолжает сохраняться до настоящего времени. Она имеет две модификации. Первая сохранила преемственность со средневековой двухструнной тюркской думброй. Вторая, которая повторила фабричные балалайки на кустарном уровне, начала применяться в начале XX в., однако местные жители продолжают называть такую балалайку *думбра* и исполняют в основном старый репертуар.

В настоящее время возник интерес к возрождению и игре на реконструированных видах татарской думбры. Она применяется в концертной и педагогической практике образовательных учреждений и музыкальных коллективов.

**Дудук** (*гыдук, гудук, дүдүк, дудюк*) — смычковый инструмент, распространенный среди татар-мишарей. Прототипом этого инструмента был древнерусский инструмент «гудок», который адаптировался к нормам этнической музыки народов региона. Корпус инструмента представлял

собой вид долбленной лодки длиной 35—40 см, шириной 10—15 см. Имел короткую шейку. Общая длина около 60—65 см. Две струны изготавливались из пучков некрученных конских волос. Вышел из употребления в начале XX века. Судя по этнографическим изысканиям и данным этнографа Р.Г. Мухамедовой, этот инструмент активно использовался мишарями на территории от Пензы до Уфы.

**Кылкубыз** — татарский смычковый инструмент с дугообразным деревянным корпусом. Дека расположена на нижней части корпуса в виде туго натянутой кожи. Средняя — полая часть корпуса — и головка инструмента снабжены бубенчиками, железными подвесками, которыми потряхивают при игре. Имеет две струны. Струны представляют собой пучок некрученных конских волос, настроенных на кварту или квинту. Использовался в практике знахарей, лекарей (багучы, имче), а также для аккомпанемента при пении эпических произведений. Кубыз (кылкубыз) татар Волго-Камского региона имел общность с аналогичным инструментом ногайцев, каракалпаков, казахов. Классическая форма тюркского кылкубыза перестала применяться в музыкальном быту татар в конце XVIII века.



*Татарский кылкубыз.  
С иллюстрации художника  
Ивана Борисова,  
входившего в состав гмелин-  
ской экспедиции (Из  
кн.: Гмелин.  
Путешествие  
по России.... Спб., 1777)*

**Тарый** — старотрадиционный смычковый музыкальный инструмент с одной струной. Имел конструкцию, схожую с такта-кубызом. Использовался, прежде всего, как детский (учебный) инструмент. Название происходит от понятия тар (струна). В Закамье был распространен повсеместно. Из употребления вышел в конце XIX в.

## Музыкально-инструментальная культура татар в средневековую эпоху

Историческая судьба средневековых традиций устно-профессионального музыкально-инструментального искусства татар Среднего Поволжья тесно связана с музыкальной и вокально-поэтической культурой Булгара, Золотой Орды, Казанского ханства и всего исламского мира. Инструментальные традиции этого периода (как светские, так и религиозные) мало исследованы и недостаточно освещены в современном музыковедении.

Сравнительно достоверные первоисточники, позволяющие проследить особенности проявлений татарского музыкального искусства, связанного со средневековыми мусульманскими традициями, относятся к концу XVIII — началу XIX веков.

При изучении татарской позднесредневековой культуры татар важное место занимают произведения таких видных ученых и просветителей татарского народа, как Габдрахим Утыз-Имяни аль-Булгари (1756—1834), Таджутдин Ялчигул аль-Булгари (1768—1838), Габделджаббар Кандаый (1797—1860), Шигабутдин Марджани (1818—1889), Каюм Насыри (1825—1902). В их творчестве отразилась также специфика восприятия традиций теории и исполнительской практики произведений классической мусульманской музыкальной культуры татарским средневековым обществом и адаптации этих традиций через призму местных поволжско-тюркских особенностей музыкальной эстетики. Замечательным в их творчестве является отражение музыкального быта татар XVIII—XIX вв., где имеются сведения об известных певцах, исполнителях на музыкальных инструментах. Эти данные являются ценными первоисточниками.

Так, среди татарских суфиев, отличившихся пристрастием к игре на музыкальных инструментах, был Джагфар ас Сафари. Имя Джагфара ишана является известным в истории развития ислама и исламского искусства в Поволжье. О нем пишут Р. Фахрутдинов, Т. Ялчигул, Ш. Марджани и другие исследователи. В истории татарской музыки он является ярким представителем суфийского направления. Прекрасно владея искусством игры на танбуре и других общевосточных инструментах, Джагфар ишан обучал этому искусству и своих мюридов (последователей). По преданиям, он великомерно организовывал суфийские радения с применением музыкальных инструментов, пения и танцев. Джагфара ишана и его мюридов очень часто приглашали к себе для участия в мероприятиях по случаю религиозных праздников и иных торжеств, где они с большим вкусом исполняли

различные музыкально-поэтические произведения суфийского содержания. Приглашали в основном состоятельные люди, но нередко и отдельные мусульманские общины разных сел со всего Поволжья и Приуралья. Умер Джагфар ишан в преклонном возрасте в 1831 году и похоронен в селе Тимошкино (в современном Аургазинском районе Башкортостана).

Ценные сведения о музыкальных инструментах упомянуты и в произведениях Г. Утыз-Имяни. Из содержания поэмы «Гуариф-ез-заман» можно понять, что в музыкальном быту мусульманских общин бассейнов рек Зай, Шешма, Черемшан имелись и целые ансамбли инструментов:

Кубыз, танбур вә нәй, гайре уенлар  
Килер уртага кыз вә жәванлар.  
Бу рәсвалык белән та сөбхе садикъ,  
Идәрләр эш шәятинга муафикъ.<sup>6</sup>

Играют на кубызе, танбуре, най`е, других инструментах,  
Входят в круг юноши и девушки.  
Эти игры продолжаются до рассвета,  
Чем они привлекают внимание шайтана.

Здесь, кроме обычного татарского *кубыза* (варгана), упоминаются и такие классические инструменты мусульманского Востока, как *танбур* и *най*. Наличие и сохранность их в позднесредневековом искусстве татар показывает наличие преемственности с более ранними периодами культуры Поволжья.

То, что применение этих классических инструментов казанскими татарами является не случайностью, а характерным и типическим, подтверждается и другими источниками.

Удивительно музыкальные по своему складу поэтические произведения поэта Габдельджаббара Кандаля были также широко распространены не только на родине поэта, в татарских селениях бывшей Самарской губернии, но и далеко за его пределами. Десятки баитов, мунаджатов до сего времени исполняются в народе.

Показательным является широкое описание в творчестве поэта татарского крестьянского быта, где можно встретить характерные признаки

---

<sup>6</sup> Утыз-Имяни Габдерәхим. Шигырьләр, поэмалар / Төз.: Ә.Шәрипов. Казан: Тат. кит. нәшр., 1985. 32–35 б.

классического мусульманского искусства, в том числе и практики применения музыкальных инструментов:<sup>7</sup>

Уен-көлке мәкянәнә вара күрмә дәр-ан инә,  
Дотып зиннәт, идеп нәкъши вара бер мәжлеси вәхши  
Бу савтә әйләмә рәгъбәт авазе фигъл иде ләгънәт;  
Кеше дәф орсә һәм танбур, кидәсән сөхбәтендин дур.

Очень важными являются приведенные здесь реальные исторические факты музыкальной культуры этого времени. Отсюда видно, что для музицирования во время междисов (праздничных застолий), татарское население применяло такие инструменты, как *танбур*, а также *даф*. Наличие указанных классических мусульманских инструментов, которые упоминаются и в произведениях Г.Утыз-Имяни, подтверждает типичность их распространения в музыкальном быту татар. Помимо инструментов, Г.Кандалый отмечает широкую практику использования в татарском искусстве таких распространенных в мусульманских странах устно-профессиональных классических музыкально-поэтических жанров, как *наки* (*нәкыш*) и *савт* (*сәвет*).

Из произведений вышеуказанных авторов мы узнаём, что татарская молодёжь того времени продолжала развлекаться игрой на *кубызе*, *танбуре*, *нае*, *дафе*. Татарский народ сберёг их и в тяжёлые дни испытаний, т.е. от середины XVI до середины XIX веков, когда, казалось бы, эти элитарные классические общемусульманские инструменты ну никак не могли бы сохраниться в сельских общинах.

Творческое наследие татарского ученого-богослова, историка и просветителя Таджутдина Ялчигула вбирает в себя широкий круг проблем, связанных с жизнью татарского общества своего времени. Его работы ценны и в качестве первоисточников для изучения позднесредневекового классического национального инструментального наследия татарского народа. Материалы, касающиеся музыкального инструментального искусства, имеются в двух его трудах. В книге «Рисалья-и-Газиза» (1796), представляющей собой комментарии к поэтическому произведению Суфи Аллаяра (1630—1723) «*Субат-ел-гаджизин*» («*Твердость бессильных*»), Т.Ялчигул, описывая быт суфиев-дервишей, живущих в полуземлянках вблизи остат-

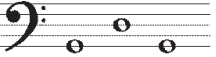
---

<sup>7</sup> Кандалый Габделжаббар. Шигырьләр һәм поэмалар /Төз.: М.Госманов. Казан: Тат. кит. нәшр., 1988. 268—269 б.



ков средневекового города Булгар, упоминает о применении ими различных музыкальных инструментов, в том числе, таких как *танбур* и *гусли* (*гөслә*). Эти сведения дополняют и расширяют известные ранее фактические материалы о вокально-поэтическом и инструментальном искусстве татар конца XVIII века.

### Общеисламские музыкальные инструменты татар середины XIX века

**Танбур** (хөрәсән танбуры, төрки танбур) — татарский традиционный музыкальный инструмент, род хордофона. Имеет долблённый деревянный корпус грушевидной формы, длинный гриф с навязанными ладами из жил или деревянными врезными ладами (пәрдә), три металлические струны. Настройка струн: 1-я и 3-я настраиваются в унисон, 2-я — в кварту или квинту к ним.  Звук извлекают щелчками (чиртү) ногтя указательного пальца или плектром (нәхен, чирткеч). Общая длина танбура 1100—1300 мм. Применялся в средневековой татарской музыкальной культуре. Является одним из древних и распространённых на Среднем Востоке классических инструментов.

Ранние письменные сведения о применении танбура татарами относятся к периоду Казанского ханства, а именно к придворной дворцовой музыке казанского хана Мухаммеда Эмина. Играл здесь на танбуре признанный на всём Среднем Востоке певец Дервиш Шади Хабаши. В Казанском Кремле использовался не только танбур, но и остальные классические музыкальные инструменты, составлявшие придворные ансамбли и в других исламских городских культурных центрах государств, образовавшихся после распада Золотой Орды.

В эпоху позднего средневековья у поволжских татар (XVIII — нач. XIX вв.) танбур использовался в музыкальной практике суфиев. Наиболее известным танбуристом был Джагфар ишан ас-Сафари (умер в 1831 г.). В настоящее время танбурное искусство в структурах современной татарской культуры находится на стадии возрождения.

**Канун** (канун, гөслә, гөслә бит төрки) — татарский традиционный музыкальный инструмент, род щипкового многострунного хордофона. Корпус кануна — плоский деревянный ящик трапециевидной или треугольной формы. Струны, по описанию Т. Ялчигула, изготавливались из обработанных овечьих кишок (возможно применение и металлических струн). В За-

камском регионе применялся в музыкальной практике суфиев-дервишей до середины XIX века при исполнении духовных музыкально-поэтических произведений.



Схематический рисунок  
инструмента канун  
(гусли бит турки) начала  
XIX века.

Фото с рукописи  
Т. Ялчигула

Канун использовался и при исполнении светских произведений в средневековых придворных ансамблях Казанского ханства. В бытовом фольклорном искусстве традиции игры на кануне были схожими с игрой на гуслих волго-камского типа. В своей основе является вариантом классического инструмента кануна, который применялся в музыкальной культуре Среднего и Ближнего Востока. Вышел из употребления к середине XIX века. Канун татар Волго-Камья в начале XIX века был известен и под названием «геслэ бит төрки» — «тюркские гусли».

Этот инструмент имеет прямое отношение к классической общему-сульманской культуре и относится к разряду почти не изученного явления татарского искусства. Поэтому значение и место кануна в традиционной татарской музыкальной культуре требует своего исследования.

Отдельные исторические сведения о кануне имеются в письменных источниках по татарской культуре, но в этномузыковедении проблема кануна татар ставится впервые. Такое положение необходимо связывать с тем, что татарское средневековое музыкальное искусство в целом является малоизученной областью музыкологии.

При поиске места кануна в татарской культуре уместно обращение к аналогии появления этого инструмента в уйгурском, узбекском, азербайджанском, турецком искусстве. Ибо и они являются оседлыми тюркскими народами, принявшими ислам и имевшими традиции элитарной городской культуры. Очевидно то, что после принятия ислама элитарное светское искусство болгарского общества начало свою постепенную переориентацию по модели среднеазиатской мусульманской придворной культуры.

Нет сомнений в том, что наряду с использованием всего арсенала классических инструментов придворных оркестров мусульманского средневековья в Булгаре и других городах ханства, начал звучать и канун. Этот инструмент освоили и суфии, которые применяли его для аккомпанемента своим песнопениям. Наиболее активно им пользовались в Среднем Поволжье дервиши. Видимо, через искусство дервишей-суфиев канун проник и в бытовое искусство татарского народа.

Являясь представителем суфийского ордена «Накшбандия», Таджутдин Ялчигул должен был назвать этот инструмент настоящим его именем — канун. Но, видимо, местные, устоявшиеся традиции его использования были настолько велики, что в силу имевшейся инерции он описал его как *гәслә бит төрки* (гусли бит тюрки). Применение названия гусли для обозначения кануна следует считать результатом адаптации кануна в условиях поволжской культуры татар позднего средневековья как естественное влияние, как дань близкого соседства татарской исламской культуры с немусульманскими культурами народов Волго-Камья.

Об использовании кануна (гуслей) татарскими аскетами — дервишами, которые жили братствами в своих обителях — ханака — близ святынь Булгарского городища, пишет Т. Ялчигул и в произведении «Рисалә-и Газиза»<sup>8</sup>. Упоминание именно этого инструмента говорит о его большой популярности в татарском позднесредневековом искусстве, имеющем преемственные связи с классической средневековой культурой.

**Чимбал.** В живой фольклорной памяти пожилого поколения татарского населения Ульяновской, Самарской, Пензенской областей до недавнего времени сохранялись предания о наличии в прошлом в музыкальной практике этнографической группы татар-мишарей этого региона многострунного музыкального инструмента под названием чимбал (или чимпал). По описаниям местных жителей, этот инструмент походил на чанг, или цимбалы, имеющиеся в инструментарии узбеков, таджиков, а также украинцев и молдаван. Эти сведения были зафиксированы известным татарским этнографом, автором исследования материальной культуры татар-мишарей Волго-Окского междуречья Р.Г. Мухамедовой, которая специально изучала культуру мишарей в 1950—1980-е годы. Подобные сведения были зафиксированы и фольклористом Х. Ярми в Ульяновской области, в материалах устного народного творчества, записанных им в 1960-х годах, а в 1970-х годах отмечены композитором и фольклористом Ш.К. Шарифуллиным.

---

<sup>8</sup> Ялчигул Т. Рисалә-и Газиза. Казань, 1887.

Название инструмента довольно часто встречается и в текстах народных песен мишарей:

Ике дә йегет йыр йырлыдыр,  
Әмән чимпал уйыны уйныйдыр;  
Ике генә буй кыз йыр йырлыдыр,  
Кайсын севейем дип үк уйлыдыр.

Двое юношей песню поют,  
Сопровождая песню игрой на цимбалах;  
Две девушки песню поют,  
Думая, кого же из них полюбить.

*(подстрочный перевод Г. Макарова)*

Как видно, сведения об этом инструменте не единичны, а поэтому они не могут быть случайными и требуют внимательного изучения. Название и упоминание этого инструмента встречается и в татарском рукописном наследии позднего средневековья. В частности, в рукописных списках поэмы поволжско-тюркского поэта XIV века Хисама Кятиба «Джумджума-и Султан», которая имела широкое распространение у татар Поволжья. Эта поэма написана примерно в 1370-х годах и, по мнению академика Е.Э. Бертельса, была посвящена описанию дворцовой жизни золотоордынских ханов<sup>9</sup>.

Поздние списки поэмы, найденные у татар, отражают очень ценные и редкие детали, которые косвенно дают возможность уточнить некоторые особенности распространения инструмента чимбал у татар. Поэма примечательна тем, что её рукописные варианты имеют изменения в тексте, появившиеся в результате добавлений, сделанных более поздними переписчиками. Так, в одном из списков даётся описание музыкальных инструментов и указывается количество музыкантов ханского двора:

Йити мең мөтрибчеләрем бар иде,  
Меңе чәң, меңе кубызчылар иде,  
Меңе найчылыр иде, меңе быргы,  
Меңе табыл орап ирде, меңе оргы,

---

<sup>9</sup> Бертельс Е.Э. Литература народов Средней Азии от древнейших времен до XV века н.э. // Новый мир. 1939. №9. С. 272.

Меңе чалгы чалар ирде, меңе дэф,  
Меңе чимбал орар ирде, меңе кәф<sup>10</sup>.

У меня было семь тысяч мутрибов (музыкантов),  
Тысяча арфистов, тысяча кубызистов,  
Тысяча флейтистов, тысяча трубачей,  
Тысяча играли на табле, тысяча на ургу,  
Тысяча играли на чалгы, тысяча на бубнах,  
Тысяча играли на цимбалах, тысяча били в ладоши.

*(Подстрочный перевод Г. Макарова)*

В другом варианте поэмы эти строки представлены в следующем виде:

Һәм җите мең мөтрибчеләрем бар иде,  
Меңе чән, мең кубызчыларым бар иде.  
Меңе найчылар иде, меңе быргы,  
Мең быргы табль үзрә ирде мең орғы<sup>11</sup>.

У меня было семь тысяч мутрибов (музыкантов),  
Тысяча арфистов, тысяча кубызистов.  
Тысяча флейтистов, тысяча трубачей,  
Тысяча совместно на табле и трубе, тысяча на ургу.

*(Подстрочный перевод Г. Макарова)*

При сравнении текстовой разницы в приведённых примерах становится очевидным, что часть отрывка с упоминанием инструмента чимбал, скорее всего является поздней припиской к основному тексту поэмы. Этот вывод исходит из того, что название чимбал, кроме приведенного списка поэмы, не встречается в известных опубликованных материалах по классическим музыкальным инструментам мусульманского средневековья. Доказательством поздней приписки является и то, что в начале отрывков имеется упоминание о наличии семи тысяч музыкантов, но на проверку в первом отрывке их число достигает десяти тысяч.

---

<sup>10</sup> Хисам Кятиб. Жәмжәмә Солтан // Источники древнетюркской и татарской литературы. — Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1981. С.160.

<sup>11</sup> Хисам Кятиб. Дастаны Жәмжәмә (текст подготовил Ш.Ш. Абилов) // Древняя татарская литература (хрестоматия). — Казань: Татар. кн. изд-во, 1963. С. 211.

Можно предположить, что эта приписка с упоминанием чимбал (или чэмбал<sup>12</sup>) появилась в период от конца XVIII — до середины XIX веков, т.е. когда татарское Поволжье переживало период некоторого оживления религиозного движения, связанного с созданием суфийских отделений орден Нахшбандия и усилением традиции переписки книг.

Появление цимбаловидного струнного инструмента среди татар необходимо связывать с общими процессами распространения этого типа инструмента у остальных мусульманских народов России и Средней Азии. Проникновение этого инструмента напрямую из Молдавии и Украины к татарам-мусульманам практически было немислимым и невозможным. Ибо мы должны учитывать, что появление каких-либо изменений в традиционной культуре и укладе жизни татарских общин могли произойти только с учётом мусульманских ценностных ориентиров.

Судя по истории музыки Средней Азии, цимбаловидный музыкальный инструмент под названием чанг (чэң) становится особо популярным и начинает широко распространяться именно в конце XVIII — начале XIX веков. В это время в мусульманских учебных заведениях Средней Азии получало образование большое количество татарских шакирдов. Видимо, через этих шакирдов, а также татар-дервишей, часто посещавших мавзолеи святых суфиев в Средней Азии, этот инструмент появился и распространился в музыкальной практике некоторых регионов Поволжья, в частности, в сёлах и ханака — дервишских обителях рассматриваемой нами Симбирской губернии.

Общеизвестно, что предшественником цимбаловидного многострунного инструмента многих народов, входящих в общеисламское культурное пространство, был канун. После отпочкования от этого изначально щипкового инструмента его цимбаловидный подвид - новый инструмент - начал называться новым названием.

Выше мы высказали предположение, что появлению цимбаловидного инструмента у татар способствовало их знакомство со среднеазиатским чангом. Если это так, то по каким-то причинам за подобным татарским вариантом инструмента среднеазиатское название чанг (чэң) не прижилось? Это можно объяснить тем, что термин чанг (чэң) в татарском языке в большей степени известен как обозначение большого колокола. Эта двойственность в значении могла стать причиной неприятия названия чанг.

---

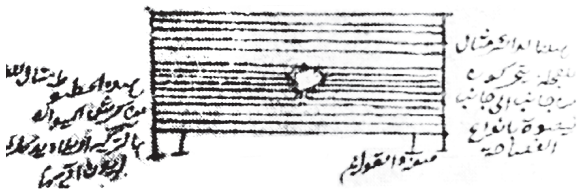
<sup>12</sup> Абилов Ш.Ш. Хөсам Кятибнең «Жөмжөмө солтан» дастаны // Татар әдәбияты тарихы (алты томда). Т.1. — Казан: Тат. кит. нәшр., 1984. Б. 245.

Исходя из контекста условий мусульманской позднесредневековой культуры татар можно предположить, что чимбал получил своё развитие в музыкальной практике татар как явление, связанное и с конфессиональным (применение его суфиями), и со светским (применение его для аккомпанемента народным песням) искусством.

**Ариля (ария бит тюрки).** Среди приведённых схем музыкальных инструментов в рукописи Т. Ялчигула вызывает интерес инструмент, названный «ария бит турки». Его струны, по данным Ялчигула, были изготовлены из овечьих кишок. Поэтому его можно идентифицировать, прежде всего, как щипковый инструмент.

Очень оригинально название, которое, очевидно, восходит к обозначению колёсной рыли (лиры), очень активно используемой в прошлом столетии бродячими, слепыми лирниками России, Украины и Белоруссии.

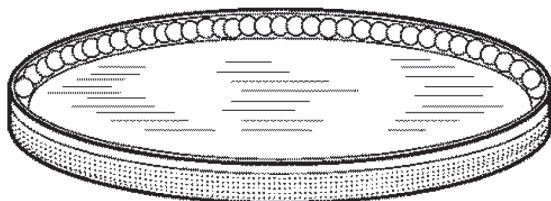
Название ариля в татарском (и шире — в мусульманском) искусстве в качестве традиционного названия инструмента не встречается.



Схематическое изображение инструмента «ария бит тюрки» из рукописи Т. Ялчигула

**Най (нэй)** — татарский традиционный музыкальный инструмент, род продольной открытой флейты. Происхождение связано с классическим общевосточным инструментом най. В эпоху Казанского ханства этот инструмент использовался в придворных ансамблях, а также в музыкальном искусстве суфиев-дервишей. В произведениях поэта и учёного-богослова Габдрахима Утыз-Имяни, в которых отражена жизнь татар XVIII — начала XIX веков, имеются сведения о применении *ная* татарами-суфиями, жившими на территории бассейна рек Зай и Шешма. Най вышел из музыкального быта татар к середине XIX века после ослабления суфийского движения.

**Даф (дэф)** — татарский традиционный музыкальный инструмент. Род одностороннего мембранофона: деревянная обечайка — обруч (ок. 400 мм в диаметре, высотой 70 мм), обтянутый с одной стороны специально обработанной телячьей кожей. К обечайке с внутренней стороны привешены металлические кольца.



Общий вид классического бубна (даф), применявшегося в татарской устно-профессиональной (элитарной) культуре до рубежа конца XVIII — начала XIX веков.

В зависимости от способа удара (пальцами ближе к краю или центру) звук дафа приобретает различный тембр. Входил в состав татарских инструментальных ансамблей эпохи средневековья, аккомпанировавших при исполнении вокальных произведений классической письменной поэзии, основанных на системе метра и ритма *аруз*. Активно использовался суфиями-дервишами при исполнении *зикров*. Сведения о них упоминаются в произведениях Г. Кандалья, Т. Ялчигула. Существовали ритмические формулы — «усули», применяемые при исполнении баитов, мунаджатов в метрах: басит, мутакариб, хазадж, рамаль, сари. Инструмент вышел из употребления к середине XIX века.

Ударный инструмент *даф* является основным музыкальным инструментом для воспроизведения и освоения классических метров и ритмов, связанных с мусульманским музыкально-поэтическим искусством. Исходя из того, что сведений по этому инструменту в инструментоведческих работах очень мало, рассмотрим общее историческое развитие бубна в традиционном инструментальном искусстве татар чуть подробнее.

В работах религиозно-богословского, исторического, литературного содержания, написанных представителями татарской интеллигенции и относящихся к жизненным интересам традиционного татарского общества вплоть до советского периода, понятие бубен обозначалось основным термином *даф* (*даф*). В таких работах отсутствовала дилемма «считать или не считать его татарским», ибо он априори считался общим классическим инструментом для всех народов, входящих в культурное пространство мусульманской цивилизации. Основным предметом споров был вопрос: «разрешено ли играть на дафе мусульманам или нет?». Такие проблемы имелись на протяжении всей истории татарской культуры. Это, например, отчётливо просматривается в работе татарского исследователя начала века Хади Килдебяки «Музыка и ислам». Однозначный ответ на вопрос о легитимности музыкальных инструментов с позиций ислама до сего вре-



мени не получен, однако искусство игры на дафе и других классических инструментах процветает у многих восточных народов, которые цивилизованно и целенаправленно сохраняют своё традиционное художественное наследие.

**Гыйжжык** — татарский традиционный музыкальный инструмент, род двух-, трёхструнного смычкового хордофона. Применялся в средневековых придворных музыкальных ансамблях Казанского ханства, а также в практике суфиев и дервишей до середины XIX века при исполнении произведений духовного искусства. Известны его классические формы, идентичные с гиджаком и кеманчей народов Среднего и Ближнего Востока. Имеет почти сферический корпус, выдолбленный из твёрдых пород древесины, кожаную деку, округлый гриф и металлическую ножку, которую опирают во время игры о левое колено. В бытовом фольклорном искусстве татар позднего средневековья репертуар, приёмы игры на гыйжжике могли быть схожими с кипчакскими кубызными (кылкубызными), а также со скрипичными. Ибо и скрипку как одну из форм диалектных названий татары часто называли гыйжжык. Вышел из употребления к середине XIX века.

### **Военно-церемониальные музыкальные инструменты средневекового Поволжья**

Средневековые военно-церемониальные оркестры как подразделения государственной службы в татарских ханствах до сего времени являются недостаточно изученным феноменом истории татарской средневековой культуры.

Военные оркестры Казанского Кремля звучали при проведении общественных праздников, торжественных встреч, проводов почётных гостей, чествований хана и его приближённых, героев военного ополчения и других событиях.

Начало формирования традиций сопровождения различных мероприятий игрой военно-инструментальных ансамблей восходит к древним магическим обрядам освящения важных событий, происходивших в жизни общества. В древнюю эпоху традиции освящения и очищения проходили под руководством представителей дорелигиозных форм культа (*имче*). Имче исполняли заклинательные тексты и специальные музыкальные композиции под аккомпанемент бубнов (*дөңгер*). Они также коллективно исполняли родовые и племенные кличи.

Процесс формирования традиций государственного обустройства тюрков проходил при активной переработке древнетюркских наследственных традиций, а также при освоении опыта иранской цивилизации. Этот процесс ещё более ускорился после принятия ислама и ираноязычными, и тюркоязычными народами региона. Поэтому в военно-церемониальной музыкальной культуре тюрков Поволжья имеются черты естественного присутствия и доисламского, и исламского периодов культуры.

**Туг (ту).** Важным атрибутом тюркских правителей разных уровней власти, начиная с очень древних времён, являлось специальное древко с поперечно укреплёнными перекладинами, которое снабжалось изображением тотемного животного. На его видном месте помещалась красочно вырезанная основная тамга этого тюркского родоплеменного подразделения. На древко навешивались специально разукрашенные конские хвосты, колокольчики, бубенчики, кисти и бахрома. Например, «*Тугыз туглык хан*» («Хан, имеющий девять бунчуков-знамён»), «*Үч туглук түрк бодун*» — «*Өч туглы төрек буыны*» («Трёхзнамённый тюркский народ»)¹³. Воин, который носил знамя, назывался *тугчы*.

В татарском варианте народного эпоса «Идегей» этот инструмент упоминается следующим образом:

Аны әйтеп яшь солтан,  
Оран салып атланып,  
Бар урдасын жыйдырды.  
Атадан калган кара ту  
Сынган икән, сап куеп,  
Аны уңнан бастырып,  
Дум-думбагын ордырып,  
Хан урдасын торгызды¹⁴.

Сказав так, молодой султан  
Крикнул родовой боевой клич (оран),  
Созвал свою орду.  
Поменяв сломанное древко,  
Оставшегося от отца родового знамени (ту) чёрного цвета,  
Поставив его в строю с правой стороны,

¹³ Древнетюркский словарь. — Л., 1969. С. 584.

¹⁴ Идегей. Татар халык дастаны. — Казан, 1988. Б. 232—233.

Подал сигнал игрой на парных литаврах (дум-думбак),  
Хан поднял свою орду.

*(Подстрочный перевод Г.М. Макарова)*

В средневековье в европейской культуре это древко стало известно под турецким названием бунчук, что в переводе означает «тысяча кистей» (*bin-cuk*). Подобное влияние турецкого искусства было связано с огромной популярностью турецких военных оркестров, турецких маршей во всей Европе того времени.

**Карнай** (кәрнәй) — музыкальный духовой инструмент, натуральная труба, составлен из коленчатых или прямых труб. Входит в традиционный музыкальный инструментарий татар средневекового периода. Изготавливался из латуни, меди; имел специальный мундштук. Общий размер инструмента около 2 м. Сведения о карнае известны по фольклорным и письменным источникам, относящимся к татарской культуре, в том числе и к средневековой истории. Имеет многочисленные параллели в культурах народов Центральной Азии. Применялся как военно-сигнальный, церемониальный инструмент в военных оркестрах татарских феодалов до середины XVI века.

**Дандалай** — сигнальный и военно-церемониальный инструмент в татарской средневековой культуре. Имеет соответствия в классическом искусстве Среднего Востока. Сведения о дандалае имеются в татарских фольклорных источниках как «көмеш (алтын) кыңгыраулы дандалай» — «дандалай с серебряными (золотыми) колокольчиками». Татарская диалектная лексика вбирает в себя понятия: дандарай, дандалай, дандурай, дилдарай, которые образно означают «праздного человека», «праздного пустозвона», «пустобрёха», что указывает на наличие местных корней в названии этого инструмента в традиционной культуре татар.

В материалах, посвящённых описанию военных ансамблей средневековой Средней Азии, имеются инструменты под названием «дарай» или «дараи хинди», означающие «гонг», «индийский гонг», представляющие собой большие бронзовые чаши. Дарай (дандарай) входил в ансамбль, где применялись прямые медные трубы (карнай), большие медные литавры (кус), звуки которых воздействовали устрашающе. Очевидно, что и средневековый дандалай татар соответствовал гонгам в виде медных, бронзовых или латунных тарелок.

По нашей инициативе в 1984 году состоялась специальная встреча и беседа с учёным-фольклористом, крупнейшим знатоком традиционной

культуры Наки Исанбетом по поводу идентификации средневекового музыкального инструмента под названием *кәмеш (алтын) кыңгыраулы дандалай* («дандалай с серебряными (золотыми) колокольчиками»). Этот инструмент упоминался учёным в фольклорных публикациях при описании военно-церемониального оркестра при дворе болгарского хана. Н. Исанбет сказал тогда, что эти сведения им взяты из серьёзного и надёжного первоисточника<sup>15</sup>. А этот инструмент он представляет себе в виде варианта вышеописанного нами атрибута власти (*туз*), с символикой различий и опознавательных знаков тюркских родоплеменных подразделений. Обратим внимание читателей на то, что это только предположение Н. Исанбета. Это предположение можно принять или опровергнуть лишь после тщательной проверки.

Среди учёных-тюркологов, изучающих традиционную культуру народов центрально-азиатского этногеографического региона, существует общепризнанное правило, что любое проявление культуры того или иного народа указанного региона не может оставаться известным науке лишь в одном варианте. Оно, как правило, в обязательной форме проявляется и в других родственных культурах. Если варианты исследуемого явления не находятся в проявлениях других культур, то его можно считать случайным, нехарактерным или сомнительным по своему происхождению.

После знакомства с вышеописанными материалами мы склоняемся к мысли, что дандалай из материалов Н. Исанбета должен соответствовать именно гонгам в виде медных тарелок. Возможно, что они были схожи с аналогичными инструментами европейских симфонических или духовых оркестров, ибо они в средневековую эпоху были переняты от восточных (прежде всего от турецких) военных оркестров.

**Чаңчалгы.** Сведения о применении различных вариантов гонгов в военных ансамблях золотоордынского времени имеются в материалах эпоса «Идегей».

Сырнай-көрнай уйнытып,  
Чаң-чалгылар чалдырып,  
Күн давилбаз дыңкытып,  
Дум-думбаклар ордырып,  
Туй-тамаша кылдырып,  
Каласына юнәлде<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Однако эти источники показаны мне не были, ибо они хранятся в его огромном личном архиве, который до сего времени остается не обработанным.

<sup>16</sup> Идегей. Татар халык дастаны. — Казан, 1988. Б.112.

Играя в сурнай и карнай,  
Звеня гонгами (чаңчалгы),  
Забив в кожаные литавры (давылбаз),  
Ударив в парные литавры (дум-думбак),  
Устроив праздничное зрелище,  
(Он) отправился в свой город.  
*(Подстрочный перевод Г.М. Макарова)*

Здесь гонг назван тюркским термином «чаңчалгы», где *чаң* имеет значение «звонящий металлический предмет», а *чалгы* — общее название музыкального инструмента, т.е. это «звонящий металлический инструмент». О внешнем виде этого типа гонга также можно лишь предполагать. Возможно, что дандарай и чанчалгы имели один и тот же типологический признак, а различались лишь по названию.

После изучения традиции военных ансамблей в средневековой культуре татар, естественным является обращение к содержанию поэмы «Юсуф и Зулейха», написанной болгарским поэтом Кул Гали в начале XIII века.

Одним из первых обратил внимание на проблему по изучению традиций военных музыкальных ансамблей татар М.Н. Нигмедзянов. В своих исследованиях он также обращается к поэме «Юсуф и Зулейха», где упоминаются различные инструменты:

Газиз Йосыф бары ләшкәр дирелүбән,  
Атасына каршы чыгып һәм кәлүбән;  
Быргу, тыйбл, кәрнәй, нәккар орылүбән  
Тазый атлар күркү өнен кешнәр имди.

Юсуф при полном войске  
Вышел навстречу отцу;  
Раздались звуки быргу, тыйбл, карней, нәккар.  
Резвые кони красиво заржали<sup>17</sup>.

**Нагара (нәгарә).** Во всех справочных и исследовательских публикациях по музыкальному востоковедению инструмент нагара связан лишь с литаврами. В вышеупомянутой поэме имеются строки, подтверждающие это и раскрывающие особенности игры на нём:

<sup>17</sup> Нигмедзянов М.Н. Народная музыка / В кн.: Татары Среднего Поволжья и Приуралья. — М.: Наука, 1967. С. 444.

Бу хәлен Зөләйханың Йосыф белмәз,  
Зирәки Йосыф аңа якын кәлмәз,  
Аның өне колагына ишетелмәз, —  
Зәрбе нәккар, быргы үкеш чалыр имди<sup>18</sup>.

Состояния Зулейхи Юсуф не знал,  
Юсуф не подходил к ней близко,  
Её голоса он не слышал, —  
Удары литавр, возгласы на трубе громко звучали.  
(Подстрочный перевод Г.М. Макарова)

В данном отрывке инструмент нәккар (нәгарә — нагара) конкретно описан как ударный, глагол зарб (*зәрб*) означает удар. В другом отрывке поэмы нагара дана в паре с понятием кус.

Газаиз Йосыф бары ләшкәр дирелүбән,  
Атасына қаршы чыкыб һәм кәлүбән,  
Быргы табел күс нәгарә орылүбән,—  
Тази атлар күркле өнен кешнәр имди.<sup>19</sup>

Юсуф со своим войском  
Вышел навстречу отцу,  
Быргы табль кус нагара ударили, —  
Резвые кони красиво заржали.

Для определения особенностей конструкции традиционно сложившихся форм нагары в средневековом мусульманском искусстве мы обратились к музыковедческим материалам. В результате этого выяснилось, что нагара представляет собой общее название литаврообразных мембранофонов, имеющих чугунный, медный или глиняный котлообразный корпус. Их размеры различались в зависимости от определительного термина-приставки, например, *күс нәгарә* — кус нагара, *кече нәгарә* — малая нагара, *давыл нәгарә* — даул нагара. Их свойства различались и от особенностей их функций, как, например, в военных ансамблях, на охоте, в ансамблях зрелищных представлений, аккомпанирующих в цирке, в камерных ансам-

<sup>18</sup> Йосыф вә Зөләйха / Борынгы татар әдәбияты. — Казан, 1963. Б.137.

<sup>19</sup> Там же. С.149.

блях придворной музыки и т.п. Иногда отдельные виды литавр назывались лишь определительными словами, например, *кус, давыл (или давылбаз)*.

**Кус.** Этот инструмент занимал одно из центральных и важных мест в военном ансамбле. Кус обычно возили на специально подготовленной и запряженной лошаадьми повозке. Из средневековой литературы можно узнать, что военная музыка в средневековье была строго упорядочена. «Один из инструментов — большая литавра (күс) — имел в военном церемониале символическое значение «знака предводительства» и вручался высшему военному чину вместе со знаменем и золотыми сапогами»<sup>20</sup>. Во время походов царский трон помещался так, чтобы ударом молота по литавре сам царь мог подать сигнал к бою<sup>21</sup>.

**Куш нагара.** В бытовой музыкальной культуре в традициях аккомпанемента народным зрелищным представлениям в современной культуре Средней Азии сохранились живые традиции игры на литаврах, называемых кус нагара. Однако он имеет совершенно иную основу, нежели военный кус.

Современный кус народов Средней Азии представляет собой небольшой глиняный горшок с натянутой сверху кожаной мембраной. Кус нагара всегда применяется в паре с малой нагарой (*кече нагарә*). В этом случае их, привязанных к друг другу пару литавр, называют куш нәгарә и играют на них двумя палочками. Как пишет известный исследователь инструментальной музыкальной культуры Средней Азии Ф.М. Кароматов, соотношение настройки звуков в куш нагаре примерно на кварту. Это даёт возможность воспроизводить на ней ритмические построения усуги (*өсүл*) с разными по высоте звуко сочетаниями, соответствующими разнообразным метроритмам классической музыки.

Использование парных литавр в поволжско-татарском искусстве было, видимо, также связано со средневековыми формами народного циркового искусства, но исторические сведения о них в большей мере сохранились в связи с военными ансамблями.

**Дум-думбак** — традиционный музыкальный инструмент в средневековой культуре татар, парные литавры, представляющие собой глиняные, медные или чугунные котлы, на которые сверху натягивались кожаные мембраны. Часто упоминается в эпосе «Идегей»<sup>22</sup>. Название инструмента

<sup>20</sup> Вызго Т.С. Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. — М., 1980. С. 98.

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> Идегей. Татар халык дастаны. — Казан, 1988. Б.148.

дум-думбак имеет описательный, звукоподражательный характер происхождения и отражает особенности игры на парных литаврах. Очевидно, что один из литавр имел условную формулу звучания «дум», а другой — «бак» с характерной слоговой формулой, слогосочетанием — дум-дум-бак, означающим игру на парных литаврах.

Этот инструмент, имевший военно-походный характер, располагали по обеим сторонам седла вьючной верховой лошади, что было необходимо для удобства транспортировки и подачи различных сигналов.

**Давылбаз.** Этот тип небольшой конусообразной литавры имел широкое распространение у многих тюркских народов в эпоху средневековья. У казахов он известен как даулпаз, у киргизов — даулбас.

Ударные музыкальные инструменты, имевшиеся в системе золотоордынского военного искусства, широко применялись и в русской ратной культуре этого времени. Ибо русское военное искусство по своему иерархическому положению находилось в ту эпоху под огромным влиянием восточных (тюркских) традиций государственного обустройства. Как видно из исследований К.А.Верткова, в русских воинских подразделениях применялись, например, тулумбасы, представляющие собой небольшую литавру, которая прикреплялась с правой стороны седла лошади для удобства подачи сигналов<sup>23</sup>. Очевидно, что этот инструмент и его название имеют непосредственное отношение к одноименным тюркским инструментам, но с некоторым фонетическим изменением в названии.

В татарской традиционной культуре он также имел значимое место. Исходя из сведений, имеющихся в фольклорных произведениях, давылбаз известен не только как участник военного оркестра, но и как специальный инструмент охоты:

Торып килеп Идегэй,  
Хан ни бирсә, аны алды:  
Тимгел чуар ат икән —  
Менәренә аны алды;  
Күн давылбаз бар икән —  
Төярәнә аны алды;  
Асыл шонкар кош икән —  
Чөярәнә аны алды...<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Вертков К.А. Русские народные музыкальные инструменты. — Л., 1975. С. 97—98.

<sup>24</sup> Идегэй. Татар халык дастаны. — Казан, 1988. Б. 34.



Встал и подошёл Идегей,  
Что отдавал хан, то он и брал:  
Если это был пятнисто-пёстрый конь —  
Брал его для верховой езды;  
Если это была кожаная литавра (давылбаз) —  
Брал её бить по ней;  
Если это был обученный сокол —  
Брал его для охоты...

Военно-церемониальные оркестры являлись частью специальной службы при дворах феодальной знати в Поволжье ещё с Булгарской эпохи. Эта традиция продолжала развиваться в Золотой Орде, в Казанском ханстве. Таковой она была и в Русском государстве до реформ Петра Первого. Реформы привели к замене оркестров на европейский немецкий лад.

Обращение к реконструкции красочных средневековых военных оркестров тюркского типа вызвано потребностью современного общества к познанию ценностей культурного наследия и приобщению к ним в современных зрелищных мероприятиях.

Эти оркестры исполняли специальные музыкальные композиции во время проведения общественных праздников, церемоний торжественных встреч, проводов почётных гостей, чествования правителей, героев военного ополчения при выступлении или при возвращении из похода, а также при других значимых событиях.

При создании оркестра «Ханкирман» были учтены сведения о самобытных традициях военного оркестра в Казанском ханстве в средние века. Например, анонимный автор «Казанской истории» так описывает дни обороны Казани в октябре 1552 года: «Иже иногда тинпаны звяцаху, и органы восклицаху, и рожцы вопяху, и сурны возглашаху, и трубы шумяху, воя казанская собирающе, сим подающим, да готовы будут на воевании пойти...» (Казанская история. М. —Л., 1954. С. 149). Подобные описания с упоминанием музыкальных инструментов имеются во многих тюркских литературных произведениях средневековой эпохи. Военно-инструментальные традиции были схожи в Казанском, Крымском, Астраханском ханствах, Ногайской Орде, в Русских княжествах. В настоящее время в обществе имеется интерес к этим музыкальным инструментам, они востребованы в музейных экспозициях, в историко-культурных заповедниках и туристических, фольклорных, фестивальных шоу.

Период средневековья татар Среднего Поволжья завершился уже в составе Российской империи в статусе Казанской губернии развитием капиталистических отношений и зарождением эпохи нового времени. С завершением средневекового периода культуры татар произошли: утрата традиций инструментального искусства дворцовой, светской музыки, связанных с классическими восточными традициями; свертывание ритуалов военно-церемониальной музыки, которые частично продолжали сохраняться лишь в традициях служилых татар в российском ополчении допетровских реформ. Высокую жизнеспособность проявили лишь музыкально-инструментальные традиции суфиев<sup>25</sup>.

Обзор данных по средневековым инструментальным традициям татар позволяет сделать вывод, что история татарского искусства не может сводиться только к явлениям узкофольклорного, обрядового и бытового крестьянского искусства. Здесь прослеживается причастность музыки татар к общим явлениям восточной классической музыки, истоки которой уходят в глубь средневековой элитарной культуры. Очевидно, что дальнейшее научное исследование традиционного инструментального искусства татар будет успешным лишь при изучении и соответствующей реконструкции старотатарских и элитарных традиций.

Музыкальные инструменты, которые имелись и развивались на протяжении всей древней, средневековой культуры татар, вплоть до проникновения европейских традиций в новотатарскую культуру, сохранялись в своей основе до середины XIX века.

### **Музыкальные инструменты, появившиеся в новое время**

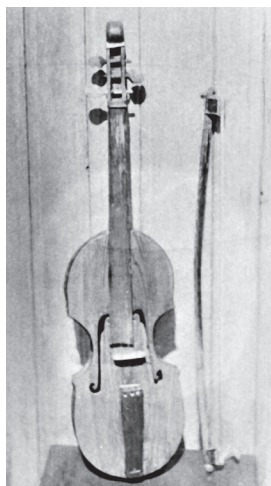
После долгого времени культурной адаптации, обусловленной присоединением Казанского ханства к России, татарское искусство постепенно вступало на путь общеевропейского развития и забвения средневековых традиций.

Сдвиги, произошедшие в татарской культуре, привели к тому, что впервые в конце XIX века светская музыка татар начала приобретать значение сценического профессионального искусства. Интенсивный рост татарской культуры в конце XIX — начале XX веков в огромной мере был обусловлен крупными преобразованиями во всех областях жизни

---

<sup>25</sup> Пути восстановления старотрадиционных музыкальных инструментов татар /Национальная жизнь и межнациональное взаимодействие. Тезисы докладов. — Казань, 1993. С. 147—148.

татарского общества, осуществленными в эпоху реформ после отмены крепостного права.



*Самодельная скрипка  
сделана из рябинового  
дерева с тремя метал-  
лическими струнами,  
имеется дужка.  
Изготовил и сам играл  
на ней Ямалетдинов  
Биктемир Сайфут-  
динович (1901—1980),  
уроженец с. Каширово  
Альметьевского р-на РТ.  
При игре скрипку держал  
между коленями.*

**Скрипка** — татарский традиционный музыкальный инструмент, род струнно-смычкового хордофона. У татар начал применяться с конца XVIII века в качестве замены общетюркского *кубыза*, *кылкубыза* и классического общемусульманского — *гыйжжык*. Народные скрипки применялись в музыкальном быту всех этнических групп татар. Изготавливались кустарным способом на заказ и для продажи на рынке.

В музыкальной практике применяются два вида скрипичного исполнительского стиля: народный и академический. В настоящее время имеется потребность в воссоздании народной манеры игры на скрипке.

Татарские скрипичные традиции Юго-Восточного региона Закамья имелись уже в XVIII веке. Они были зафиксированы татарским богословом и суфием, историком позднесредневекового времени Таджутдином Ялчигулом, который большую часть своей зрелой жизни прожил в селениях, расположенных в бассейне реки Зай. На нарисованной им схеме скрипки чётко просматриваются контуры классической европейской скрипки и четыре струны, которые, как пишет автор, изготавливались из овечьих кишок.

Являясь авторитетным представителем суфийского ордена Накшбандийа, Т.Ялчигул имел своих учеников-мюридов, которым преподавал основы учения суфиев. Особое значение в обрядах суфиев придавалось инструментальной музыке и исполнению духовных песнопений (*касыды*, *газели*, *мунаджаты*). Наряду с классическими инструментами общевосточного происхождения стала использоваться и европейская скрипка.

**Гармонь** (*гармун*, *эргэн*, *диал.* — *кубыз*) — клавишно-пневматический, язычковый инструмент с металлическими язычками, приводимыми в колебание струёй воздуха, направляемого по особым каналам при помощи

меха. Устаревшее, диалектное название гармони у татар — *арган* (*эргэн*), *кубыз*; гармонист — *арганчи* (*эргэнче*), *кубызчы*.

В конце XVIII — начале XIX веков принцип безрезонаторных инструментов со свободными (проскакивающими) язычками получил новый толчок развития в европейской культуре, в том числе и в России. Вначале широкое распространение получила традиция изготовления фисгармонии с клавиатурой фортепиано и схожих с ней по форме, но снабжённых специальными мехами. Фисгармонии начали распространяться и в быту татарской городской интеллигенции к середине XIX века под названием *арган* (*эргэн*). Однако более широкую популярность в широких слоях народа приобрели портативные инструменты, сконструированные в форме гармоник, баянов, аккордеонов, которые продолжают своё развитие и в современной культуре. У татар получили распространение самые различные виды гармони. Особенно популярны «тальянка», «бараксин», «саратовская», концертные гармоники разных размеров, двухрядная гармонь, баян.

Гармонь в татарскую культуру стала активно проникать со второй половины XIX века. О первых упоминаниях её применения написал в своём очерке М.Н. Нигмедзянов. Он цитирует В.Н. Пашино, который писал: «Иногда, особенно под вечер, где-нибудь на овине или около ручейка раздаётся заунывная татарская песенка с аккомпанементом гармоники... Все это производит на вас самое грустное впечатление. Миновавши несколько деревень с подобною физиономией, вы скажете, что здесь нет жизни, нет веселья, разгула...» Как видно из описания, к началу 1960-х годов гармоника уже вошла в быт деревни. Однако было бы обоснованным считать, что до гармоники татары были хорошо знакомы с органами-фисгармониями, ибо во многих этнических группах татары гармонику чаще называют *эргэн*. Это явилось следствием того, что у татар гармонике предшествовала фисгармония. Появление ручной гармоники, которая по популярности намного опередила фисгармонию, не смогло сразу перебороть хорошо знакомое слово *эргэн*, т.е. *орган*. Поэтому пожилое население до сего времени предпочитает гармонику называть этим более привычным термином, а люди помоложе ручную гармонику называют *гармун*.

Среди татар особую популярность приобрела итальянка (тальянка) ливенского типа с диатоническим строем в правой клавиатуре. Партия левой руки перестроилась в связи с особенностями народной музыки.

В левой клавиатуре при растяжении меха соль-мажорный, при сжатии ре-мажорный аккорды. Основное производство тальянок было организо-

вано в Вятской губернии<sup>26</sup>. Изготавливали гармоники также и в Казани. Самой известной династией мастеров гармоник, специализировавшихся на татарский музыкальный рынок, была семья Вараксиных.

Быстрому их распространению содействовали и выставки в Казани, Нижнем Новгороде. Гармоника, заимствованная из Западной Европы в первой половине XIX века, уже к середине века превратилась в подлинно народный музыкальный инструмент русских, татар и многих других народов.

Популярность этого инструмента в музыкальном быту населения объясняется тем, что гармонь явилась мелодико-гармоническим инструментом, способным без участия других инструментов обеспечить полноту и силу звучания. Большую роль сыграли также портативность и общедоступность в овладении инструментом.

**Мандолина** — инструмент итальянского происхождения, ставший в конце XIX — начале XX веков татарским традиционным музыкальным инструментом нового времени. Среди татар применялась в основном неополитанская (овальная) мандолина с четырьмя парными струнами. Строй мандолины — квинтовый, как у скрипки. Играют на ней медиатором, извлекая тремолированные звуки и аккорды. Популярность игры на мандолине продержалась в школах, Домах культуры района до 1940-х годов. В настоящее время встречается редко, в основном как явление бытового музицирования.

Мандолина относится к одному из почитаемых музыкальных инструментов татарского народа. Однако в музыковедческой литературе специальных работ об особенностях развития мандолины в татарской культуре нет. Из музыкально-педагогических публикаций в российском информационном пространстве на русском языке имеются работы, описывающие методику игры, самоучители игры на мандолине. Из материалов на татарском языке имеются работы Гата Исхаки<sup>27</sup>, Гусмана Садыкова,<sup>28</sup> Султана Габяши, Гилязетдина Сайфуллина, посвящённые описанию основ обучения игре на мандолине, репертуарные сборники, которые были опубликованы в начале XX века с текстами на основе арабской графики. Эти работы

<sup>26</sup> «Производство музыкальных инструментов в Вятской и Тульской губерниях. Отчет 1897 г. А.В. Ротштейна». — «Отчеты и исследования по кустарной промышленности в России». Т. 5. — СПб., 1898.

<sup>27</sup> Гата эл Исхакый. Нота дәфтәре. 1 т. — Казан: Литотипография Н.И. Харитоновна, 1913; Гата эл Исхакый, Султанов Вәсим. Нота дәфтәре. 2 т. — Казан, 1916.

<sup>28</sup> Садыков Г. Мөгаллимсез мандолинада уйнарга тиз өйрәткеч дәреслекләр. — Казан: Умид, 1917 (тат. яз., араб граф.); Садыков Г. Музыка хакында //Йолдыз. 1916. 5 дек.

в настоящее время малодоступны читателям. Отдельные сведения о мандолине и мандолинистах, имеющие литературно-мемуарный характер, весьма отрывочны и не могут полностью раскрыть специфику развития этого инструмента в татарской культуре.

История исполнительства на мандолине в татарской культуре началась в конце XIX века, когда музыкальное искусство стало обретать более тесные контакты с русской и европейской культурами. В начале XX века большим событием в духовной и культурной жизни татарского народа было создание национального сценического искусства. В конце XIX века молодёжь из татар сначала тайно, а затем открыто стала посещать русские музыкальные вечера, интересоваться музыкальным и театральным искусством, осваивать такие музыкальные инструменты, как фортепиано, скрипка, гитара, мандолина.

Татарская молодёжь, ратовавшая за обновление, в первую очередь шакирды, начинает в узком домашнем кругу тайно устраивать небольшие театральные постановки, литературные и музыкальные выступления. Зарождается татарская сценическая музыкальная культура. В годы революции 1905 года стали создаваться театральные любительские коллективы в Казани, Оренбурге, Уфе. Спектакли, устраиваемые молодёжью, сыграли положительную роль и в организации первых национальных музыкальных ансамблей: до начала спектакля и в перерывах между актами устраивались небольшие концертные выступления ансамблей мандолинистов, скрипачей, хоров шакирдов. Такие музыкальные выступления способствовали формированию художественного вкуса, подготовке целой плеяды татарских композиторов, певцов и музыкантов европейской ориентации.

С началом советского периода истории татарской культуры мандолина продолжила своё дальнейшее активное развитие. Мандолина в качестве общедоступного инструмента применялась учителями (в основном сельскими) при проведении уроков музыки в школах и других образовательных, просветительских учреждениях. Для обучения игре на мандолине во всех педагогических училищах Татарской республики были введены в программу специальные занятия по мандолине. В качестве примера можно привести опыт Мензелинского, Арского, Казанского педагогических училищ, в которых преподавались уроки игры на мандолине. Выдающимся концертирующим татарским мандолинистом был Исмагил Илялов<sup>29</sup>, творчество которого стало вершиной мандолинного искусства в Татарста-

---

<sup>29</sup> Фэйзи Ж. Виртуоз-мандолинчы (Исмәгыйл Иляловның 70 яше тулу уңае белән) //Казан утлары. 1971. №7. Б.122—125.

не. Начиная с 1960-х годов популярность мандолины постепенно спадает, заменяясь такими инструментами, как баян, фортепиано.

Таким образом, верхний пласт народной музыкально-инструментальной культуры татар в своей большей части связан с новотрадиционной музыкой. Указанные изменения произошли в эпоху джадидизма (вторая половина XIX — начало XX веков). Эти нормы имеют определённую унификацию в применении набора стилевых приёмов развития мелодики, метроритмики, мелизматики, музыкального инструментария и т.д.

В эпоху позднего средневековья, когда Поволжье вошло в состав России, вектор развития культуры края постепенно повернулся от восточных типов цивилизации к западным. С этого времени в обновление этнокультурного облика Волго-Уральского края вносили свою лепту и традиции русско-российского происхождения. Татарская культура через общероссийские коммуникационные структуры постепенно интегрировалась в культурно-информационное пространство европейской цивилизации как в плане бытового, так и «высокого» (академического, профессионального) искусства, но с доминантой новоевропейского стиля. Вместе с тем, татарская культура формировала и новые черты в содержании национальной музыки, что проходило с одновременной утратой многих черт локальных этнических традиций и их унификацией, с последующим созданием новотатарской музыкальной культуры со своим арсеналом средств выражения. Эти процессы привели и к другим неизбежным потерям.

1. Произошла утеря большей части «высокой, элитарной» культуры феодального периода, связанной с общевосточными классическими музыкально-поэтическими и инструментальными традициями.

2. Произошли утеря и нивелирование старотатарских (общинных) традиций Волго-Камского, Волго-Уральского и шире — Урало-Алтайского комплекса культурного наследия, которые сохраняются лишь как отжившие реликты прошлого, хотя все они имели свои неповторимые художественные достоинства.

3. Произошла адаптация европейских музыкальных инструментов к нуждам татарской национальной музыки.

В разнообразной палитре явлений современной традиционной культуры татар, представленной совокупностью фольклора и письменного наследия, имеются проявления всех приведённых в вышеописанной периодизации стилистических признаков. Наличествует и фактический материал, который даёт возможность реконструкции и восстановления музыкального инструментария более ранних исторических эпох.



## ТАТАРСКИЙ ТАНЕЦ

Танец — это отражение жизни и истории определенного этноса. Народный танец сочетает в себе не только движения тела, но и его ритмическую основу, которая накладывает свой отпечаток на музыкальное сопровождение под аккомпанемент национальных инструментов. Народно-сценический танец создается профессиональными хореографами на основе бытового народного танца или фольклорной пляски. На современном этапе в сценическом народном танце сохраняются основные элементы традиционных танцев прошлых веков.

Отдельно следует остановиться на понятии «пляска». До сих пор в татарской народной хореографии считалось, что слова «танец» и «пляска» являются синонимами. Однако известно, что слово «танец» происходит от немецкого слова «danz» и, по сообщению карельской исследовательницы Виолы Мальми, «окончательно вошло в обиход при царствовании Петра I» (Виолла Мальми, С. 4). По определению марийского музыковеда, доктора искусствоведения, профессора О.М. Герасимова, «пляска — это нечто спонтанное, импровизационное, а танец — это подготовленное по особым правилам изученное и закрепленное, то есть канонизированное действие» (Герасимов, С. 12—13). Исходя из вышесказанного, есть необходимость четко различать эти два понятия. Термином «пляска» обозначать татарское аутентичное фольклорное игровое действие («татар халык биюе»), а термином «танец» — законченное действие в форме кадрили или бытового танца, бытующего в танцевальном фольклоре.

Для того чтобы исследовать фольклорную пляску и определить характер исполнения движения, необходимо изучить не только историю происхождения народности, но и условия бытования и его природу. Хореографический фольклор любого народа обусловлен географическим положением местности, где проживают люди, их этическими, эстетическими взглядами и духовными воззрениями. Характер пляски определяется также климатическими и бытовыми условиями, природой и животным миром. Человек в хореографии отражает окружающий его мир, воплощая в пляске образы живой и неживой природы.

Татарский фольклорный танец своими корнями уходит в глубокую древность. У средне-волжских и ниже-волжских татар очень богатая, насыщенная традициями и обычаями культура. Картина мира татар скла-



дывалась под влиянием двух доминирующих образных систем. Это, во-первых, тюркская мифология, с которой татарский этнос имеет тесные генетические связи, во-вторых, религия ислам. Каким образом складывались и сосуществовали две системы мировоззрения: мифологическая и религиозная? Как представляется, это две принципиально различные системы – не сопоставимые и не сводимые друг с другом, именно поэтому они вполне могут сосуществовать как в индивидуальном, так и в коллективном сознании. Более того, в рамках религиозного мировоззрения также складываются свои корпуса и системы мифов, которые дополняют и расцвечивают догму, делая ее более «живой» и доступной опыту непосредственного восприятия.

Фольклор по своей природе синкретичен. Объединяя в себе различные виды мышления и передаваясь из поколения в поколение, он позволяет сохранять традиции, обряды и праздники, обычаи, национальную одежду и кухню, уникальное устное народное творчество, неповторимую песенно-музыкальную и танцевальную культуру. Кроме того, происходит взаимовлияние культур соседних, проживающих рядом друг с другом тех или иных народов. Поэтому фольклорные пляски средне-волжских татар можно идентифицировать с фольклорными плясками башкир, марийцев, чувашей, удмуртов, мордвы, татар-кряшен и русских, а нижеволжских — с Кавказом, калмыками и казахами. Например, русские, мордва, марийцы, чувашаи и татары в течение длительного времени соседствуют, а нередко и чересполосно.<sup>30</sup> Поэтому естественно, что в обрядах и плясках татар проявляются специфические особенности фольклора проживающих рядом народностей.

Хореографический фольклор татар занимает заметное место в комплексе проблем по изучению традиционной культуры народа. Татары (татарлар) являются одним из крупных тюркоязычных этносов. В данном издании будем рассматривать танцевальную культуру татар, проживающих на территории Республики Татарстан, а также в субъектах Российской Федерации, где Республиканским центром развития традиционной культуры (РЦРТК) проводились фольклорные экспедиции: Башкортостан, Удмуртия; Челябинская, Ульяновская, Свердловская, Оренбургская, Самарская, Тюменская, Пензенская, Астраханская области; Пермский край; Ханты-Мансийский автономный округ и др. Подробнее остановимся на примерах, за-

---

<sup>30</sup> Например: в Кукморском районе Республики Татарстан проживают марийцы, удмурты, русские, татары-кряшены и татары. Они расселены каждый в своих деревнях и селлах, чередуясь друг с другом.

писанных в Республике Татарстан, Астраханской, Саратовской, Самарской и Свердловской областях.

В настоящее время татар подразделяют на три основные этнотерриториальные группы: татары Среднего Поволжья и Приуралья, сибирские татары, астраханские татары. Самыми многочисленными являются Волго-Уральские татары, включающие субэтноты казанских, касимовских татар и татар-мишарей, а также субконфессиональную общность кряшен (крещёных татар). Среди сибирских татар выделяются тобольские, татарские, тюменские, барабинские и бухарские, а среди астраханских — юртовские, кундровские татары.

При записи песенно-плясового и игрового фольклора необходимо учитывать все нюансы, которые могут возникнуть в ходе исследования локальных особенностей фольклорных танцев татар. «Существующие памятники искусства движения — это рисунки, скульптура, описательная литература, фольклорная, художественная и историческая, записанные музыкальные сопровождения — памятники, созданные в большинстве случаев не в целях сохранения произведений искусства движения. Они лишь разрозненно, эскизно, неполно говорят о движениях, об игре, о процессиях, о позе какой-либо пляски...»<sup>51</sup>. Поэтому при анализе фольклорных плясок мы попытались реконструировать историю происхождения обрядового танца путем изучения различных памятников истории танца. Помимо собственно танца мы обращали внимание на орнаментальные вышивки фартуков, костюмов и различных предметов обихода, тексты песен и такмаков и т.п. Все эти артефакты способны многое сказать об истории развития фольклорной пляски татар.

Каждый народ имеет свои собственные традиции, обряды и праздники, обычаи, национальную одежду и кухню, формирует уникальное устное народное творчество, неповторимую музыкальную и танцевальную культуру. Его характеризуют особые национальные игры и особенности быта. Обрядовая культура позволяет идентифицировать и дифференцировать культуру того или иного народа, увидеть разницу культурных проявлений и преемственность или взаимосвязь культур, дает возможность сохранять национальную идентичность. Обряды в жизни татарского этноса занимают существенное место, и, хотя многие обряды трансформируются и отмирают, все же сохранение традиции остается важным для национального самосознания татар.

---

<sup>51</sup> Лисициан С. С. Старинные пляски и театральные представления армянского народа. Т. II. — Ереван: издательство АН Армянской ССР, 1972. — С. 11.

Множество обрядовых песен и танцев на сегодняшний день, к сожалению, забыто и безвозвратно утеряно. А ведь «обрядовый танец обладает особой культурной ценностью, т.к. в его функции входит сопровождение жизненного цикла человека от рождения до смерти» (Фомин, С. 355).

Однако в экспедиционных исследованиях еще возможно найти людей, которых хранят традиции. Источниками исследования стали многочисленные информаторы, проживающие в районах компактного проживания татар. Благодаря собранным экспедиционным сведениям стало более ясно, что наиболее яркие фольклорные образцы сохранены у татар-мишарей.

Приступая к исследованию танцевального фольклора средне-волжских татар, необходимо напомнить, что эта этническая группа имеет тесные связи с соседними регионами расселения, что не могло не сказаться на танцевальной культуре. Изначально мишаре (по названию Мещера) были переселенцами<sup>32</sup>. Внутри эта этническая группа также неоднородна. В книге «Татары» Р.К. Уразманова и С.В. Чешко приводят общую схему татарской этнической общности, где татары-мишаре определяются как субэтнос этнотерриториальной группы Волго-Уральских татар. Внутри субэтноса татары-мишаре подразделяются на этнографические группы: северная, южная, лямбирская, приуральская<sup>33</sup>. В работе «Татары Среднего Поволжья и Приуралья» авторы называют татар-мишарей хвалынскими: «...Ряд поселений их находятся в бывшем Хвалынском уезде Саратовской губернии чересполосно с чувашами и мордвой (также оторванными от основных мест жительства своего народа) и в окружении основного русского населения. Это подгруппа поселилась здесь относительно поздно, в конце XVII — начале XVIII вв. Говор у них чокающий, хотя звук «ч» выделяется не так сильно, как у мишарей окской группы»<sup>34</sup>.

Южнее хвалынских мишарей на правобережье Волги также можно обнаружить небольшие вкрапления сельских татар-мишарей. В бывших Вольском и Петровском (Базарный Карабулак) уездах Саратовской губернии, а также на севере Астраханской губернии (Красный Яр ныне Волгоградской области). Эти небольшие группы татар изучены слабо, и неясно, откуда и когда они сюда переселились<sup>35</sup>.

---

<sup>32</sup> Забиров Ш. М. Об исторической судьбе татар в России. К истории астраханских татар. — СПб., 1999. — С. 26—27.

<sup>33</sup> Уразманова Р. К., Чешко С. В. Народы и культуры. — М.: Наука, 2001. — С. 14.

<sup>34</sup> Татары Среднего Поволжья и Приуралья / Под ред. Н. И. Воробьева, Г. М. Хисамутдинова. — М.: Наука, 1967. — С. 136.

<sup>35</sup> Там же.

Сведения о плясках татар-мишарей мы находим в работе С.Г. Рыбакова<sup>36</sup>, а некоторые аспекты танцевальной культуры мишарей освещены в трудах первого татарского балетмейстера и исследователя Г.Х. Тагирова<sup>37</sup>, ученого-фольклориста К.М. Бикбулатова<sup>38</sup>, исследователя фольклора Э.Р. Каюмовой<sup>39</sup>. Впервые попытка проанализировать и классифицировать традиционные пляски татар-мишарей была предпринята именно К.М. Бикбулатовым: «Районы расселения татар-мишарей представляют значительный интерес, поскольку в них наблюдается пестрота населения и своеобразие исторических условий его формирования.»<sup>40</sup>

Основными видами фольклорных плясок **татар-мишарей** являются песенно-плясовые хороводы и подвижные игры. В композиционном отношении большинство танцев имеют форму круга, характерную для хороводов «Түгәрәк уен». «Круговое движение в танцах у татар мишарей, — пишет К.М. Бикбулатов, — равно как и у казанских татар, кряшен, сибирских и приуральских татар (Бикбулатов, С. 51—53), вероятно, связано с культом солнца. Движение танцующих исполнителей по кругу носило магический характер и выражало стремление повлиять на солнце и ускорить приход весны». Песенно-плясовые игры с «трехшагом» и распевом песен по кругу существуют в фольклоре многих тюркоязычных народов. «В обрядовой культуре круг как олицетворение солнца можно считать исходной формой построения хоровода, типичной для многих этносов земного шара» (Фомин, С. 272). Круг — основа построения танцев многих народов, в том числе огромного пласта русских хороводов сюжетных или игровых и орнаментальных.

По мнению А.С. Фомина, игровые хороводы являлись частью религиозных языческих обрядов, где основным смыслом являлось поклонение божествам, загадочным силам, которые в итоге олицетворялись в самой природе. «В Древнем Египте, Ассирии, Вавилоне, Индии примерно 6000 лет назад приносились жертвы богам и в их честь исполнялись хороводные пляски вокруг жертвенника... Синкретизм хоровода способствовал выражению основных мотивов просьбы через позу, ритм, жест, композицию хоровода, слово, напев, ритуальные предметы. Их устойчивые кано-

---

<sup>36</sup> Рыбаков С. Г. Музыка и песни уральских мусульман. — СПб., 1897.

<sup>37</sup> Тагиров Г. Х. Татарские танцы. — Казань, 1960. (Переиздана в 1984 г.)

<sup>38</sup> Бикбулатов К. М. Танцы татар-мишарей. — Казань, 1999. — С. 4.

<sup>39</sup> Каюмова Э. Р. Татарская народно-песенная культура Нового времени: Проблемы традиционного мышления и жанровой атрибуции. — Казань, 2005. — 216 с.

<sup>40</sup> Бикбулатов К. М. Цит. соч. — С. 4.

низированные формы определяют семантику народной и национальной культуры». (Фомин, С. 624). По мнению армянского этнохореолога С. С. Лисициан: «построение в круг — в хоровод считалось в старину наделенным магической силой — оберегом от проникновения злых духов» (Лисициан, С. 427).

Хороводные пляски включают в себя песню, движение простыми шагами по кругу, и элементы плясовых движений. В хороводных плясках татар-мишарей под аккомпанемент песни совершается движение по замкнутому кругу, внутри которого или показывают действие или исполняют пляску со сменой партнёров.

### 1. Песенно-плясовая игра «Әлирән-гәлиран».

Записанная Государственным центром татарского фольклора (ГЦТФ) в ходе экспедиции в Саратовской области песенно-плясовая игра «Әлирән-гәлирән» представляет собой хоровод с меняющимся солистом в центре круга. Нечетное количество участников, взявшись за руки, движутся по кругу простыми шагами, в такт музыке, музыкальный размер 2/4. Двигаясь шагами на каждый счёт, исполняют первый куплет песни, солист стоит в середине круга.

Например: «Әлирән-гәлирән әлиә алә ләйли» / 2 раза,

Ямьле тау арасы, сайрый былбыл баласы. (2 раза).

Ямьле су буе, кошлар сайрый жәй буе. (2 раза)<sup>41</sup>.

Припев: «Ямьле су буе кошлар сайрый жәй буе» / 2 раза.

На припев солист выбирает себе партнёршу и, взявшись друг с другом руками, они кружатся внутри круга, исполняя тройной притоп. Солистом теперь становится выбранная бывшим солистом партнёрша. Хоровод может продолжаться до бесконечности.

В большинстве хороводных плясок основной куплет поётся всеми участниками протяжно и мелодично в умеренном темпе, соответствующем спокойному движению танцующих, а припевы — коротко и быстро, но на том же мелодическом материале. Схожая песенно-плясовая игра, только под названием Аллия, Гәллия, есть в сборнике Джамудата Файзи<sup>42</sup>.

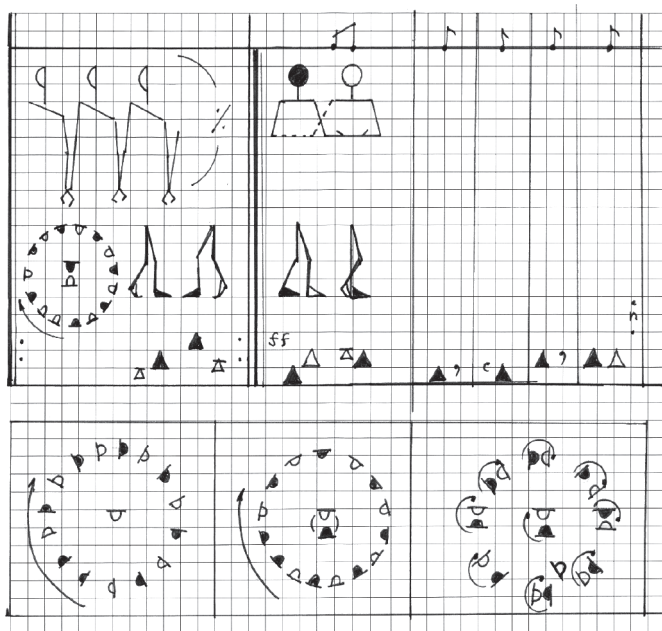
---

<sup>41</sup> Перевод автора — Алиран-голиран алия аля ләйли (2 раза) Среди красивых гор поет птенец соловья (2 раза) На красивом берегу птицы поют все лето (2 раза)

<sup>42</sup> Фәйзи Ж. Халык жәүһәрләре. — Казан: Татар. кит. нәшр, 1971. — 247 б.

Кинетографический<sup>45</sup> рисунок песенно-плясовой игры «Элирэн-гөлирэн».

## 2. «Елан бию» — «танец змейкой» в хороводной пляске «Елан бию»



<sup>45</sup> В нашем исследовании мы опираемся на систему записи, предложенную С. С. Лисициан, — кинетографию. Эта система записи основана на предложенных А. Эйзенштейном вертикальных символах, что позволяет зафиксировать как горизонтальное, так и вертикальное положение тела при записи танца.

С. С. Лисициан нашла наиболее рациональные формы обозначения движений в танце, предложив таблицу из 34 условных знаков, которые дают возможность отобразить на кинетограмме движения человеческого тела. Кроме того, она ввела ряд эвристически плодотворных понятий: «кинетический такт» (сокращенно «кинетотакт») — запись одного «телесного аккорда», т.е. запись движения исполнителя в единице времени; «кинетическая фраза» («кинетофраза») — запись целого законченного движения из ряда аккордов, другими словами, несколько кинетических тактов, составляющих законченную группу движений; «кинетограмма» — запись целого законченного кинетического явления, или то, что является партитурой телодвижений человека, фиксирующего все движения исполнителя.

Записи телодвижений в полном кинетотакте фиксируются на клетчатой бумаге. Ноты при музыкальном сопровождении надписываются над всей кинетограммой или прилагаются к записи отдельно. В этом случае сверху прибавляется графа для записи музыкального ритма и счета. Полные кинетотакты отделяются друг от друга вертикальной линией — тактовой чертой.

Под песенное сопровождение «Тинэ-генэ тинэ-генэ» все участники, держась за руки, как и в предыдущей песне-пляске, но без солиста идут медленно на распев, исполняя первый куплет песни. На припеве: разорвав круг, проходят в воротца под руки двух участников, прибавив темп припева, держась за руки, двигаются змейкой, в ногах исполняя движение, что-то похожее на «беренче йөреш» — «первый ход»<sup>44</sup> (Тагиров Г.Х., С. 13)

Бикбулатов К.М. свидетельствует о танце змеи — «Елан бию». «Вполне вероятно, — пишет он, — что в прошлом ассоциация изображения самого змея в пластике танцующих исполнителей, а в дальнейшем и змеевидной фигуры в танце не что иное, как воплощение символа добра и благосостояния» (Бикбулатов, С. 7—8).

Изображение змей имеется и в болгарском изобразительном искусстве. Кроме того, по свидетельству Ахмеда-ибн-Фадлана, побывавшего в X веке в Болгарии, они особо «почитали змей и их там не убивали, и они не причиняли им вреда (Бикбулатов, С. 7).

В недавнем прошлом у саратовских татар-мишарей на свадебном обряде танцевали на подносах<sup>45</sup>. Где с одной стороны мама жениха, с другой — мама невесты, кто кого перетанцует. В этой пляске саратовских татар-мишарей просматривается древний шаманский обряд (*см. ниже*) изгнания злых духов. Так, по рассказам информантов, стук о железные предметы: заслонку печи, ведро, поднос или другие железные предметы обихода — древние шаманы использовали при изгнании «албасты», или «шайтана». Более подробное исследование и системный анализ «...шаманских обрядов и связанных с ними элементов танца» проводит Л.И. Нагаева в своей книге «Танцы восточных башкир» (Нагаева, С. 67—73). Известно, что пляски древних людей несли не развлекательный характер, а были средством общения с духами и высшими силами. «Чтобы задобрить «злые» силы и привлечь на свою сторону «добрые» силы, первобытное общество прибегало к различным выразительным средствам. Часто эту роль поручали жесту как основной элементарной единице языка танца, слову, изображению или реальному предмету. Выполняя определенный

<sup>44</sup> Тагиров Г.Х. Татар биюләре=Татарские танцы / Г. Тагиров; под ред. Ю.В. Виноградова. — Казань: Татар. кн. изд-во, 1960. — 222 с. — на рус. и тат. яз. — С. 13

<sup>45</sup> Записано в с.Тат. Покаявка Петровского района Саратовской области. от Абляевой Марзии Сагитовны, 1911 г.р., Рахманкуловой Сании Сафиевны, 1938 г.р., Каримовой Зайнап Биляловны, 1937 г.р., Ембулатовой Хайрии Кадировны, 1936 г.р., Давыдовой Адии Сафиевны, 1940 г.р., Ханбиковой Марьям Шагиевны, 1930 г.р., Абляевой Никяр Абзаловны, 1954 г.р., Федкулиной Рабии Махмутовны, 1946 г.р., Шамсутдиновой Зубаржат Миясаровны, 1947 г.р. в июне 2006 г.

комплекс действий, общество как бы превращало его в символ той проблемы, которую людям хотелось разрешить».

Во многих народных танцах используется топот ног и другие шумовые эффекты так же, как и в татарских фольклорных танцах. В татарских народных песнях и такмаках информантами применяется словесное выражение «тыпыр-тыпыр», означающее буквально «часто топтать ногами или изображать топот лошадей». Любопытно, что такого термина нет в татарском словаре. Есть термин «дөбер-дөбер», который означает громыхать, «дөбердәтү» — стучать, греметь, он также аналогичен с термином «тыпырдау» — выбивать дробь. Однако, как отмечают исследователи, выражение «тыпыр-тыпыр биергә», означающее в татарском языке «танцевать, мелко перебирая ногами и топая, производя шум», более ярко выражает характер движения<sup>46</sup>. Ритмо-шумовые эффекты, будь то имитация топота или звон монет, о которых мы упоминали выше, сохраняются как отголоски первоначального магического смысла традиционных танцев. Также это может быть и тот шум, что отгоняет злых духов, оберегая участников-танцоров.

Такой шумовой эффект мы наблюдаем, например, в старинном свадебном обряде татар-мишарей — единственной обрядовой пляске, которую нам удалось обнаружить<sup>47</sup>. Если, с одной стороны, данная пляска носит современательный характер, то с другой — она служит оберегом от злых сил, так как стук о железные предметы обихода использовался для изгнания духов.

В настоящее время шумовые эффекты в постукивающих движениях пляски потеряли свой сакральный смысл.

Дробные выстукивания известны не только в фольклоре татар-мишарей, но и в фольклоре других тюрко-язычных народов: четкий плясовой ритм с ударами плетки использовались казахскими, башкирскими и киргизскими шаманами. «Обряды, основываясь от тотемической, анимистической шаманской основы, постепенно становились общественными увеселениями, своеобразными народными представлениями. В настоящее время многие обрядовые пляски трансформировались в детские игры» (Нагаева, С. 73).

---

<sup>46</sup> Об этом пишет Л. И. Нагаева: «Тыпыр-тыпыр в тюркских языках означает частый и громкий конский топот. Очевидно от него возник танцевальный термин тыпырдау» (Нагаева Л. И. Танцы восточных башкир. — М.: Наука, 1981. — С. 22—23).

<sup>47</sup> Записано от тех же информантов.



## Описание двойной дроби.<sup>48</sup>

1. Двойная дробь<sup>49</sup> с ударом рабочей ноги в сторону.

Исходное положение — 6 позиция ног, руки произвольные, юноши берутся обеими руками за кушак, девушки держатся обеими руками за кончики платочка, тем самым закрывая лицо от юношей. Музыкальный размер 2/4.

Из-за такта приподнять правую ногу для удара всей ступнёй, подскочить на левой ноге;

На счет «раз» — сделать двойной удар этой же ногой (двойная дробь).

«и» — переступить левой ногой.

«два» — сделать короткий удар правой ногой в сторону, т.е. на половину шага подальше от предыдущего удара, и приподнять ногу для следующей двойной дроби. Движение можно продолжить с той же ноги на следующие четыре или восемь тактов музыкального сопровождения, затем, прежде чем сделать с другой ноги, исполнить другое движение.

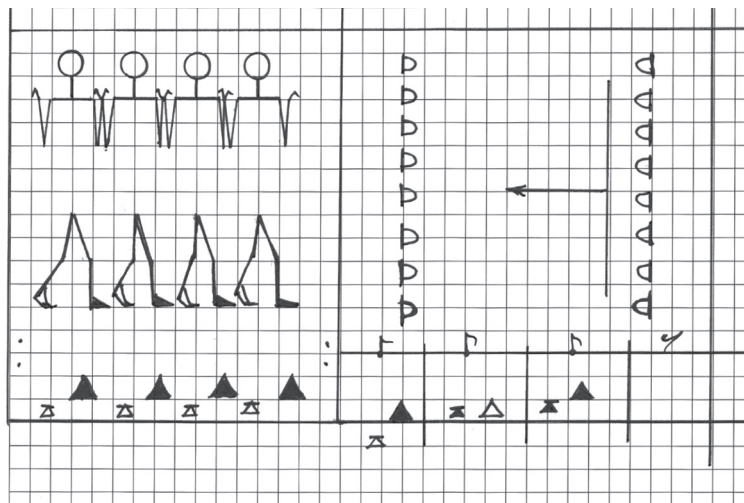
Кроме хороводных песенно-плясовых игр, в фольклоре татар-мишарей присутствуют игры, где основными мизансценами являются: линии, колонны, сидя или стоя в полукруге. Почти в каждой игре, записанной в ходе экспедиции по Нижнему и Среднему Поволжью, присутствует музыкальное сопровождение в виде песни или речитативного такмака. «В хороводных плясках основной куплет поется всеми участниками протяжно и мелодично в умеренном темпе, соответствующем спокойному движению танцующих, а припевы — коротко и быстро, но на том же мелодическом материале. Смена партнеров-солистов напоминает об обрядовых танцах, в которых таким образом организована коммуникация внутри небольшой группы и подчеркивается равенство танцоров. Солисты меняются — мужчина, затем женщина, что не характерно для изначальных традиционных танцев, формировавшихся под влиянием культуры раздельного воспитания, однако традиционные движения и способ коммуникации в танце сохраняют изначальный смысл плясового действия как коммуникации в молодежной среде». (Умеров, С.133). Некоторые плясовые игры встречаются и в фольклоре других этнографических групп татар Поволжья. Так, например, песенно-плясовая игра «Бәрәнгеләр чәчтек без» (А мы картошку сеяли), «Каеш сугып уен» (Игра с ремнём) встречается и в фольклоре Астра-

<sup>48</sup> Умеров, Д.И. Татарские этнические танцы. Сборник этнических танцев и плясок Среднего и Нижнего Поволжья / Д. И. Умеров // Казань: Ихлас, 2012. — 168 с., илл. Стр 90-102

<sup>49</sup> Двойная дробь к танцам саратовских татар-мишарей.

ханских татар<sup>50</sup>. Игры: «Мост тезү» (Строить мост), «Бармак уен» (Игра на пальцах) встречается и в фольклоре Средне-Волжских татар<sup>51</sup>.

### Описание пляски «Бәрәңгеләр чәчтек без» — «А мы картошку сеяли»



*Кинетограмма игры «Бәрәңгеләр чәчтек без» — «А мы картошку сеяли»:*

Взявшись за руки, выстраиваются в линии, с одной стороны девушки, с другой — юноши. Начинают юноши: линией наступают на девушек и поют первый куплет песни, при этом руки в локтях согнуты и качаются в такт ритма. На «и раз» — делают шаг правой ногой; на «и два» шаг левой;

1. Арабызда бәрәңгеләр чәчтек без, чәчтек без / 2 раза.
2. (Затем наступают девушки, отвечая юношам) Без аларны тартарбыз, тартарбыз / 2 раза.
3. Ниләр белән тартасыз, тартасыз / 2 раза.
4. Атлар белән тартабыз, тартабыз / 2 раза.
5. Атыгызны сатыгыз, сатыгыз / 2 раза.
6. Ничә сумга аласыз, аласыз / 2 раза.

<sup>50</sup> Умеров, Д.И. Татарские этнические танцы. Сборник этнических танцев и плясок Среднего и Нижнего Поволжья / Д. И. Умеров // Казань: Ихлас, 2012. — 168 с., илл. Стр 28-29

<sup>51</sup> Там же стр 84-89

7. Бер сумга да алмыйбыз, алмыйбыз / 2 раза.

8. Ә соң сезгә ни кирәк, ни кирәк / 2 раза.

9. Зифа буйлы кыз кирәк, кыз кирәк / 2 раза<sup>52</sup>

Юноши просят девушку, а девушки — юношу. И так до тех пор, пока в линиях все будут по парам.

В танцевальной культуре татар-мишарей мы наблюдаем большое количество культурных заимствований, как, собственно, в танце, так и в танцевальной повседневности. Перекликаются многие танцевальные формы, а также игровые и семантические моменты вокруг танца. Мы связываем это с кросскультурными влияниями и близостью повседневных обрядовых и ритуальных форм, прежде всего, бытовавших на этапе становления данного субэтноса. Традиционная плясовая культура Средне-Волжских татар ранее была тесно связана с обрядовой деятельностью.

### Игровые танцы.

Характер исполнения и пластика движений татарской пляски сложились в глубокой древности. В татарской хореографии очень много движения, показывающих трудовой процесс в сельской деревенской жизни: прядение, вышивание, ощипывание гусей, приготовление еды, (лапша, пирог, молочные изделия и т.д.). В мужском исполнении присутствуют подражание бегу коня, имитация действий охотника, бортника, сапожника, сенокоса, работ во время пахоты, сеяния, уборки урожая и т.д. Необходимо отметить, что татары жили на берегах таких рек, как Кама, Волга, Казанка и др. У сибирских татар много плясок, изображающих рыболовство, катание на лодках, ледоход, зимние игры на льду<sup>53</sup>. Но все же танцевальное искусство татар на основе подражания трудовой деятельности человека не является простой имитацией труда. Прежде всего, пляска несёт образный эмоциональный характер, темперамент.

<sup>52</sup> *Перевод автора:*

А мы картошку сеяли, сеяли,

А мы грядками их вытянем, вытянем.

А чем вы их вытянете, вытянете?

Лошадь запрежем и вытянем, вытянем.

А вы продайте лошадь нам, продайте.

За сколько вы ее купите, купите?

А ни за сколько не возьмем, не возьмем.

А что вам здесь надо, что надо?

Нам стройная девушка нужна, девушка нужна.

<sup>53</sup> Информант Чагвар Касимов, пляскам сибирских татар научил его дед Багаутдин Рахманкулов, 1875 г.р.

Языком жеста человек выражает определенные эмоции, присущие только его природе. Тем самым происходит невербальное общение в системе социальной коммуникации. Каждый народ языком жеста, мимикой тела имитирует ту природу, которая его окружает, в танце изображает сходство с теми животными и растениями, которые обитают именно в этом регионе.

Аутентичные исполнители татарских плясок, как и «мастерски» играющие на гармошках, ценились и были в почете и уважении народа. Испокон веков каждый мастер плясового движения постоянно совершенствовался, заменял устаревшие элементы движения на новые, при этом сохраняя характер, присущий татарскому народу. И что немаловажно, у каждого аутентичного мастера исполнения плясок был свой музыкант, гармонист, под музыку которого ему было удобнее плясать и исполнять красивые движения. И когда на свадьбе танцору давали деньги за прекрасно исполненный танец, он отдавал их музыканту, мотивируя тем, что если бы гармонист так не сыграл, то он не смог бы так красиво исполнить свой танец. Несмотря на каноны ислама, запрещающие девушкам общение с мужчинами, с первыми проталинами юноши и девушки выходили на «джиен» в поле, на пригорок играть в различные игры с песнями и плясками под аккомпанемент гармошки. Вот эти игры-танцы: *түгәрәк уен* — круговая игра, *әйлән-бәйлән уены* — хоровод, *кара каршы уены* — навстречу друг к другу, *күпер төзеп уены* — строить мост, *читән үреш уены* — плести плетень, *алтылы бию* — шестерка, *сигезле бию* — восьмерка, *ике кат сигезле уен* — два раза по восемь, *бишле бию* — пять пар, *дүртле бию* — четыре пары, *өчле бию* — танец втроем, *кайчылы бию* — танец ножницы, *аерым бию* — сольный танец, *бәләш урлап бию* — танец с воровством пирога, *кондыра бию* — танец бобыля, *Зада уены* — игра Зады (имя человек), *кукуруз уены* — игра кукуруз, *мич капкачын сугып такмак әйтү* — говорить частушки под аккомпанемент стука об печную заслонку *такмаклар әйтеп аерым бию*, *түгәрәк уен* — хоровод, *чупляп уен* — игра щипать.

Самым популярным танцем казанских татар считается танец «Әпипә» (имя девушки). Вот как этот танец описывает первый татарский балетмейстер, основатель школы татарского танца Гай Хаджиевич Тагиров в своей книге «100 татарских фольклорных танцев»: «Один из вариантов происхождения танцевальной песни и танца на мелодию «Әпипә» мне пришлось услышать в 1929 году из уст бывшего потомственного ямщика Салих-бабая, проживающего в районе Сенного базара (ныне улица Парижской Коммуны). Когда он еще был молодым джигитом, отец его любил рассказы-

вать вечерами за чаепитием интересные случаи о виденном, слышанном, а также разные истории из своей жизни. Салих-бабай хорошо помнил, как его отец рассказывал о музыкально-танцевальном дуэте Мафтухи-апы и ее внучки, которые жили в татарской слободе («Яңа бистә»). Они ходили по дворам, распевая песни-частушки, зарабатывая себе на пропитание... Жители татарского квартала города любили своих бродячих артистов Мафтуху-апу и ее юную внучку, плясунью Апипу, пленительную и грациозную. Когда она плясала, ее сравнивали то с белым лебедем, плывущим по зеркальной глади озера, то с райской птицей. Поражала пластичность Апи-пы, изящный поворот головы, сдержанный задор в глазах, грациозность и нежность исполнения танца» (Тагиров, С. 14–15).

В этой же книге Г. Тагиров описывает сольный танец: «...один из участников молодежного вечера пускается в пляс по кругу, выбивая «дробь» перед гармонистом, он снова и снова идет по кругу, показывая сложное мастерство. Заканчивая, первый исполнитель выбирает другого любителя и мастера поплясать. Приблизившись к нему, также выбивает дробь, нагнувшись в полупоклоне. Это и приветствие, и вызов — приглашение продолжить танец, принять участие в соревновании. Второй танцор сменяется третьим, потом четвертым и так далее, пока не выступят все мастера «аерым бию». Только после этого начинаются массовые танцы. Девушки танцуют мягко, сдержанно, застенчиво, со скрытым кокетством. Их движения не широкие, скользящие, без больших прыжков. Танец юношей задорный, активный и мужественный. Их движения чеканные, изобилуют легкими подскоками и акцентированными притопами. Танцуя, юноша держит себя уверенно, гордо, он напорист в движениях».

Отсюда следует, что общие черты характера в хореографии казанских татар состоят из легких и плавных движений в сочетании с энергичными дробями. Лексика танца в женском исполнении существенно отличается от мужского тем, что в женском танце движения сдержанные. Прикрывая одной рукой платком лицо, девушка танцует, потупив взгляд вниз. В мужском танце движения более энергичные и темпераментные, горделивая осанка и взгляд свысока со множеством прыжков, отражающих привычку сидеть в седле: «Джигитовка» (танец парней), «Чалыштыру» (скрещивание ног), «Борма» (извилисто), «Өч почмак» (треугольник).

Характер татарского танца этих лет, его лексика хорошо отражается во втором акте балета «Шүрәле» (постановка Г.Х. Тагирова). Яркие моменты песенно-плясовых игр казанских татар показаны в спектакле театра им.

Г. Камала «Голубая шаль», поставленном Тагировым на музыку Салиха Сайдашева. (Горшков, С.13)

В связи с влиянием ислама в татарских танцах произошло разделение на мужские и женские. Совместные пляски в древности для татар были обычным явлением. После Октябрьской революции языческие пляски татар трансформировались в молодежные песенно-плясовые игры. «Молодежные песенно-плясовые игры называют *досвадебными играми татар*, так как здесь после долгой зимы молодые парни и девушки знакомились друг с другом, появлялись взаимные симпатии и возникала любовь, а осенью, после того как прошли обряды «карга боткасы», «сабантуй», сенокос, посевные и уборка урожая, игрались свадьбы» (Бикбулатов, С. 34).

### Песенно-плясовая игра

«Чума үрдәк, чума каз» — «Ныряет утка, ныряет гусь»<sup>54</sup>.

Чума үрдәк, чума каз, (2 раза)  
Сандугачның балалары талга кунганнар икән.  
Кызларыгыз бигрәк чибәр, бигрәк уңганнар икән.  
Чума үрдәк, чума каз, (2 раза)  
Тирән күлне ярата, шул ярата. (2 раза)  
Камил үзенә иптәш эзли, белмим кемне ошата?  
Рамяне ошата, шул ошата. (2 раза)  
Егетләр килгән егетләр, нигә килгәннәр икән?  
Тыңлап карыйк, жырласыннар  
Нәрсә диярләр икән?  
Чума үрдәк, чума каз, (2раза)  
Тирән күлне ярата, шул ярата.  
Алмаз үзенә иптәш эзли, белмим кемне ошата?  
Асияне ошата, шул ошата. (2 раза) <sup>55</sup>

Юноши и девушки выстраиваются попарно воротцами друг за другом. Водящая или водящий встают перед всеми и запевают песню. Все участ-

<sup>54</sup> Записано в с. Старое Ермаково Самарской области от Юсуповой Бибинур Сахаповны, 1925 г.р., Ханафиевой Джамиили Сахаповны, 1939 г.р. в августе-сентябре 2012 г.

<sup>55</sup> Перевод автора.— Ныряет утка, ныряет гусь, птенцы соловья сидят на ветках ивы, ваши дочери не только красивые, но и умелые рукодельницы. Ныряет утка, ныряет гусь (2 раза) Любит глубокое озеро (2 раза) Камиль ищет себе спутницу, не знаю, кто ему нравится? Рамя ему нравится (2 раза) Парни наши пришли к нам, зачем они здесь? Пусть спуют, а мы слушаем. Что они скажут? Ныряет утка, ныряет гусь (2 раза) Любит глубокое озеро (2 раза) Алмаз ищет себе спутницу, не знаю, кто ему нравится? Асия ему нравится (2 раза)

ники подхватывают ее, затем водящая заходит в воротца и выбирает себе пару. Став парой, они выходят перед всеми и начинают танцевать, все остальные поют припев. Девушка, оставшаяся без пары, выбирает себе парня и сразу встаёт с ним в конец колонны. Теперь ведущим становится парень. Игра может длиться бесконечно.

В селе Ермаково Самарской области существует легенда о происхождении «мелкой дроби». Во время проводов молодых парней в рекруты один из старожилов села, отслуживший свой срок, проверял будущих солдат на прочность. Он бил по ногам будущего солдата кнутом, а тот прыгал, мелко дробил, не убегая от плети. При этом он всей стопой бил по полу, пытаясь наступить на хвост плётки. Если присмотреться, действительно, во время исполнения «мелкой дроби» акцент идёт на одну ногу. Один из парней ловил плётку, отнимал у старика, заставляя его самого прыгать и плясать.

«Безнең бабаларыбыз баганага тотынып өйрэнгәннәр» («наши деды учились дробить, держась за столб»), — говорят информанты<sup>56</sup> в селе Старое Ермаково. «Безнең әби-бабаларыбыз арканга тотынып өйрэнгәннәр» («наши бабушки и дедушки учились дробить, держась за аркан»), — говорят в селе Камышла Камышлинского района Самарской области.<sup>57</sup> Это свидетельствует о том, насколько сложно даже профессиональному танцору исполнить дробь без определённой подготовки. Чтобы ноги не испытывали сильного напряжения при обучении, ярмаковские учились дробить, держась за бревно, прибитое на уровне плеч или головы; камышлинские учились дробить, держась за аркан, натянутый на уровне пояса. И на самом деле, положение рук при исполнении «Ярмәк вагы» такое, будто танцор держится за воображаемый поручень на уровне глаз. А у камышлинских - руки в положении на уровне пояса.

По форме пляска может исполняться мужчинами как в сольном, так и в групповом виде. Все варианты плясок делятся на две части: подготовительную и основную. В основной части исполняется сама «мелкая дробь», в подготовительной части исполняются различные движения — «подскоки», «pas de basque», «проходки», «вращения» и т.д. Это связано с желанием дать временный отдых ногам, так как при исполнении основной дроби ноги танцовщика находятся в постоянном напряжении.

<sup>56</sup> Записано от художественного руководителя фольклорного ансамбля «Аккаен» Галимуллина Наиля Набиуллиновича, 1957 г.р. в августе 2012 г.

<sup>57</sup> там же

Подготовительная часть.

**«Подскоки».** Исходное положение — 6-я позиция ног. Музыкальный размер 2/4.

Исполнитель разводит руки широко в стороны или размахивает ими вперед и назад, исполняя «противоход».

Из затакта — приподнять правую ногу, руки развести в стороны.

На «раз» — наступить на правую ногу впереди левой ноги.

На «и» — подскочить на правой ноге, одновременно приподнять левую ногу на уровне щиколотки.

На «два» — наступить на левую ногу впереди правой ноги.

На «и» — подскочить на левой ноге, одновременно приподнять правую ногу на уровне щиколотки. Движение может продолжаться от 4 до 16 тактов, двигаясь по кругу, руки могут то опускаться, то подниматься.

Иногда в женском исполнении вместо подскоков применяются простые шаги на каждую сильную долю.

**«pas de basque на носок».**

Исходное положение — 6-я позиция ног. Музыкальный размер 2/4.

Из затакта приподнять правую ногу.

На «раз» — перескочить на правой ноге вправо, левую ногу поставить на носок перед правой.

На «и» — переступить правой ногой.

На «два» — перескочить левой ногой влево, правую ногу поставить на носок перед левой.

На «и» — переступить левой ногой.

Далее движение продолжается с другой ноги.

**«Обратное чалыштыру».**

Исходное положение — 6-я позиция ног. Музыкальный размер 2/4.

Из затакта приподнять правую ногу, вытянув ее на 25 градусов от пола. Руки согнуты в локтях, при движении корпус покачивается то вправо, то влево.

На счёт «раз» — упасть на правую ногу, захлестнув ею левую сзади, одновременно левую ногу откинуть в левую сторону.

На «и» — подскочить на носочках правой ноги, одновременно левую ногу подвести сзади правой на треугольник.

На «два» — упасть на левую ногу, захлестнув ею правую сзади, одновременно правую ногу откинуть в правую сторону.

На «и» — подскочить на носочках левой ноги, одновременно правую ногу подвести сзади левой на треугольник.



И так далее исполнитель, подскакивая, продвигается назад.

Из затакта взмахнуть правой ногой, вытянув её вперёд на 25 градусов. Правая рука вытягивается по ходу движения, левая рука заложена на затылок, придерживает тубетейку.

На счёт «раз» — упасть на правую ногу, захлестнув ею левую, одновременно левую ногу откинуть назад от колена на треугольник.

На счет «и» — подскочить на правой ноге, левая нога согнута в колене в положении треугольник.

На «два» — упасть на левую ногу, правую откинуть от колена вперёд.

Корпус прямой, при этом руки могут быть в разных положениях

**«Одинарный чалыштыру с подскоком».** Движение мужское. Исходное положение — 6-я позиция ног. Музыкальный размер 2/4.

Из затакта взмахнуть правой ногой, вытянув её вперёд на 25 градусов. Правая рука вытягивается по ходу движения, левая рука заложена на затылок, придерживает тубетейку.

На счёт «раз» — упасть на правую ногу, захлестнув ею левую, одновременно левую ногу откинуть назад от колена на треугольник.

На счет «и» — подскочить на правой ноге, левая нога согнута в колене в положении треугольник.

На «два» — упасть на левую ногу, правую откинуть от колена вперёд.

Корпус прямой, при этом руки могут быть в разных положениях. Движение исполняется вперед, назад, в сторону и в повороте.

**«Борма».**

Как и во многих плясках татар, во время сольного исполнения было неприлично долго плясать, не приглашая партнершу или партнера. В фольклорных плясках татар Самарской области, по рассказам информантов<sup>58</sup>, для приглашения существовали и существуют определенные движения.

«Приглашение № 1».

Исходное положение — 6-я позиция ног. Руки согнуты в локтях, при движении попеременно сгибаются и выпрямляются, а в конце и раскрываются в стороны. Музыкальный размер 2/4.

Из затакта правая нога приподнимается от пола, согнутая в колене.

На счет «и» — пяткой правой ноги «чиркнуть» по полу.

На счет «раз» — прочертив круг пяткой, (перпендикулярно от пола) по-

---

<sup>58</sup> Записано в селе Старое Ермаково Камышлинского района Самарской области от руководителя фольклорного ансамбля «Ак Каен» Галимуллиной Оркыи Хамитовны, 1959 г.р., Галимуллина Наиля Набиуловича, 1957 г.р. в августе-сентябре 2012 г.

ставить правую ногу на каблук, вытянув ее в колене. Одновременно кисти рук приподнимаются и опускаются, локти полусогнуты.

На счет «и два» — повторить то же, что и на «и раз», только с другой ноги. Движение может исполняться на два или четыре такта музыкального сопровождения. В конце движения в мужском исполнении приседают на одно колено, разведя руки в стороны.

«Приглашение № 2».

Исходное положение — 6-я позиция ног. Руки держат кушак или разведены в стороны. Музыкальный размер 2/4.

На «и раз» — подскочив на левой ноге, правую ногу вывести вперед на пятку.

На «и два» — упасть на правую ногу, левую ногу поставить на носок сзади. Это движение можно исполнить и в повороте на 180 градусов.

Музыкальное сопровождение пляски «Ярмэк вагы» исполняется на тальянке, состоит из двух четырехтактных фраз, каждая из которых повторяется дважды. Музыкальный размер — 2/4. Музыка умеренно быстрая в первой части и быстрая, ритмичная — во второй. В первой части музыкального сопровождения танцор обходит круг движением «стелющиеся подскоки» или «боковым шагом», подготавливаясь к основному движению «мелкой дроби».

Пляска «Ярмэк вагы» исполняется более жёстко, с акцентом отрывая ноги от пола. Перед подготовкой к дроби выполняются прыжки от пола, высоко поджав ноги, поэтому разучивание пляски необходимо начинать именно с этого вида «мелкой дроби».

**«Вакка басу» («Мелкая дробь»).**

Исходное положение — 6-я позиция ног. Музыкальный размер 2/4.

Руки полусогнуты в локте на уровне плеч, словно держатся за невидимый поручень или бревно, локти при движении покачиваются. Движение исполняется на 8 тактов музыкального сопровождения.

Первая часть.

Первые четыре кинетотакта<sup>59</sup> музыкального сопровождения.

Из затакта — переступить на правую ногу, а левую ногу приподнять для удара (в некоторых случаях делают высокий прыжок, чтобы топнуть одновременно обеими ногами).

На «раз» — топнуть всей ступнёй левой ноги.

На «и» — переступить на правую ногу, а левую приподнять для удара.

---

<sup>59</sup> См. сноску 14.

На «два» — топнуть левой ногой рядом с правой.

На «и» — с акцентом топнуть правой ногой впереди левой. На следующие второй, третий и четвёртый кинетотакты повторяется то же, что и на первый кинетотакт.

Вторая часть выполняется с пятого по восьмой кинетотакты.

Из затакта — переступить на правую ногу, а левую ногу приподнять для удара.

На «и» — топнуть всей ступнёй левой ноги рядом с правой.

На «раз» — с акцентом топнуть правой ногой впереди левой.

На «и» — переступить на правую ногу, а левую приподнять для удара.

На «два» — топнуть левой ногой рядом с правой.

На «и» — с акцентом топнуть правой ногой впереди левой. На следующие шестой, седьмой и восьмой кинетотакты повторяется то же, что и на пятый кинетотакт. Движение выполняется вперед, назад, в сторону и в повороте.

Фольклорные танцы уральских татар насыщены многообразием рисунков и различных ходов. Основной ход в танце выполняется легкими стелющимися шагами. Ступают осторожно, не топая и не прыгая. Сама природа Урала с многочисленными ручьями, горными массивами подсказала, как нужно двигаться во время исполнения танца.

В селе Аракаево Нижнесергинского района Свердловской области показали обряд «**Кичке уен**» («Вечерние игры»), которые сами уральские татары называют «Общие танцы». Информатор: фольклорный ансамбль «Сардария», руководитель Салават Губаев.<sup>60</sup>

На «Общие танцы» молодежь собирается весенними или летними вечерами на пригорке. На «Вечерние игры» собирается неограниченное количество участников — юношей и девушек.

Фигура 1. «Пар сайлу» («Выбор пары»).

В начале игры, по знаку ведущего, юноши выбирают себе пару. Те, кто выбрал, под протяжную музыку простыми шагами идут по кругу друг за другом по часовой стрелке. Юноша правой рукой держит левую руку девушки на уровне плеч, локти согнуты. Вся игра делится на несколько фигур, подобно кадрили. Длительность каждой фигуры зависит от количества участников, т.е. чем больше участников, тем больше тактов приходится играть гармонисту.

---

<sup>60</sup> Салават Губаев родился 18 апреля 1971 г. в селе Аракаево Нижнесергинского района Свердловской области.

## Фигура 2. «Общий круг».

Музыка ускоряется, и все участники из простых шагов переходят на легкий, непрыгающий бег. Шаг на каждую сильную долю. Продолжая держаться за руки со своей парой, каждый юноша берет за руку девушку соседней пары, тем самым образуя общий круг. Руки, полусогнутые в локтях, держатся на уровне плеч. Продолжая легкий бег, юноши опять отпускают руку соседней пары и двигаются пара за парой. Затем все выстраиваются в одну шеренгу попарно, пара за парой.

## Фигура 3. «Купер тезу» («Строить мост»).

Первая пара, повернувшись на 180 градусов к сзади стоящим, перехватив руки, заходят под руки второй пары. А третья пара заходит под руки первой пары. Первая пара, продолжая идти, заходит под руки четвертой пары. Вторая пара, повернувшись и перехватив руки, так же как и первая пара, заходит под руки третьей паре. И так каждая пара, дойдя до начала, повернувшись обратно, то заходит под руки, то проходит сверху. Шеренга может быть длиной — от нескольких метров до километра. Гармонист играет до тех пор, пока первая пара не пройдет таким образом от начала до конца шеренги и обратно. Пока последние доканчивают свои фигуры, остальные (кто уже сделал), стоят, повернувшись друг к другу лицом; юноши с одной стороны, девушки — с другой.

## Фигура 4. «Поворот с чужой парой».

Так же, как и во второй фигуре, продвигаясь попарно, образуют общий круг. Затем по знаку ведущего все юноши заходят во внутрь круга и, образуя свой внутренний круг, исполняя легкий бег, идут по кругу. Девушки остаются на внешнем круге, топчутся на месте. Парни, сделав круг, каждый подходит не к своей, а впереди стоящей девушке и, взявшись обеими руками за локти, они делают поворот вокруг себя и обратно, вернувшись в центр на свой круг, продолжают легкий бег. И так, пока все юноши не прокружатся со всеми девушками, а напоследок каждый юноша крутится со своей парой. Затем все, опять взявшись за руки, «бегут» общим кругом.

## Фигура 5. «Кара-каршы» («Стенка на стенку»).

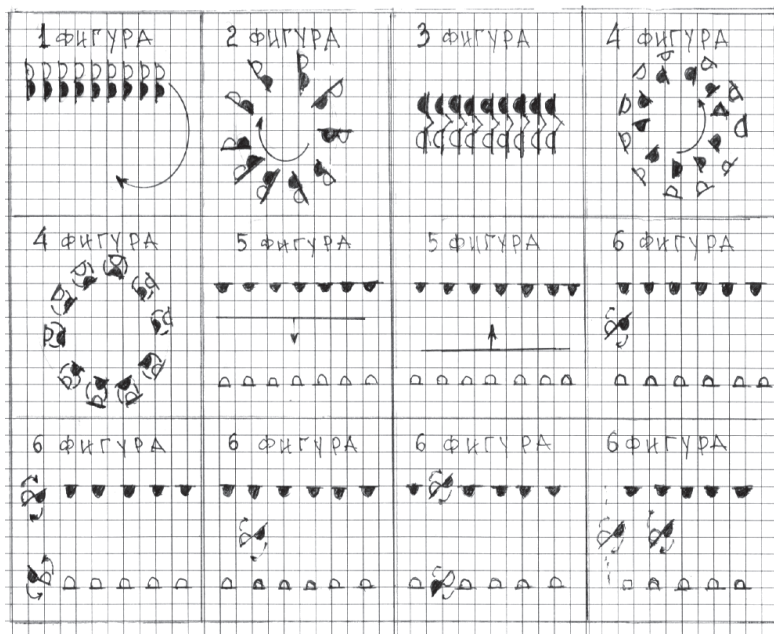
Из общего круга снова выстраиваются пара за парой, и, как в фигуре №3, выстраиваются в одну шеренгу. Затем расходятся в разные стороны, в нашем случае, парни — направо, девушки — налево, каждый образуя свой круг. Парни выстраиваются с одной стороны, девушки — с другой «кара-каршы» («стенка на стенку»). Далее все юноши одной линией идут на девушек, девушки стоят на месте и пританцовывают. Когда парни доходят до линии девушек, девушки начинают наступление на юношей, юноши от-

ступают спиной на исходную позицию. Затем девушки так же отходят на свои места.

Фигура 6. «Үреш» («Плетение»).

Крайняя пара встречается на середине и кружится под правую руку, затем, вернувшись, кружится с рядом стоящими. Далее в центр идут первая и вторая пара, прокружившись под правую руку в паре.

**Рисунок танца**



### **Обрядовые танцы.**

В обрядовых практиках высока доля художественно-эстетической составляющей. Они включают эпические сказания, музыку, танцы.

Примечательно то, что у татар древние языческие верования существовали наряду с исламскими канонами. «Круговые пляски» исполнялись на таких обрядовых праздниках, как: «Карга боткасы» («Воронья каша»), «Янгыр сорау» («Вызывание дождя»), «Сабан туй» («Праздник плуга»), «Джиен» («Сборы») и т.д. и т.п. Все эти обрядовые праздники изначально были связаны с языческими верованиями, поэтому песенно-плясовые игры, исполняемые на этих праздниках, носили магический характер. Мо-

лодежь выходила на поляну или на пригорок, как только таял снег и пригревало солнце. Появлялись симпатии, и парни знакомились с девушками. Эти плясовые игры можно назвать «Досвадебные танцы». Как правило, в играх был ведущий, который объяснял порядок и правило игр. При показе такой песенно-плясовой и коллективной игры придавалось особое значение тому:

- как двигается круг, по часовой стрелке или против неё;
- как сцеплены руки, за кисти или пальцы, согнуты ли локти или выпрямлены;
- соединен ли круг или это змейка;
- на каком расстоянии должны находиться участники игры друг от друга;
- повернут ли весь корпус по ходу движения или нужно двигаться боком.

Все эти нюансы являются важными при определении семантики не только самой пляски, но и отдельных движений: сцепления рук, положения в паре. Во время правления Петра I в России появилась мода на балы, и в сельской местности в русском фольклоре аутентичные пляски превращаются в народные кадрили с незатейливыми фигурами и простыми движениями. То же самое происходит и с татарскими фольклорными плясками.

### **Песенно-плясовая игра «Йолдызым, Рушаным» («Звезда моя, Рушан»)**

Песенно-плясовая игра «Йолдызым, Рушаным» («Звезда моя, Рушан») исполняется под наигрыш «Ай, йолдызым, ай йолдызым» (Умеров, С. 105). Все участники становятся в круг. Солист выходит на середину круга и запекает песню:

«Ай, йолдызым, йолдызым,  
Йолдызым, Рушаным».

Одновременно с этим он приглашает пару, и она, взявшись за руки «лодочкой», исполняет движение «перескок из стороны в сторону с приотопом» зеркально друг к другу. Все остальные подпевают и хлопают в ладоши. Затем пара разделяется, и юноша идет приглашать другую девушку, а девушка приглашает парня. Все остальные продолжают петь:

Үзләренәң кыя суы,  
Безгә килеп су ала,

Чиләген тутрып ала да,  
Көне төне югала.

Перевод: У них есть свой колодец, но она приходит к нам, набирает воду в свои ведра и пропадает у нас на целый день.

Внутри круга танцуют две пары. Эти две пары разделяются и также идут приглашать других.

Ай, йолдызым, йолдызым,  
Йолдызым, Рушаным.  
Кичә кәргән бакчасына  
Керергә тырышамын<sup>61</sup>.

В центре круга уже танцуют четыре пары. Таким же образом игра продолжается дальше, пока все не встанут в пары.

Знание особенностей обрядовых, художественных и поведенческих особенностей в разных культурах и у разных народов способствует выстраиванию гармоничных отношений в процессе межкультурного взаимодействия и позволяет узнать и сохранить национальное своеобразие. Учитывая постоянно возрастающую интенсивность развития международных контактов в процессе глобализации, важным является исследование влияния обрядов и традиций, которые глубоко укоренились в национальных культурах, на: 1) современные взаимоотношения людей в контексте межкультурной коммуникации; 2) процесс формирования имиджа других культур; 3) формирование имиджа собственной культуры, который строится, в том числе, благодаря изучению и презентации традиционных художественных и обрядовых практик.

К обрядовым танцам можно отнести и свадебные пляски, и связанные с ними песенно-плясовые традиции. В отличие от игровых плясок и танцев, свадебные танцы и традиции татар сохранились до сегодняшних дней. Татарская традиционная свадьба испокон века сохраняет в себе три главных момента; это «йола» — обрядовая традиция, «калым», «мәхәр» (подарки), «сәйләшү» — «сговор» и театрально-художественная часть.

У астраханских татар до сегодняшнего дня на свадьбах сохранилась пляска «Кияусый» или «Кияүсылы», означающая чествование жениха и исполняющаяся исключительно на свадьбах. В свадебном обрядовом цикле астраханских татар особое значение имеет обряд «кияусый» (дословно «угощение жениха») — свадебное угощение жениха и его родственников на стороне невесты. Обряд проходит в два этапа: «хатын туе» — женская

---

<sup>61</sup> Перевод автора — Звезда, моя звезда Рушан, Хочу вернуться в тот сад, в котором был вчера.

свадьба и непосредственно «кияусый» — молодёжный вечер. На «хатын туе» собираются только женщины. Раньше всех приходят родственницы невесты. Родственницы жениха, по традиции, опаздывают и привозят с собой «тугыз» - большой поднос со сладостями, обговоренные на сватовство подарки в количестве девяти наименований, деньги («сөт хакы» или «сөт акчасы», т.е. плату за «молоко матери»). В старину жених с невестой на этом празднике отсутствовали. После угощения гостей родственники выносят подарки, чтобы похвастаться щедростью жениха. После ухода женщин «аяк өстендәгеләр» (те, кто на ногах) перестилают столы и готовятся к вечернему пиру.

Начинается «кияусый» очень поздно, в разных селах по-разному, в летний период даже в полночь<sup>62</sup>. Женихова сторона, заставляя себя ждать, по традиции опаздывает. Под свадебные наигрыши жених, иногда приплясывая, продвигается от своего дома к дому невесты. У шатра невесты «поезд» останавливается. При входе разыгрывается шуточная борьба: у дома невесты ворота открыты, и все ждут жениха, но жених со своими друзьями не торопится заходить и смешиваться с гостями невесты. За десять метров до ворот он начинает плясать под переливы «саза». Тогда представители родни невесты подходят к жениху сами и заносят его в праздничный шатер на руках. Затем все гости проходят в праздничный шатёр, где под переливы саратовской гармошки и ритмы бубна звучит одноимённый наигрыш «Кияусый».

**Пляска «Кияусый»** относится к сольному виду исполнения. Его могут исполнять как мужчины, так и женщины. Музыкальное сопровождение, как и во всех плясовых наигрышах астраханских татар, это саратовская гармошка (саз), бубен (кабал), иногда скрипка. Музыкальный размер 4/4 (Умеров, С. 57). Образовав большой круг, каждый по очереди входит в центр круга, передавая платочки как эстафетную палочку, и исполняет «Кияусый». Все остальные, подбадривая, хлопают в ладоши в такт ритма музыки и выкрикивают такмаки.

«Үзең генә биисең,  
Безгә яулык бирмисең»<sup>63</sup>.

<sup>62</sup> Записано со слов Алимутлаева Гафура Газизовича, 1948 г. р., Мухтарова Нажмутдина, 1927 г. р., Умеровой Сании Мажитовны, 1935 г. р., Умерова Исмагила Мухарямовича, 1933 г. р., Ядгировой Зубаржат Абдрахимовны, 1927 г. р., Асанова Рифката Муталиповича, 1947 г. р., Умеровой (Яксымбаевой) Марьям Мухарямовны, 1931 г. р. в селе Татарская Башмаковка Приволжского района Астраханской области в июне 1995 г.

<sup>63</sup> — сам пляшешь, а мне платок не даешь. Перевод автора.



Все обрядовые пляски исполняются с широко раскрытыми руками, особенно в мужском исполнении. Высмеивались те, кто танцевал с опущенными руками («сынган канатлы каз кебек булып бииде» - «пляшет, словно гусь со сломанными крыльями»). Не разрешалось долго плясать, не передавая никому платок. Начинал и заканчивал, как правило, пляску тамада праздничного вечера, выбранный хозяевами. Для того чтобы закончить пляску, он обходил круг и отдавал платочки гармонисту в знак окончания ритуального действия.

**Пляска «Акчатыр»** («Белый шатёр» или «Белая юрта»). В обрядовом цикле астраханских татар есть обряд «Ак туй» («Белая свадьба»), т.е. чистая свадьба, или свадьба молодоженов. Для проведения свадеб у астраханских татар в некоторых сёлах и поныне ставят большой шатёр. Его помогают строить друзья и родственники жениха. В назначенный день невеста не должна показываться гостям и сидит под покровом белого шатра.

«Ак чатыр, ак чатыр,  
Ак чатырда кыз ятыр.  
Битен үпсәң — бал татыр,  
Авызын үпсәң — тик ятыр.»<sup>64</sup>

Тамада-тархан определяет место и время для плясок. Он выходит на середину шатра, держа красные платочки, поднимает руку вверх, выкрикивая при этом «Акчатыр». Далее звучат заразительные звуки саза, тархан обходит по кругу шатёр и приглашает 3 или 4, 6, 8 девушек в зависимости от размера шатра. Девушки, у которых оказывались красные платочки, выходят на середину шатра и кружатся в пляске вокруг тархана. Затем по знаку тархана девушки расходятся по разным углам и приглашают сидящих мужчин. Тархан, наблюдающий за исполнением, взмахом платка дает знак гармонисту, и данное плясовое действие прекращается.

Первый вариант пляски «Акчатыр» записан нами в селах Приволжского района Три Протока (Жәмәл) и Татарская Башмаковка (Кызан). По виду «Акчатыр» относится к сольным пляскам, но может исполняться и в групповом виде. У некоторых мужчин была манера исполнять пляску, положив один из платочков на плечо: «Жилкәсенә яулык салып торып бие-

<sup>64</sup> Перевод автора. Белый шатер, белый шатер,  
В белом шатре, белом шатре,  
Белом шатре лежит невеста.  
Если поцеловать ее в щеку — словно мед,  
Если в губы поцеловать — просто лежит

де» (танцевал, положив платок на плечо). В фольклорно-плясовом действе «Акчатыр» руки широко разведены в стороны, спина неизменно остается прямой, как у наездника, руки при движении попеременно сгибаются в локтях, размахивая платочками из стороны в сторону на уровне плеч. Музыкальный размер 12/16. Главная особенность состоит в том, что при стремительном ходе движения вперед, назад, в стороны исполняются без прыжков и подскоков, с ритмичным топотом ногами.

Первая кинетическая фраза включает в себя 8 тактов музыкального сопровождения. Тархан движением «басып йөрү» движется по кругу, держа в раскрытых руках «эстафетные» платочки (если в плясках «Куалашпак» и «Кияусый» платочки держат в кулачках, то в этой пляске платочки развернуты и держат их за кончик тремя пальцами, между указательным и средним, прижимая большим пальцем).

Вторая кинетическая фраза включает 8 тактов исполнения. Движением «алга йөреш» тархан продолжает идти по кругу, выбирает девушку для приглашения, останавливается и, давая понять, что он ее приглашает, начинает топтать перед ней движением «тыпырдау».

Третья кинетическая фраза включает 16 тактов исполнения. На первые 8 тактов движением «артка йөрү» тархан (тамада) идет назад и в середине круга кружится движением «эйләнү», затем движением «басып йөрү» возвращается к выбранной девушке и передает ей платочки. Получив платочки, девушка ждет начала музыкальной фразы и выходит на середину круга. Тархан встает на ее место, и теперь все внимание обращается на пляшущую в середине девушку.

На четвертой кинетической фразе девушка плавно продвигается по кругу, как бы примечая, кому следующему передать платочки. При движении она кокетливо опускает голову вниз. Все движения отличаются от мужского исполнения плавностью и умеренностью. Все остальные участники хлопают в ладоши и, подбадривая танцовщицу, выкрикивают такмак:

Матур итеп биисең,  
Күз тиәрең белмисең.<sup>65</sup>

Все такмаки являются ритмо-шумовым сопровождением плясок астраханских татар в речевом исполнении. Кроме такмаков, в фольклоре астраханских татар существуют и другие ритмо-шумовые эффекты. Например, топот ног, различные хлопки в ладоши, удары бубна (кавала), колокольчиков, кряканье, шиканье, скрип ногой по полу и т.д. Ритмо-шумовое со-

---

<sup>65</sup> Перевод: Красиво танцуешь, не зная глаза.

провожение плясок в старину исходило от праздничного костюма астраханской татарки, особенно если она была богата. На ней было множество монет, серебряных украшений и жемчужных бус. У мужчин в костюме шумовые эффекты создавались за счет железных поясов и подков на сапогах. На сегодняшний день основным сохранным видом ритмо-шумового сопровождения плясок являются хлопки ладош и звуки подбрасываемых монет во время свадебного танца. Монеты, ударившись об потолок, звучно падают на пол. Хлопки звучат в ритме такмаков и в музыкальном сопровождении саратовской гармонике и бубна.

По правилам хореографической этики у астраханских татар нельзя было долго плясать, не передавая платок. Однако если ты вышел в центр круга, то обязательно следовало сделать несколько «па». Девушка передает платочки юноше, затем пляску-игру продолжает юноша, который далее передает платочки следующей девушке по цепочке. И так может продолжаться до бесконечности. Некоторые участники могут выходить по нескольку раз, а иные и вовсе не выйти.

Тархан в конце плясового действия берет инициативу в свои руки и заканчивает его, положив эстафетные платочки на гармонь. Музыка останавливается, и танцоры расходятся по своим местам. Во время исполнения соло в середине круга стоящие по кругу участники могли подбрасывать мелкие монеты, что означало пожелание плодородия и богатства молодоженам или танцующим в центре.

Сущностные признаки праздника — его выделение из ткани повседневного бытия. Праздник — особое время и особое пространство, сакральное, ценностно-нагруженное пространство и «вневременное», остановленное время, которое поэтому обладает специфическими атрибутами, сопровождается ритуалами, требует подготовки как в бытовом аспекте, так и в подготовке восприятия. Главная функция праздника — создание социальной общности людей. Причем в основе этой общности лежит значимая для всех людей идея. Поэтому праздник представляет некую коллективную ценность и поддерживает ощущение общности, создает эмоционально нагруженное пространство-время, вызывает переживания. Именно поэтому ритуал праздничного действия имеет определенный ход, свою кульминацию и динамику, чтобы достичь этой эмоциональной общности и совместного переживания.

Соревнования, главное место в которых занимали конные скачки и борьба, были зрелищной частью праздника. Соревнования — способ продемонстрировать удаль и силу. В них принимали участие только юноши и

молодые мужчины, которые должны были состязаться за право быть первым — в изначальном смысле первым, кто оплодотворит землю, в новом смысле — первым в состязании. Тот же изначальный смысл прославления вечного возвращения прослеживается в танцевально-песенной части праздника, в которой тоже традиционно принимали участие только юноши и мужчины, а девушки и женщины оставались зрителями, демонстрировали пассивную роль.

Многие танцевальные формы в культуре тюркских народов оказываются близки, особенно это заметно в свадебной обрядности. Не только этапы (сватовство, сговор, посещение невесты, свадьба в доме невесты на деньги жениха и т.д.), но и формы репрезентации оказываются схожими. Танцевальная традиция здесь вписана в ритуал перехода в его ключевых моментах — ритуалах, связанных с порогом, уводом невесты из родной семьи, вхождением в новый дом, а также с ритуалами демонстрации необходимых для семейной жизни качеств: танец жениха и его друзей, танец невесты, танец родов жениха и невесты, а также ритуальные заклинательные, корильные и величальные песни. Все это элементы, которые мы встречаем в обрядности разных народов.

Настоящее исследование стало первой научно-теоретической попыткой обобщить опыт изучения традиционной танцевальной культуры татар Среднего и Южного Поволжья. Изучая традиционную танцевальную культуру, необходимо исходить из гипотезы, что через хореографическую традицию передается глубинное самосознание этноса, формируется и сохраняется этническая идентичность. Произведены анализ и исследование с опорой на культурологические теории идентичности, на исследования в области истории татар и на изучение художественной и обрядовой культуры в целом и танцевальной культуры в частности. Методологической основой исследований стала кинетическая запись движений танца по системе С.С. Лисициан.

Опираясь на культурологический подход к исследованию танцевальной культуры через призму понятия идентичности, была исследована этническая и культурная идентификация татар Средне-Волжского и Южно-Волжского регионов, прослежена связь формирования этнотерритории с обрядовым, религиозным и художественным контекстом, обоснована роль и место традиционной танцевальной культуры в формировании и сохранении этнокультурной идентичности татар. Культурная идентичность складывается на основании систем представлений, детерминированных коллективным бессознательным, она структурирована соотносительно с

картиной мира, детерминирована местом (ландшафтом). С учетом времени своего происхождения она включает в себя языковые константы и манифестируется через такие культурные формы, как ритуалы, обряды, обычаи, а также праздники, отражающие представления о природе и цикличности, истории и направленности развития божественных (сверхъестественных) сил и порядка.

В ходе изучения своеобразия культуры и особенностей этнического самоопределения татар Среднего и Южного Поволжья выявлено, что значимыми элементами структуры этнического самосознания стали ландшафт и связанные с ним доминирующие виды деятельности, религиозные верования и сформированная на их основе картина мира, национальный язык и организация структур повседневности, включающая как быт, так и социальные отношения. Обряд изначально был главной формой хранения и трансляции культурного опыта. С течением времени эту функцию все больше стала выполнять художественная деятельность. Обрядовая деятельность в современности становится частью фольклора, она трактуется как художественная форма, и лишь специалисты открывают ее глубинные семантические пласты. Эмоциональная составляющая обряда по-прежнему позволяет осуществить функцию общности, дает людям возможность почувствовать себя частью культурной общности, открыть для себя свою культурную идентичность.

Данное исследование строилось на материалах фольклорных экспедиций, в ходе которых была использована система записи С. С. Лисициан — кинетография. Рассмотрен обрядовый и повседневный танцевальный фольклор Средне-Волжских татар, прослежены взаимные влияния и заимствования этнических культур, выявлены их характерные черты. Обнаружено, что многие танцевальные формы перекликаются. Это хороводы, использование такмаков, специфические ритмо-шумовые эффекты, топот ног и т.п. Однако каждый фольклорный обряд имеет и свои особенности плясовой культуры, которые сохраняются и передаются из поколения в поколение, обеспечивая тем самым культурную преемственность этнической идентификации.

Впервые в научный оборот введен обширный, ранее не известный материал в многоаспектной интерпретации, который также может быть использован на сцене в практике профессиональных и самодеятельных коллективов. Подходы к описанию, анализу и кинетографированию танцев Средне-Волжских татар и татар-мишарей показали, что изучение и сохранение татарских фольклорных образцов поможет закрыть некоторые

белые пятна на карте культурогенеза татар со всех регионов необъятной России в целом.

Многие танцевальные наигрыши и песенно-плясовые игры и танцы татар безвозвратно утеряны. Выделяя и исследуя фольклорные пляски каждого отдельного этноса, этнической группы татар, можно ответить на ряд многочисленных вопросов по истории, этнографии и многих других смежных наук. Многообразие татарских народных плясок, песенно-плясовых игр родилось из психологических особенностей, характера народа, его образа жизни, занятий, духовной и материальной культуры, которая обусловлена ещё и природно-географическими особенностями проживания этноса, т.е. вытекает из этнической специфики самого народа.

Сохранение и развитие традиционных плясок не только татар, но и других народов России, должны являться направлением творческих исканий хореографов, балетмейстеров. Доктор педагогических наук А.С. Каргин пишет: «В фольклоре профессиональные мастера черпают не только вдохновение, но и богатство выразительных средств, под влиянием фольклора формируется национально-художественный менталитет композитора, художника, поэта... Профессиональная сцена заимствует представления народных гуляний, потешек, оформительские штампы, клише из ярмарочных представлений, народные костюмы, обувь, одежду. Эти элементы проникают и в «серьёзные жанры»: оперу, симфонические пьесы, балет. Вероятно, способы заимствования фольклора будут и далее трансформироваться, видоизменяться, идти как по линии открытого, прямого использования, так и переосмысления общеэстетических принципов и художественных средств. Этот процесс разнообразен и таит в себе множество творческих открытий и находок» (Каргин, С. 182). В настоящий момент пришло время обозначить новый ракурс видения и осмысления хореографического фольклора в контексте этнической культуры. Своевременность в этом смысле — один из мотивирующих прецедентов. Сегодня, а не через пятьдесят или сто лет необходимо открыть татарскую школу этнохореологии. Внести важные штрихи в познание, исследование и становление татарского фольклорного танца, тем самым исключить ложные представления о татарском народном танце. В век глобализации традиционная культура является важным элементом и служит связующим звеном между поколениями.

В заключение можно сделать следующий вывод: многие элементы культурного наследия существенным образом трансформировались и, видоизменяясь, поменяли изначальный сакральный смысл, свою функцию.

Например, древние языческие и ритуально-шаманские обряды превратились в молодежные игры и детские забавы. Традиционная танцевальная культура Средне-Волжских татар позволяет выявить основания этнического самосознания и этнокультурной идентичности. Сравнительный анализ показал, что каждый этнос сохраняет свои особенности хореографического языка, невзирая на заимствования и общность многих обрядовых и ритуальных танцевальных форм.

Выдвинуты две проблемы, стоящие перед новыми исследователями этнохореологами:

1. При изучении особенностей формирования этнотерриториальных групп татар, специфики культуры и самосознания татар Южного и Среднего Поволжья, обрядовых практик и художественной деятельности как факторов формирования культурной идентичности ощущается несовершенство методики сбора данных и записи фольклорных танцев, комплексного изучения танцевальной культуры и подходов к этнохореографии с междисциплинарных позиций.

2. Отсутствие должного внимания вопросам онтологии и антропологии народного танца, его ценностным и духовным аспектам.

Хореографический фольклор ещё жив, но в изменённой форме. Условия быта постоянно меняются, уже вытесняя один фольклор в другой. На данном срезе зафиксированы, записаны и закинетографированы фольклорные пляски татар и видно, как развитие пласта в историческом отрезке изменяется. И если мы сейчас не возьмёмся за более подробное исследование, классификацию и выявление типологических особенностей татарского фольклорного танца, то мы можем потерять огромное наследие в контексте мировой культуры. Утеря танцевальной лексики народа сравнима с утерей языка.

### Список литературы:

*Бадмаева Т. Б.* Танцевальный фольклор калмыков / Т. Б. Бадмаева. — Элиста: Калмык. кн. изд-во, 1982. — 132 с.

*Бикбулатов К. М.* Танцы татар-мишарей / К. М. Бикбулатов. — Казань, 1999. — 202 с.

*Бикбулатов К. М.* Татарские традиционные досвадебные танцы // *Сцена и время.* — Казань, 1982, С. 134—143.

*Бикбулатов К. М.* Нардуганский цикл традиционных танцев татар-кряшен // *Искусство Татарстана: пути становления.* — Казань, 1985. С. 53—68.

*Бикбулатов К. М.* Классификация традиционного танцевального фольклора сибирских татар. //Социально-культурные процессы в советской Сибири. — Омск, 1985.

*Бикбулатов К. М.* Традиционные предсвадебные танцы приуральских татар //Традиционный и современный фольклор Приуралья и Сибири — М., 1979. С. 51—53.

*Верховинец В.* Українська хореографія: Теорія українського народного танця / В. Верховинец. — Київ, 1919. — 212 с.

*Виолла Мальми.* Истоки карельской хореографии /Карельский центр народного творчества. — Петрозаводск, 1994. 62 с.

*Герасимов О. М.* Очерки народной хореографии мари / О.М. Герасимов / Министерство культуры и межнациональных отношений Республики Марий Эл; Республиканский центр народного творчества. — Йошкар-Ола, 2001. — 104 с.

*Горшков В. Н.* Балетмейстер Гай Тагиров. — Казань, 1997. С. 42.

*Горшков В. Н.* Татарские танцы / В. Н. Горшков. — Казань: Магариф, 2002. — 143 с.

*Жорницкая М. Я.* Народные танцы Якутии. — М.: Наука, 1966. — 212 с.

*Заикин Н. И., Заикина Н. А.* Областные особенности русского народного танца. — Орёл, 2003. — 688 с.

*Исхаков Д.* Татарская нация: история и современное развитие // Институт истории им. Ш. Марджани Академии наук Татарстана. — Казань, 2002.

*Каргин А.С.* Народная художественная культура // Раздел III. Лекция 19. — М., 1997. — 274 с.

*Карабанова С. Ф.* Танцы малых народов Дальнего Востока СССР как историко-этнографический источник. — М.: Наука, 1979. 142 с.

*Каюмова Э. Р.* Татарская народно-песенная культура Нового времени: Проблемы традиционного мышления и жанровой атрибуции. — Казань, 2005. — 216 с.

*Лёвочкина Н. А.* Традиционная народная хореография сибирских татар Барабинской степи и Омского Прииртышья (конец XIX — XX вв.). — Новосибирск: Наука, 2002. — 178 с.

*Лисициан С. С.* Старинные пляски и театральные представления армянского народа / С.С. Лисициан.— Ереван: АН Арм ССР, 1958. — Том I. — 612 с.

*Лисициан С. С.* Старинные пляски и театральные представления армянского народа / С. С. Лисициан. — Ереван: Изд-во АН Арм ССР, 1972. — Том II. — 500 с.

*Лисициан С. С.* Запись движения (кинетोगрафия) / С.С. Лисициан. — М: Искусство, 1940. — 427 с.

*Марголис Е. М.* О записи танца. — М., 1950.

*Нагаева Л. И.* Танцы Восточных Башкир. — Москва: Наука, 1980. — 188 с.

*Новерр Ж. Ж.* Письма о танце и балетах. //Пер. А. Г. Мовшенсона, ред. А. Л. Адрес, под редак. Ю. И. Слонимского — М. —Л.: Искусство, — 1965. С. 121.



*Тагиров Г. Х.* Татар биюләре=Татарские танцы / Г. Тагиров; под ред. Ю.В. Виногоградова. — Казань: Татар. кн. изд-во, 1960. — 222 с. — на рус. и тат. яз.

*Тагиров Г. Х.* 100 татарских фольклорных танцев. — Казань: Тат. кн. изд-во, 1988. — 160 с.

*Умеров Д. И.* Танцы астраханских татар. — Казань, 2003. — 52 с.

*Умеров, Д. И.* Татарские этнические танцы. Сб. этнических танцев и плясок Среднего и Нижнего Поволжья. — Казань: Ихлас, 2012. — 168 с., ил.

*Умеров Д. И.* Хореографический фольклор астраханских татар конца XIX — начала XX века как фактор формирования и сохранения культурной идентичности. г. Саранск 2018 г. электронная библиотека диссертации. — <https://www.dissercat.com/content/khoreograficheskii-folklor-astrahanskikh-tatar-kontsa-xix-nachala-xx-veka-kak-faktor-formir>

*Фәйзи Жәүдәт.* Халык жәүһәрләре. Күңелем кыллары. Татар халык көйләре. Истәлекләр. — Казан: Тат. кит. нәшр., 1987. — 392 б.

*Фомин А. С.* Танец в системе воспитания и образования. Т. I: Природа, теория и функции танца: Учеб. пособие. — Новосибирск: ОАО «Новосибирский полиграфкомбинат», 2005. — 624 с.

*Хайруллин Г.* История татар. — Алматы: Издат. группа «Казинтерграф», 1998. — 178 с.

*Шилин А. И.* Этнохореология — от искусства к науке // Традиционная культура: науч. альманах. — 2011. — № 3. — С. 3-9.

Этнотерриториальные группы татар Поволжья и Урала и вопросы их формирования. Историко-этнографический атлас татарского народа. — Казань, 2002. — 248 с.

# НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

## I.

### 1. Свадебный диалог матери жениха и матери невесты

*мать невесты:*



Мин ү - сте - рдем у - лы - мны (ла), син ү - сте - рден кы - зы - нны,



Мин ү - сте - рдем у - лы - мны (ла), син ү - сте - рден кы - зы - нны.



И - ке - се та - ту я - шә - сен, бир, ко - да - гый, ку - лы - нны,



И - ке - се та - ту я - шә - сен, бир, ко - да - гый, ку - лы - нны.

*мать жениха:*



Кый - гак, кый - гак каз кы - чкы - ра а - ргы я - кта бә - пкә - се,



Кый - гак, кый - гак каз кы - чкы - ра а - ргы я - кта бә - пкә - се.



Мин ү - сте - рдем си - на би - рдем, син бу - лы - рсың ә - нкә - се,



Мин ү - сте - рдем си - на би - рдем, син бу - лы - рсың ә - нкә - се.

## 2. Уен көө

(хороводный напев обряда зимнего солнцестояния Нардуган)

♩ = 66

Ча- кла - ры - быз ла бар лар дай й(эй) - дей.

Ча- ча - кәй ча - кла - ры быз ла бар ла да - (у) й(эй) - дей.

әй ча - кла - ры быз ла бар - лар дай әй - дей.

## 3. Иртәннәрдә торып көйләп салдым

(Сочинила проснувшись на рассвете)

♩ = 88

И - ртә - лә - рдә то - рып (ла) көй-ләп са - лдым

Бер бө - рге - кәй - (и) - ләр (дә) (лә) ка - лга - нчы(й),

Бер бө - рге - кәй - лә - р(е) (лә) ка - лга - нчы(й).

Оза - та - (е) ба-рдым(ла) ка - ра-(е)п ка - лдым

Күз ке-р(е) - фе - кәй - (и)-лә - рем (дә) та - лга - нчы(й),

Күз ке - рфе - кәй - лә - рем (дә) та - лга - нчы.

## 4. Кыйсса-и-Йосыф

$\text{♩} = 184$

Бә-шир кө-леп Ма-ли-кка мә-ждә-лө-ди,  
Ма-лик Ду-гар сә-вен ди, кар-шу-вар-ди,  
Сә-ве-нү-бән Йу-сеф ның ә-лен ал дый,  
Кө-лте-рү-бән рә-хәт эч-рә ги-зләр им-ди.

## 5. Шәһри Болгар бәете (Баит города Болгар)

$\text{♩} = 192$

Шә-һ(е)ри Бо-лгар, шә-һ(е)ри Бо-лгар ыңч я-был-мый ка-пка-сы.  
Өү-ли-я-лар ән-би-я-лар шунда я-та ба-рча-сы.

## 6. Кара урман (Дремучий лес)

$\text{♩} = 54$

Ка-ра (да <sup>3</sup> гнай) у-рман ка-ра-нгы төн.  
Я-хшы а-<sup>3</sup> тлар ки-<sup>3</sup> рә-к(ләй) ү-тә-<sup>3</sup> ргә.

♩=80

Ка - ру - (ры) ма - ны чы - ккан ча - кта

Ко - шлар сай - ра - ган ча - кта.

А 3

Би - к(е) я - ма - н(ы) шу - л(ы) шу - л(ы) ча - кта.

А 3

Би - к(е) я - ма - н(ы) - су шу - л(ы) ча - кта.

## 7. Шалчеләр (Продавцы шалей)

♩=84

1. Си - би - рдо ю - лы - нын ма - я - гы(й), чы - (е)р - шы(е) ми - кон а - ны - (е)н<sup>3</sup> та - я - гы,

Си - бирь ха - лы со - рый во - ло - стной - лан, ми - лай,

Бу ша - лче е - ге - т(е) лә - рүк ка - я - гы,

Бу ша<sup>3</sup> - лче е - ге - т(е) лә - рүк ка - я - гы.

## II.

### 8. Аккошлар сөйлөшүе (Разговор лебедей)

*Allegro moderato*

Musical score for '8. Аккошлар сөйлөшүе (Разговор лебедей)'. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The piece consists of three lines of music. The first line starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, then a series of eighth notes: A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C#4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C#4, B4, A4, G4. The second line continues with eighth notes: F#4, E4, D4, C#4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C#4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C#4, B4, A4, G4. The third line continues with eighth notes: F#4, E4, D4, C#4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C#4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C#4, B4, A4, G4, followed by a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4.

### 9. Аккош (Белый лебедь)

*Allegro*

Musical score for '9. Аккош (Белый лебедь)'. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro'. The piece consists of two lines of music. The first line starts with a quarter note G4, followed by eighth notes: A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C#4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C#4, B4, A4, G4. The second line continues with eighth notes: F#4, E4, D4, C#4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C#4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C#4, B4, A4, G4.

### 10. Торна көе (Журавлиный наигрыш)

*Allegro*

Musical score for '10. Торна көе (Журавлиный наигрыш)'. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro'. The piece consists of two lines of music. The first line starts with a quarter note G4, followed by eighth notes: A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C#4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C#4, B4, A4, G4. The second line continues with eighth notes: F#4, E4, D4, C#4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C#4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C#4, B4, A4, G4.

11. Кала алынган көй  
(Наигрыш о взятии города)

Musical score for 'Кала алынган көй' (Наигрыш о взятии города). The score is written in treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and 2/4 time signature. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, two sharps, and a 2/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff introduces a slur over a group of notes. The fourth staff features a more active eighth-note pattern. The fifth staff continues with a mix of note values and includes a slur. The sixth staff concludes the piece with a double bar line.

12. Бию көе  
(Плясовой наигрыш)

Musical score for 'Бию көе' (Плясовой наигрыш). The score is written in treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and 2/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, two sharps, and a 2/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff concludes the piece with a double bar line.

### III.

#### 13. Әлирән-гөлирән...

$\text{♩} = 112$

Ә - ли - рән - гө - ли - рән, ө - лли - лө лөй - лө лөй - ли.

Ә - ли - рән - гө - ли - рән, ө - лли - лө лөй - лө лөй - ли.

Я - мле тау а - ра - сы, са - йрый был - был ба - ла - сы.

Я - мле тау а - ра - сы, са - йрый был - был ба - ла - сы.

Ә - ли - рән - гө - ли - рән, ө - лли - лөй - лө лөй - ли.

Я - мле су бу - е, ко - шлар са - йрый жөй бу - е.

#### 14. Бәрәңге

(Картошка)

$\text{♩} = 100$

А ты - бы - зда бә - рә - нге ләр чө - чтек без.

Без а - ла - рны та - рта - быз, та - рта - быз.

Ни - ләр бе - лән та - рта - сыз, та - рта - сыз?

А - тлар бе - лән та - рта - быз, та - рта - быз.



15. Алтыдан уйнау  
(Шестяк)

$\text{♩} = 180$

The first system of the piece consists of two staves. The upper staff is in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, Bb4, and A4. The lower staff is in a bass clef with the same key signature and time signature, featuring a steady accompaniment of eighth-note chords: G2-Bb2, A2-Bb2, G2-Bb2, and A2-Bb2.

The second system continues the piece. The upper staff has a melodic line with eighth notes G4, A4, Bb4, and A4, followed by a quarter rest. The lower staff continues with eighth-note chords: G2-Bb2, A2-Bb2, G2-Bb2, and A2-Bb2.

The third system features a more active melodic line in the upper staff with eighth notes G4, A4, Bb4, and A4, followed by a quarter rest. The lower staff continues with eighth-note chords: G2-Bb2, A2-Bb2, G2-Bb2, and A2-Bb2.

The fourth system continues the melodic and accompaniment patterns. The upper staff has eighth notes G4, A4, Bb4, and A4, followed by a quarter rest. The lower staff continues with eighth-note chords: G2-Bb2, A2-Bb2, G2-Bb2, and A2-Bb2.

The fifth system continues the piece. The upper staff has eighth notes G4, A4, Bb4, and A4, followed by a quarter rest. The lower staff continues with eighth-note chords: G2-Bb2, A2-Bb2, G2-Bb2, and A2-Bb2.

The sixth system concludes the piece. The upper staff has eighth notes G4, A4, Bb4, and A4, followed by a quarter rest. The lower staff continues with eighth-note chords: G2-Bb2, A2-Bb2, G2-Bb2, and A2-Bb2.

16. Бию көе  
(Плясовой наигрыш)

$J=170<190$

\*) Далее звучание колокольчика, обозначаемое знаком \*, в аналогичном ритме продолжается на протяжении всей пляски.

2) Реприза означает 9-кратное повторение данного фрагмента.

## 17. Ярмәк вагы

Musical score for "Ярмәк вагы" (Jarmak Vagi). The score is written for piano in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of five systems of music. The first system has a tempo marking of  $\text{♩} = 90 \leq 106$ . The second system has a tempo marking of  $\text{♩} = 100$ . The third system has a tempo marking of  $\text{♩} = 110$ . The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also dynamic markings such as accents (>) and slurs.

## 18. Залы

Musical score for "Залы" (Zaly). The score is written for piano in 6/8 time with a key signature of two flats (Bb). It consists of two systems of music. The first system has a tempo marking of  $\text{♩} = 160$ . The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also dynamic markings such as accents (>) and slurs. The score includes first and second endings, indicated by "1." and "2." above the notes.

19. Ак чатыр  
(Белая юрта)

♩ ≈ 531

The musical score consists of six systems of piano accompaniment. Each system contains a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 12/8. The score features a variety of musical textures, including arpeggiated chords, block chords, and melodic lines. Fingerings are indicated with numbers 1-5. Dynamic markings such as  $f$ ,  $mf$ , and  $ff$  are present. Some measures include accents (^) and slurs. The piece concludes with a final chord in the bass staff.

## КОММЕНТАРИИ К НОТНОМУ ПРИЛОЖЕНИЮ:

### Сокращения в комментариях:

*Альмеева, 1990* – Альмеева Н.Ю. Традиция гостевого общения у татар-кряшен // Зрелищно-игровые формы народной культуры: Сб. научных статей / Отв. ред. и сост. Л.М. Ивлева. – Л.: ЛПИТМиК, 1990.

*Ключарев, 1987* – Ключарев А. Татар халык жырлары. – Казан: Татарстан кит. нәшр., 1986.

*Милли моннар, 2002* – Милли моннар. Төрки-татар көйәре (Солтан Габәши язмалары буенча) / төз. Г.М. Макаров. – Казан: Мәгариф, 2002.

*Мирасханэ, Ф. 60, оп. 1, ед.хр. 11* – Центр письменного и музыкального наследия «Мирасханэ» Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова. Фонд 60, опись 1, единица хранения 11. (С.Габәши. Материалы фольклорной экспедиции 1931 г.).

*Народные песни кряшен, 2008* – Народные песни кряшен Башкортостана: (Бакалинский район) / Под общ. ред. З.Н.Сайдашевой. – Казань: Изд-во Казанской консерватории, 2008 (Памятники татарского народного музыкально-поэтического творчества; Вып. 3).

*Нигмедзянов, 1970* – Нигмедзянов М.Н. Татарские народные песни. М.: Советский композитор, 1970.

*Сайдашева, 2007* – Сайдашева З.Н. Татарская музыкальная этнография. – Казань: Татарское кн. изд-во, 2007.

*Сайдашева, Ярми, 1979* – Сайдашева З., Ярми Х. Татарско-мишарские песни. – М., Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1979.

*Старинные народные мелодии, 1994* – Старинные народные мелодии / Сост. Ш.К.Шарифуллин. – Казань, Издательство Казанской консерватории, 1994.

*Умеров, 2012* – Умеров Д.И. Татарские этнические танцы. Сборник этнических танцев и плясок татар Среднего и Нижнего Поволжья. – Казань: Ихлас, 2012.

### I.

**1. Свадебный диалог матери жениха и матери невесты.** *Сайдашева, 2007. С. 141–142.* Запись и нотация З.Н. Сайдашевой.

**2. Уен көе** (хороводный напев обряда зимнего солнцестояния Нардуган). *Альмеева, 1990. С.180–191.*

**3. Иртәннәрдә торып көйләп салдым** (Сочинила проснувшись на рассвете). *Народные песни кряшен, 2008. С.99.*

**4. Кыйсса-и-Йосыф.** *Старинные народные мелодии. 1994. № 8.*

**5. Шәһри Болгар бәете** (Баит о Булгаре). *Старинные народные мелодии, 1994. № 4.* Запись и нотная транскрипция З.Н.Сайдашевой.

**6. Кара урман** (Дремучий лес). *Сайдашева, 2007. С. 99–100.* Нотация З.Н. Сайдашевой аудиозаписи в исполнении И.Шакирова из Татрадиофонда.

**7. Шәлчеләр** (Продавцы шалей). *Сайдашева, Ярми, 1979. С. 26.*

## II.

- 8. Аккошлар сөйләшүе** (Разговор лебедей). *Ключарев, 1986, с. 468.* Запись и нотация А.Ключарева. Записано от М.Гафаровой, ТАССР, Азнакаевский район, 1946 г.
- 9. Аккош** (Белый лебедь). *Мирасханэ, Ф. 60, оп. 1, ед.хр. 11, № 31.* Запись и нотация С.Габаши. Имеется комментарий С.Габаши: «Һәдия Котлыева курайда уйнады. Шул ук № 6 һәм № 28 көйләр кебек аккош сайравына ошатырга теләгән бер көй. Ләкин тегеләрдән бик нык аерылып, бөтен һәм тәмамланган көй. Ритмик фигуралары гаять кызыксынырлык яңалык тәшкит итәләр».
- 10. Торна көе** (Журавлиный наигрыш). *Мирасханэ, Ф. 60, оп. 1, ед.хр. 11, № 32.* Запись и нотация С.Габаши. Имеется комментарий С.Габаши: «Әлмәт районы Кәшер авылында һәдия Котлыева (1886 елны туган) курайда уйнады. Бу көй дә курайда уйналып, табигатькә тәкълид көйләреннән берәүе. Моңың ритмик фигуралары хәтта № 31 «Аккош»тан да кызыксынырлыграк».
- 11. Кала алынган көй** (Наигрыш о взятии города). *Милли моннар, 2002. С. 56–57.* Нотация С.Габаши. Записано С.Габаши с металлической пластинки (диска) музыкального мастера Г.Сайфуллина (1873–1946), проигрываемой на музыкально-механическом устройстве «Стелла».
- 12. Бию көе** (Плясовой наигрыш). *Мирасханэ, Ф. 60, оп. 1, ед.хр. 11, № 29.* Запись и нотация С.Габаши. Имеется комментарий С.Габаши: «Камы Исмәгыйль авылында Шәмсекамал Хужина курайда уйнады. Кураен «башкортча» тигез башлы итеп ясаган, тишеге ике генәй».

## III.

- 13. Әлирән-гөлирән.** *Умеров, 2012. С. 104.* Записано Д.И. Умеровым в с. Тат. Покаявка Петровского района Саратовской области от Абляевой М.С. (1911 г.р.), Рахманкуловой С.С. (1938 г.р.) в июле 2006 г. Нотация Д.Н. Арслановой.
- 14. Бәрәңге (Каргошка).** *Умеров, 2012. С. 107.* Записано Д.И. Умеровым в с. Тат. Покаявка Петровского района Саратовской области от Ембулатовой Х.К. (1936 г.р.), Давыдовой А.С. (1940 г.р.), Ханбиковой М.Ш. (1930 г.р.), Абляевой Н.А. (1954 г.р.), Федкулиной Р.М. (1946 г.р.), Шамсутдиновой З.М. (1947 г.р.) в июле 2006 г. Нотация Д.Н. Арслановой.
- 15. Алтыдан уйнау (Шестяк).** *Умеров, 2012. С. 125.* Записано Д.И. Умеровым от Абдюшева А.А. 1933 г.р. в с. Старая Кулатка Старокулаткинского района Ульяновской области 4.10.2007 г. Нотация Д.Н. Арслановой.
- 16. Бию көе (Плясовой наигрыш).** *Умеров, 2012. С. 126.* Записано Д.И. Умеровым от Хасанова Х.М. 1932 г.р. в д. Новая Зимница Старокулаткинского района Ульяновской области 4.10.2007 г. Нотация Д.Н. Арслановой.
- 17. Ярмәк вагы.** *Умеров, 2012. С. 153.* Записано Д.И. Умеровым от Сагирова А.Р. 1954 г.р. в с. Старое Ермаково Камышлинского района Самарской области в августе 2012 г. Нотация Д.Н. Арслановой.
- 18. Залы.** *Нигмедзянов, 1970. С. 158.*
- 19. Ак чатыр (Белая юрта).** *Умеров, 2012. С. 58.* Записано Д.И. Умеровым от Г.Г. Алимутлаева 1959 г.р. в с. Татарская Башмаковка Приволжского района Астраханской области. Нотация Д.Н. Арслановой.



## СВЕДЕНИЯ О СОСТАВИТЕЛЕ И АВТОРАХ:

**СОФИЙСКАЯ Айгуль Борисовна** — кандидат искусствоведения, заведующий отделом театра и музыки Института языка, литературы и искусства им. Г.Ибрагимова, член Союза композиторов РФ и РТ, композитор, музыковед.

**САЙДАШЕВА Земфира Нурмухаметовна** — доктор искусствоведения, профессор Казанской государственной консерватории им. Н.Г. Жиганова, заслуженный деятель искусств РФ и РТ, член Союза композиторов РФ и РТ, музыковед.

**МАКАРОВ Геннадий Михайлович** — кандидат искусствоведения, доцент Казанской государственной консерватории им. Н.Г. Жиганова, член Союза композиторов РФ и РТ, музыковед, мастер-изготовитель и исполнитель на традиционных инструментах.

**УМЕРОВ Давлят Исмагилович** — кандидат культурологии, научный сотрудник отдела театра и музыки Института языка, литературы и искусства им. Г.Ибрагимова, преподаватель-балетмейстер, хореограф, заслуженный работник культуры РТ.

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие <i>Айгуль Софийская</i>	3
Роль музыки в духовной культуре населения Волго-Камского региона (булгар и их потомков) <i>Земфира Сайдашева</i>	6
Музыкальные инструменты татар Поволжья и Приуралья <i>Геннадий Макаров</i>	35
Татарский танец <i>Давлят Умеров</i>	73
Нотное приложение	107
Сведения о составителе и авторах	119

Научно-популярное издание

Серия «Обычаи и традиции татарского народа»

### **МУЗЫКАЛЬНЫЕ И ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ ТАТАР**

Редактор-корректор: Д.Р. Галиуллина

Дизайн и верстка: Э.Ф. Нурмухаметовой

Подписано в печать с оригинал-макета 16.12.2021  
Формат 60×84<sup>1/16</sup>. Печать офсетная. Гарнитура «Serif»  
Усл. печ. л. 6, 975. Тираж 200 экз. Заказ

Оригинал-макет подготовлен в Институте языка,  
литературы и искусства им. Г.Ибрагимова АН РТ  
420111, Казань, ул. К.Маркса, 12

ISBN 978-5-93091-397-2



9 785930 913972