

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»

На правах рукописи

БАХТИЯРИ Фархад Фаритович

**ВОКАЛЬНЫЕ И ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ
ТРАДИЦИИ ТАТАР И БАШКИР В СОВРЕМЕННОЙ
СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ СИТУАЦИИ**

Специальность 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель –
кандидат искусствоведения,
доцент М. И. Каратыгина

Москва – 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. МУЗЫКАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ ТАТАР И БАШКИР: ДРЕВНИЕ ОСНОВЫ И СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ	31
1.1. Сольные музыкально-культурные традиции	50
1.1.1. Узун-кюй	50
1.1.2. Мунажат	72
1.1.3. Курайчылык	76
1.1.4. Узляу	83
1.2. Ансамблевые музыкально-культурные традиции	90
1.2.1. Вокальные ансамблевые традиции	93
1.2.2. Вокально-инструментальные традиции	98
1.2.3. Инструментальные ансамблевые традиции	105
ГЛАВА II. ФОРМЫ ПРЕЛОМЛЕНИЯ ТРАДИЦИОННЫХ ПРИНЦИПОВ АНСАМБЛЕВОГО МЫШЛЕНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ПРАКТИКЕ	110
2.1. Концертные композиции	111
2.2. Театрализованные композиции	136
2.3. Электроакустические модификации традиционной музыки	154
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	180
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	185
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Музыкальные образцы	205
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Нотные образцы	210

ВВЕДЕНИЕ

Данное исследование представляет собой опыт системно-типологического анализа старинных вокальных и вокально-инструментальных традиций татар и башкир сквозь призму современного состояния музыкальной культуры Волго-Уральского региона.

Актуальность темы исследования. Культуры, сумевшие до нынешних времён сохранить отчётливо распознаваемую самобытность, имеют в своей основе определённый набор веками сохраняемых традиций, концентрирующих важнейшие архетипические элементы коллективного сознания своих носителей. В обширном «репертуаре» различных типов музыкального высказывания в мире традиционной культуры существует некая негласная иерархия музыкальных явлений, на высшем уровне которой находятся такие виды творчества, которые воплощают в себе всё то, что можно назвать сутью или духом данной культуры.

У татар таковыми традициями являются отдельные виды вокального и вокально-инструментального творчества: певческие традиции *узун-кюй* (*озын кэй / озон кэй*), *мунажат* (*мөнәҗәт / мөнәжәт*) и искусство игры на *курае курайчылык* (*курайсылык*); у башкир к этим видам творчества добавляется «горловое пение» *узляу* (*өзләү*). Эти четыре феномена ведут начало от времён формирования самих упомянутых этносов, а в современной музыкально-звуковой практике проявляют себя как наиболее яркие явления, аккумулирующие корневые признаки татарской и башкирской музыки. Несмотря на то, что отмеченные феномены порождены разными социальными задачами и выполняют несхожие функции в культуре, именно они в своей совокупности стали сегодня базисом для новой ансамблевой музыки, обеспечивая прочную связь между миром традиционных ценностей и процессом устремлённости к новым идеалам. Поскольку данная сфера является неотъемлемой составляющей современной музыкальной культуры

татар и башкир¹, её изучение можно считать важным для отечественного музыковедения и культурологии.

Рассмотрение музыкальной культуры татар² и башкир в качестве некоего единства и в отрыве от других народов региона не является случайным. Близость миропонимания и многовековое соседство позволяли рассматривать это единство и ранее. Во-первых, совокупное изучение татар и башкир обуславливалось их принадлежностью к одному региону Волго-Уралью; во-вторых, среди других народов того же региона их веками отличала стойкая приверженность исламу; в-третьих, их объединяет принадлежность к тюркским народам.

Одной из первых работ, посвящённых музыкальной культуре татар и башкир Волго-Уральского региона, является труд С. Рыбакова [97], где автор уже в заглавии именуется их «уральскими мусульманами», хотя и рассматривает музыкальные феномены каждого этноса отдельно, выявляя как общие черты, так и различия.

Именно по отмеченным трём причинам другие народы региона остаются вне поля данного исследования и лишь упоминаются вскользь. Особую сложность представляет вопрос отличий в этнической фоносфере татар и башкир, обусловленных их географическим расположением на стыке горных,

¹ Используемые в данной работе термины «совокупная татарская и башкирская культура» и «музыкальная культура татар и башкир» призваны подчеркнуть сходство традиций двух этносов, в то время как выражение «татарская и башкирская культуры» – акцентировать их различия. В каждом случае важен контекст: при обсуждении исторического или политического аспектов важно разграничить две этнические сферы, тогда как для анализа близких музыкально-культурных традиций их целесообразно описывать как единое целое.

² Этноним «татары» весьма сложен, поскольку в разные исторические эпохи относился к разным народам России (например, к народам Кавказа, Сибири и т. д.). В данном исследовании в центре внимания находятся татары, проживающие в Волго-Уралье. Несмотря на наличие разных субэтнических групп и многочисленные особенности каждой из них (этому посвящён ряд масштабных исследований Л. Сарваровой, Г. Макарова, Н. Шарифуллиной и других), автор в настоящей работе затрагивает эти особенности только в отдельных разделах и сосредоточивается на слое современной музыкальной практики, представляющей «общетатарский этнокультурный пласт».

лесных и степных ландшафтов. Об общностях и различиях музыки двух этносов будет идти речь в первой главе.

Степень научной разработанности проблемы. Несмотря на то, что уже существовали широкие обзоры музыкально-культурных процессов, связанных с традиционной вокальной и вокально-инструментальной культурой татар и башкир, учёные оперировали именно историческими фольклорными образцами, не уделяя должного внимания новейшим тенденциям в музыкальной жизни этих этносов. Так, можно отметить, что к 1990-м годам попытка обобщающего охвата явлений в музыкальной культуре Татарской АССР была осуществлена и татарским фольклористом и музыковедом М. Нигмедзяновым [83; 85; 84; 153; 154]. В 2000-х годах подобное обобщение можно проследить в трудах татарских и башкирских музыковедов Ю. Исанбет [39], В. Дулат-Алеева [28; 29], З. Сайдашевой [100; 103; 104; 105; 106], Ш. Монасыпова [79], Р. Рахимова [95], И. Газиева [23] и других. Среди новейших исследований тюркских народов Волго-Уралья выделяются две монографии М. Кондратьева [55; 56], в которых основное внимание сосредоточено на чувашской культуре, однако отдельные разделы посвящены традициям других народов Волго-Уральского региона, а также З. Сайдашевой [101]. Данные труды лишь отчасти затрагивают отдельные аспекты современной музыкальной культуры татар и башкир, непосредственно связанные с развитием и реконструкцией исконных традиций. В то время как полностью отсутствуют исследования, разрабатывающие вопросы практической интеграции традиционных принципов ансамблевости в современное музыкальное звучание, иными словами, творческие искания современных музыкантов пока остаются вне зоны научного интереса.

Между тем творческая практика намного опережает научную рефлексию, в тех или иных уголках проживания татаро-башкирского сообщества всё чаще возникают разного рода формы исполнительского

искусства³, претендующие на связь с традиционным началом. Одни направления аутентичного искусства действуют в рамках традиции, другие являются лишь далёким «отголоском» исходного звучания. Поэтому серьёзный системно-типологический анализ современного состояния культуры можно считать крайне востребованным.

В предшествующих исследованиях татарской и башкирской музыки особое внимание уделялось отдельным инструментальным и вокальным традициям, тогда как ансамблевые принципы, свойственные любому коллективному музыкальному творчеству, оставались вне поля зрения или же освещались поверхностно. Если основываться на опыте прошлых столетий по созданию т. н. национальной музыки, а также с учётом современных технологических возможностей, становится очевидным, что разработка отдельных параметров музыкального творчества, таких как ритм, лад, манера исполнения и т. д., без внимания к ансамблевому контексту, приводит к созданию музыки в типичных общеевропейских традициях с едва заметными «экзотическими» деталями.

В данной работе, обобщая исторический путь татарской и башкирской культур, мы делаем попытку показать, что теперь именно ансамблевые принципы выполняют основополагающую функцию в жизни традиционной музыки, а также позволяют исследовать современные процессы в сфере звукового мышления татар и башкир. Однако приходится признать, что наиболее естественные варианты адаптации традиционного звукотворчества в современной социокультурной ситуации достигнуты лишь в отдельных композиторских подходах.

Энтузиазм в отношении постижения и совершенствования звукового мира исконной вокальной и вокально-инструментальной традиции среди татарских и башкирских исполнителей, композиторов и музыковедов (к

³ В частности, можно отметить Оркестр татарских инструментов Казанской консерватории, Вокально-инструментальный ансамбль «Кадим Элмэт», Государственного ансамбля кураистов в Башкортостане и т. д.

примеру, Масгуды Шамсутдиновой, Алмаза Монасыпова, Азамата Хасаншина, Марата Файзуллина), нашёл отражение в опубликованных ими статьях и интервью, а также в личных беседах диссертанта с некоторыми из перечисленных музыкальных деятелей. Не все попытки реализовать эти благие намерения можно признать удачными, тем не менее, некоторые опыты приближения к традиционным звуковым идеалам своего народа оказались весьма убедительными и по замыслу, и по собственно художественному результату.

Большой интерес представляет часть репертуара творческой студии «Алиф» («Әлиф»). В различных последних (2017-2025) интервью с представителями студии (Туфаном Имамутдиновым, Нурбеком Батуллой, Марселем Нуриевым и др.) можно проследить особенности их подхода к традиционному материалу, в работе с которым методы новейшей европейской музыки применяются с осторожностью.

В своих размышлениях известная татарская исследовательница Юлдуз Исанбет временами останавливается на проблеме неестественности объединения европейского симфонизма и особенностей татарской традиционной музыки. Она считает, что только Алмаз Монасыпов смог приблизиться к созданию наиболее органичной симфонии [129]. (По нашему мнению, здесь речь идёт о 3-й и 4-й симфониях композитора.) И с этим трудно не согласиться. А. Монасыпов (1925-2008) смог воссоздать приметы той категории элитарной музыки татар, которая существовала в сфере культурной жизни высших слоев общества Казанского ханства в XV-XVI веках. Эта музыка резко контрастирует с произведениями европейского типа, написанными предыдущим поколением татарских и башкирских композиторов. Произведения А. Монасыпова будут затронуты в первой главе настоящего исследования.

На основе бесед с современными исполнителями и композиторами можно сделать вывод, что при изучении вокальных и вокально-

инструментальных традиций татар и башкир эти авторы опираются на следующие материалы:

- 1) живая практика ансамблевых традиций, присущих современной татарской и башкирской музыке;
- 2) письменные источники прошлого (безымянный трактат Тазетдина Ялчигула [170], татарский *дастан* (татарский эпос) «Идегей» («Идегэй дастаны») [146; 147], башкирский эпос «Урал-батыр» [166], поэма «Кысса-и Йусуф» (тат. «*Кыйссаи Йосыф*») Кула Гали [145], татарские *дастаны*, башкирские *кубаиры* и т. д.);
- 3) археологические находки на территориях проживания татар и башкир (многие находки представлены в Антологии, составленной В. Яковлевым [139]);
- 4) музыкальные образцы аутентичной музыки родственных народов Средней Азии и Южной Сибири (казахов, киргизов, алтайцев, узбеков и других) [30; 31; 60; 90; 118; 136];
- 5) опыт культур, сформулировавших собственное целостное представление о звуке в сводах канонических правил и законов (иранская и монгольская культуры [87, 91]).

Особую важность в ходе работы представляли музыковедческие и культурологические труды исследователей Научно-творческого центра «Музыкальные культуры мира» Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского: Дж. Михайлова [73; 74; 75; 76; 77; 78], М. Каратыгиной [45; 46; 47; 48; 49], Х. Нуршарга [87], Д. Горбатова [25], Д. Оюунцэцэг [91].

Важнейшие сведения по истории, культуре и религии Волго-Уральского региона также черпались в трудах таких исследователей, как Г. Акбарова [1], Л. Бородовская [19], А. Бустанов [20; 41; 173; 174], И. Измайлов [35], З. Имамудинова [38], Р. Исхакова-Вамба [42; 43], Г. Макаров [62; 63; 64; 65; 66; 67; 68; 69], М. Кондратьев [53; 54], И. Нуриева [89], С. Рыбаков [99],

З. Сайдашева [103; 105; 106], В. Салитова [108; 109], М. Усманов [124], Ф. Хузина [127], М. Шамсутдинова [133] и другие.

Необходимыми оказались труды, посвященные ряду аспектов музыкальных традиций татар и башкир, таких авторов, как С. Габяши [22], Д. Р. Загидуллина [32], Т. Ильясов [36], Х. Ихтисамов [44], Ш. Монасыпов [79], Г. Сагеева [100], Г. Сайфуллина [107], Л. Сарварова [111], Е. Смирнова [114; 115; 116], Н. Шарифуллина [134], В. Яковлев [138; 139] и другие.

Полезными для философско-эстетического осмысления настоящей темы стали работы В. Дулат-Алеева [28], А. Маклыгина [70; 71], В. Никонова [86], В. Руднева [98], А. Соколова [117], Н. Трубецкого [122; 123], Л. Фаруки [178], А. Хасаншина [130], Шефик Джана [135] и других.

При изучении электроакустических, театральных композиций, а также традиционной музыки в рамках концертов использовались как научные статьи, монографии, так и интервью и другие журналистские работы. Можно отметить следующих авторов: Ю. Каспаров [50], Р. Кашапов [51; 52], Н. Попов [93], А. Попова [94], Н. Хруст [2; 126] и другие.

Важным для автора было изучение трудов на татарском и башкирском языках. Среди них отдельные статьи об истории [170], культуре [140; 141; 159], работы по музыкальной тематике [148; 150; 151; 152; 153; 155; 156; 161; 169], монографии [168; 154], этимологические и тематические словари [142; 162; 163; 167]. Не остались без внимания и произведения старинной литературы [145; 146; 147; 166; 170], содержащие ценные фактологические сведения.

Изучение упомянутого массива источников выявило несколько «белых пятен» в составлении общей «музыкальной карты» региона. При всей совокупной широкоохватности тематики источников некоторые области функционирования культуры оказались незамеченными. Однако для полноценной жизнедеятельности музыкальной культуры важны все её сферы. И игнорирование того, что именно феномен ансамблевого мышления имеет культуuroобразующую функцию, может привести к утрате истинного

понимания ключевой специфики татарской и башкирской традиционной музыки. Сложившийся синтез сольных и ансамблевых практик выполняет функцию «соединительной ткани» между разными формами звукового выражения.

Представляется очевидным, что это важнейшая часть культуры, и именно поэтому **объектом** данного исследования становится изучение вокального и вокально-инструментального ансамблевого исполнительства в разных областях музыкально-культурной традиции татар и башкир как единого континуума.

В качестве **предмета** исследования избраны ведущие музыкально-культурные традиции (*узун-кюй, мунажат, узляу, курайчылык*) татар и башкир и их ансамблевые свойства, перетекающие из музыки прошлых веков в современные концертные, театрализованные и электроакустические композиции.

Цель исследования заключается в выявлении в многоплановой современной музыкальной практике татар и башкир её глубинных архетипических основ, позволяющем объяснить специфические устойчивые принципы ансамблевого музицирования.

В соответствии с обозначенной целью в работе предстоит решить следующие **задачи**:

- 1) обозначить границы и место некоторых аутентичных форм сольного вокального и инструментального музицирования татар и башкир в их музыкальной культуре;
- 2) выявить особенности проявления бинарной оппозиции «певческий голос – музыкальный инструмент» в татарской и башкирской музыке;
- 3) изучить воздействие оппозиции «голос – инструмент» на особенности ансамблевой традиции двух народов;
- 4) на основе анализа композиций из современной практики выделить ансамблевые принципы, характерные для звукового мышления изучаемых этносов;

- 5) установить преемственность современных форм музицирования татар и башкир по отношению к категориям музыки, сложившимся в прошлом в соответствующих социокультурных слоях;
- 6) проследить функционирование старинных ансамблевых принципов в современных концертных, театрализованных, а также электроакустических композициях.

Методология исследования. Работа по избранной теме проводилась на базе НТЦ «Музыкальные культуры мира», использующего в своей теоретической и практической деятельности методологические принципы музыковеда и композитора Дживани Константиновича Михайлова (1938-1995). Именно данная методология, сочетающая в себе композиторский, музыковедческий и широкий гуманитарный опыты познания, представляется наиболее конструктивной и эффективной в изучении музыкальных традиций столь сложного с точки зрения генезиса звуковой культуры и непрерывности межкультурных взаимодействий региона, каковым является зона концентрированного проживания татар и башкир на территории Волго-Уралья.

Попытки фрагментарного описания научной концепции Дж. К. Михайлова осуществлялись в ряде работ А. Алпатовой, Е. Васильченко, М. Каратыгиной [49], В. Юнусовой [137] и др., но наиболее полное и достоверное изложение его теоретической системы, пока рассредоточенное в нескольких томах его рукописных записей и в немногочисленных статьях, ждёт своего обобщения и издания. В отношении к предлагаемой работе наиболее эффективным оказалось сочетание системного и историко-типологического подходов наряду с регионально-цивилизационным принципом рассмотрения музыкальной культуры мира, в свете которых объясняется многослойная и изменчивая специфика некоторых важных явлений музыкальной культуры Волго-Уралья.

Первое, на что обращал внимание Дж. К. Михайлов при характеристике региональной цивилизации — это наличие в музыкальной культуре данного

сообщества выделенного «эталонного» Звука, а также отобранных, осмысленных и теоретически обоснованных норм его развития. Речь здесь не о популярном среди исследователей со времён Фрица Боze (1865-1945) понятии «звукоидеал» и родственных ему («акустический код», «этническая фоносфера»), то есть характерных звуках, рождаемых как бы самой средой жизнедеятельности цивилизации, а о «специальном звуке», намеренно выявленном гениальными творцами «высокой традиции» и усиленно культивируемом в соответствии с классическим каноном.

Для культур, находящихся под перекрёстным влиянием крупных соседних цивилизаций (в данном случае, Ближнего и Среднего Востока, Центральной Азии, Дальнего Востока и Европы), формирование собственного «эталонного» звука было чрезвычайно осложнено: необходимая для кристаллизации такого звука социальная среда имела здесь изменчивый и нестабильный характер. Однако это не помешало татарской и башкирской культуре выработать собственное, поистине уникальное эстетическое явление под названием *моң* – особое качество творческого продукта (в частности, звука), воспринимаемого на уровне психофизиологии, тонких ощущений и вызывающего оценочную реакцию.

Наименование региона, в котором проживает основная часть татар и башкир, как Волго-Уралье имеет давнюю историю. Широкое распространение оно получило в дастанах и исторических песнях не только татар и башкир, но и других тюркских народов. В татарской, башкирской, казахской версиях дастана «Идегэй» («Идегей»; «Ер Едиге», «Изеүкэй менэн Моразым»), а также, к примеру, в алтайской исторической песне «Мырат бий» встречаются названия «Идел-Жаек» («Идель-Жаек»), «Изел-Йайык», «Эдил-Жайык»⁴. Из этого следует, что наименование региона было весьма распространено среди разных народов. Это название и разные его варианты охватывают пространство между двумя реками: Волгой (после соединения с Камой ниже

⁴ В тюркских языках Идел/Изел/Эдил — это название реки Волга, а Жаек/Йайык/Жайык — это название реки Урал.

по течению) и Камой (с момента соединения с Волгой выше по течению), с одной стороны, и рекой Урал (или Яик, Жаек и т. д.), с другой стороны. Впоследствии данное сочетание прижилось и в научной среде. Встречаем его в виде переведённого на русский язык термина «Волго-Уралье» в работах З. Имамудиновой [37; 38], М. Кондратьева [54], В. Яковлева [138; 139] и других исследователей.

Наряду с русским ведущими и самыми многочисленными этносами региона являются татары и башкиры⁵. При всей самобытности и множестве различий в характерах, обычаях и эстетических предпочтениях этих народов, их музыкальная культура обладает многими общими закономерностями, вследствие чего её можно рассматривать как единое системно организованное целое.

Важным аспектом данного исследования является и использование авторского теоретического конструкта, заключающегося в выделении двух специализированных сфер: «метроритмики дастана» и «метроритмики поэзии». Это позволяет рассматривать не только ритмические структуры, но и стилистические, тембровые и композиционные особенности, характерные для татарской и башкирской музыкальной традиции.

Кроме того, автор интегрирует современные идеи в области тюркологии, антропологии, культурологии и других смежных дисциплин.

Остановимся на отдельных ключевых идеях теоретической системы Дж. К. Михайлова подробнее, т. к. без этого не будет объяснена её специфика и особая значимость для изучения избранных явлений.

На основе многолетнего сотрудничества со многими традиционными музыкантами мира, глубокого изучения их видения и понимания своих традиций «изнутри» Дж. К. Михайлов выработал взгляд на мир музыки как на музыку мира. Под «музыкой мира» понималась универсальная планетарная

⁵ Согласно Всероссийской переписи населения 2020 года татары составляют 11% населения Волго-Уралья, башкиры – 4%, русские – 65.8%, чувашаи – 4%, мордвы – 1.3%, марийцы – 1.1%, удмурты – 1%.

культура, в составе которой пребывают музыки разных населяющих земной шар народов. Эта пёстрая картина музык и есть отражение единой макрокультуры планеты. Обобщения крупных масштабов зачастую наталкиваются на проблему «*понимания чужого*» (термин В. Н. Топорова). «Обращение к *чужому* и *неизвестному* предполагает стремление проникнуть через тьму чужести и неизвестности к тайнам исконно *несвоего*. Опыт освоения *чужого* позволяет, “возвращаясь” к собственному (западному) миру, дистанцироваться от него, лицезреть *своё* как *чужое*, как *несвоё*. Это влечёт за собой восхождение на ту высоту, когда становится возможным выход за рамки системы собственных культурных ценностей – заданных ею представлений и понятий», – пишет грузинский культуролог, литературовед Нино Пирцхалава [92, 203]. Глубинное проникновение в суть теоретических систем разных культур мира позволило Дж. К. Михайлову сформировать терминологический аппарат, удобный для освещения многочисленных музыкальных вопросов. «Можно выстроить новую терминологию, а можно реконструировать старую, ввести её в общую систему. Важен именно охват явлений и осознание их», — считал Дж. К. Михайлов⁶.

Методология Дж. К. Михайлова основана на различных музыковедческих и общекультурологических принципах исследования. Важное место в этой методологии занимает системный подход, позволяющий рассматривать музыкальные культуры мира как глобальную систему, охватывающую комплекс тесно взаимосвязанных систем меньшего масштаба. На основе типологического подхода, уделяющего большое внимание изучению звукового опыта и системы критериев оценки различных музык, удаётся сформировать универсальную типологическую матрицу музыкальной культуры как таковой. Отмеченный типологический подход даёт возможность сравнивать разнопорядковые явления на основе определённых выбранных критериев. По утверждению известного этнолога М. Крюкова, типологизация

⁶ Из конспекта лекции №4 «Слои музыкальной культуры» Дж. К. Михайлова от 28 сентября 1989 года из архива НТЦ «Музыкальные культуры мира».

— это выявление «качественных характеристик изучаемого множества явлений» и построение «системы идеальных моделей с заданными дифференцирующими признаками» [58, 8]. Также он отмечает, что при типологизации создаётся некая идеальная модель на основе выявления некоторых существенных признаков, абстрагированная от других признаков, принимаемых за несущественные [58, 7-8]. Так, в первой главе настоящего исследования рассматриваются певческие (*узун-кюй*, *узляу*, *мунажат*), инструментальные традиции (*курайчылык*) как ведущие музыкальные явления татарской и башкирской музыкальной практики.

Согласно регионально-цивилизационному подходу Дж. К. Михайлова, за основную единицу деления всего пространства музыкальных культур земного шара принимается региональная цивилизация⁷. Дж. К. Михайлов выделяет девять таковых: Ближний и Средний Восток, Африка южнее Сахары, Центральная Азия, Дальний Восток, Южная Азия, Юго-Восточная Азия, Австралия и Океания, Америка, Европа. Методами углублённого изучения, а затем сопоставления региональных цивилизаций формируется единый универсальный теоретический конструкт музыкальной культуры как модели.

В ходе многолетних исследований в данной области Дж. К. Михайлов сформулировал определение *музыкально-культурной традиции (МКТ)*, как «специфического социокультурного комплекса, включающего определённое музыкальное явление вместе со всей совокупностью средств его жизнеобеспечения» [74, 4], при этом феномен жанра мыслится как бы внутри МКТ, будучи со всех сторон окружённым и подпитываемым, как «оболочкой», всей системой поддержания его существования.

В отечественной науке укоренилось использование термина «жанр» для описания певческих традиций *узун-кюй*, *узляу* и *мунажат*, которые также

⁷ Под определением «региональная цивилизация» понимается «максимальная реальная общность специальных институтов музыкальной культуры, функционирующих в определённом регионе, музыкально-культурных традиций, принципов музыкального мышления (хотя бы на уровне одной культурной страты), основанная на осознанной необходимости сосуществования» [45, 4].

занимают важное место в данной работе. Однако диссертант считает важным указать две ключевые причины, по которым он отдаёт предпочтение определению указанных феноменов в качестве МКТ. Во-первых, термин «МКТ» охватывает более широкий спектр значений в контексте аутентичной музыки и смежных областей. Во-вторых, использование термина «МКТ» позволяет расставить специфические акценты, важные для настоящего исследования.

Перед тем как более подробно осветить комплекс МКТ в свете идей Дж. К. Михайлова и его последователей, стоит отметить, что разные учёные уже сталкивались с подобными сложностями в работе с термином «жанр». Например, Т. Дубравская указывает, что мадригал выходит за рамки привычных представлений о жанре. Она описывает его не только как «жанр», но и как «принцип интонационного воплощения эмоционально-смысловой стороны текста», а также «принцип сквозного развёртывания» в формообразовании [27, 112-113]. В нашем исследовании применение термина «МКТ» позволяет избегать подобных сложностей и лишних словесных конструкций при анализе влияния певческих традиций *мунажат*, *узун-кюй* и *узляу* на академическую и популярную музыку в современной социокультурной ситуации.

Существование МКТ, согласно концепции Дж. К. Михайлова, должно отвечать пяти основным условиям:

1. Наличием фонда музыкальных текстов⁸;
2. Правилами организации МКТ на всех уровнях (от собственно звуковой материи до норм взаимодействия МКТ с окружающим миром) и комплексом оценочных механизмов и критериев;
3. Системой отбора и подготовки музыкантов-специалистов;
4. Формами организации аудитории;

⁸ Здесь и далее понятие «текст» используется в широком (не лингвистическом) значении как звуковое построение, воспринимаемое как сообщение, в данном контексте – звуковое.

5. Материальным обеспечением процесса музицирования.

Осветим каждое из условий подробнее.

Фонд музыкальных текстов. Под «фондом» понимается совокупность таких музыкальных построений, которые носители традиции могут считать своим «репертуаром», т. е. это те осмысленные звуковые сообщения, которые накапливаются и хранятся в «культурном багаже» традиции на протяжении длительного времени. из которого создаётся непосредственно музыка данной традиции. Способы существования таких фондов отличаются большим разнообразием⁹:

1) Коллекции «музыкальных произведений» – законченных музыкальных образцов, зафиксированных письменно или в коллективной памяти социума, имеющих либо своё название, либо обозначение жанра и, во многих случаях, авторов. Будучи отторгнутыми от своих создателей, эти «звуковые изделия» передаются во времени и в пространстве в неприкосновенном виде или же в разнообразных вариантах. В эту категорию фондов может попасть даже традиционное творчество, если фольклорные образцы кем-то записаны графически или при помощи аудиоаппаратуры и распространяются в зафиксированном виде. Подобным способом хранения материала пользуется прежде всего музыка европейской и евро-американской традиции. Но не только. Свои «сборники» эталонных текстов-пьес сложились в японской, корейской, китайской музыкальных культурах, в традициях курдского *магама* и других культурах Востока. Как правило, в таком фонде известен примерный список всех композиций. Существуют также сборники татарских, башкирских, русских и других народных песен. Смысл именно этих коллекций, конечно, отличен от нотных собраний композиторских произведений, поскольку графическая запись фиксирует только звуковысотный и метроритмический контур мелодии, но реально может быть достоверно воспроизведена только подлинным носителем традиции,

⁹ Из цикла лекций «Музыкальные культуры мира», проведённых М. И. Каратыгиной в 2021-2022 годах

обладающим соответствующей экспрессией и техникой исполнения и в целом пониманием сути записанного звукового высказывания.

2) Фонд в виде звукового «вокабуляра» представляет собой набор первичных ладомелодических единиц, звукоформул, сцепления тонов, объединённых ладовыми отношениями, на этом материале строятся композиции разного масштаба. Встречаются два способа хранения подобного фонда:

- a. Распределение «россыпи» подобных «строительных» единиц по принципу «окрашенности» «формул» тем или иным психоэмоциональным модусом. Это распределение есть результат продолжительного отбора и дальнейшего приспособления найденных интонационных блоков с целью наиболее достоверного соответствия выражаемому внутреннему состоянию духа. Подобная форма хранения звукового «репертуара» характерна для многих модальных¹⁰ звуковых систем. В ряде случаев отдельные интонационные звенья становятся острохарактерными «опознавательными знаками» для своих ладовых систем, таковы интонации-*накары*¹¹ в практике северо-индийской *рага*¹².
- b. На основе этого интуитивно выявленного и осмысленного «вокабуляра» в развитых школах¹³ высокой традиции складывается практика сцепления ладоинтонационных единиц в более крупные мелодические образования, своего рода «цепочки» или «ожерелья» характерных интонаций, превращённых в типовые для данного лада

¹⁰ Под «модальностью» подразумевается принцип системной организации ладомелодической структуры звукового построения, определяемой взаимоотношениями (иерархическими и функциональными) между тонами звукоряда.

¹¹ Рага (санскр. «цвет», «краска», хинд. «страсть») – звукоряд, лад и психоэмоциональный модус, а также принцип развёртывания музыкального материала и структура построения [77, 121-122].

¹² Пакар (хинд. «понимание», «ловля») – это характерная фраза, интонация мотив, по которой моментально опознаётся та или иная рага.

¹³ В данном случае, под «школой высокой традиции» понимается неформальное творческое объединение учителя и его последователей в рамках МКТ.

мелодии. Такова система *гуше*¹⁴ в иранской классической музыке, детерминирующая все *дастгах*¹⁵ в большой ладовой системе *радифа*¹⁶.

- 3) На базе описанного ладомелодического материала выдающимися мастерами классической музыки модального типа могут создаваться своеобразные авторские «темы», которые либо передаются внутри школы в устном виде, либо условно записываются в виде последовательности тонов. Так, в северо-индийской классической музыке подобный вид «репертуара» составляют авторские *гаты*¹⁷ в инструментальной музыке или *бандиши*¹⁸ в вокальной.
- 4) Для фонда, хранимого в культовых традициях, характерно запоминание многочисленных ритмических и ладомелодических единиц посредством привлечения чего-то более «материального» – словесного текста, в котором сосредоточены, помимо порядка огласовок, и сами принципы взаимодействия этих единиц, формул [78, 62]. В музыке Ближнего и Среднего Востока встречаем подобную разновидность фондов в связи с распевом Корана и классической поэзии.

В случае с татарской и башкирской музыкой фонд текстов предстаёт в разных видах, что будет рассмотрено в первой главе исследования.

¹⁴ Гуше (перс. «угол») – типовые ладомелодические модели в *радифе*, использующиеся в иранской классической музыке.

¹⁵ Дастгах (перс. «позиция руки») является звуковым воплощением объективного психоэмоционального состояния, закреплённым в канонически установленном комплексе музыкальных элементов. Феномен *дастгах* проявляется через его многоуровневые аспекты, которые взаимосвязаны: положение руки на грифе струнного инструмента, система звукорядов, ладовые тяготения, звуко-мелодические клише, специфический «вокабуляр» ладомелодического материала и циклическая композиция.

¹⁶ Радиф (перс. «порядок») представляет собой принцип формирования системы дастгахов в виде выстроенных в определённом ладомелодическом порядке типовых мелодий *гуше*.

¹⁷ Гаты (авест. «песнопения») – это молитвы и религиозные песни, созданные жрецом Заратуштрой для проведения обрядов поклонения авестийскому божеству Ахурамазде.

¹⁸ Термин «бандиш» (хинд. «связывание») относится к фиксированным музыкальным композициям в северо-индийской музыкальной традиции, которые состоят из двух строф.

Правила звукотворчества и критерии его оценки. Такие правила и такой «кодекс» обусловлены комплексом этических установок, которые определяют место и роль музыки в жизни общества конкретной региональной цивилизации. Основной целью подобной системы установленных норм и стандартов является формирование «эталонного» звука, присущего определённой МКТ. Источником рассматриваемой системы являются культурные особенности архетипического характера, усваиваемые на уровне коллективного бессознательного. По этой причине зачастую даже любители, не обладающие формальным музыкальным образованием, способны отличить аутентичное от вторичного. Ценители же и знатоки (многие из них также либо являются исполнителями, либо были ими в прошлом) могут детально проанализировать музыкальную композицию, указать все её соответствия и несоответствия традиционным канонам.

Фиксация этого свода правил в виде трактатов, руководств и учебников занимает только его часть; другая часть знаний передаётся устным путём, как например: искусное оперирование правилами гармонии и построения мелодии, чувство нюансов музыкальной формы, использование необходимых ускорений и оттяжек, огласовка поэтического текста с опорой на его содержание, скрытый ритм и мелодичность и т. д.

Система отбора и подготовки музыкантов-специалистов. На протяжении многих веков в различных традиционных музыкальных культурах ремесло и искусство музыканта передавались «по наследству» [77, 14]. Другой формой освоения этого знания было ученичество у признанных музыкантов, иногда в специальных школах. Как правило, у мастера обучались либо его дети, либо ученики со стороны, которых он отбирал по их природным музыкальным способностям. Так, на Ближнем Востоке и в Южной Азии встречаются понятия «мешк» и «парампара», имеющие сходное значение: передача культурного опыта путём наставничества [17]. При таком обучении традиция переходит от мастера к подмастерью в ходе постоянного общения. В таких отношениях ученик усваивает не только технические умения, но и

знакомится с культурным контекстом осваиваемого искусства, подлинными стилями и поведением мастеров, которые являются носителями этой традиции. Подобный метод обучения можно сравнить с «переливанием» всей системы мироощущения из сознания и подсознания учителя в сознание и подсознание ученика. При таком формате наставничества передаются уникальные секреты, особенности исполнения, понимание музыкальной символики и другое, что может быть специфично для данной школы или региона. Временами, подобные тайны исполнительства передаются только избранным ученикам, которые доказали свою преданность своей традиции. Под усвоением свода правил предполагается не просто заучивание, но «вживание» ученика в систему МКТ.

Параллельно с наследственной передачей знаний в разных обществах существовали и особые школы для групп избранных по тому или иному признаку отпрысков (дети вельмож, юные представители жреческих каст и т. п.). В некоторых подобных школах передавались специальные музыкальные знания, необходимые для обрядовой практики и управленческой деятельности.

Формы организации аудитории. Под формами организации аудитории подразумевается способ воплощения акта звукомызыкальной коммуникации между музыкантами и слушателями. Без слушателей, выращенных в поле данной традиции и естественным образом настроенных на её восприятие, она не может существовать, так как именно аудитория обеспечивает её востребованность и развитие.

С европеизацией общественных институтов по всему миру, всё большее распространение получает исполнение музыки в концертных залах, театрах и на других площадках. С развитием разнообразных технологий, важными также оказываются возможность выхода музыканта в радио- и телевизионный эфир, распространение своего творчества в Интернете, организация онлайн-трансляций своих выступлений и т. д. Таким образом, от современных традиционных музыкантов требуется не отказ от своих традиционных

принципов, а постоянное обновление формата выступлений с учётом современных технологий: без этого они оказываются доступны лишь весьма узкому кругу ценителей. С модернизацией формата меняется звукомзыкальная экспрессия: это приводит лишь к количественному возрастанию аудитории, но не способствует ни укреплению, ни углублению смысла такой коммуникации.

Материальное обеспечение процесса музицирования. Всё множество вещественного, т. е. костюмы, музыкальные инструменты, способы распространения информации, акустическая среда или специальное пространство музицирования, его оснащение и другие составляющие, обеспечивают процесс звукомзыкальной коммуникации. Б. Асафьев использовал для обозначения такого материального параметра термин «музыкальное хозяйство» [74, 3]. Именно с помощью этих элементов формируется уникальная акустическая среда для существования эталонного звука МКТ. Выработанные в далёком прошлом и совершенствуемые на протяжении многих веков различные правила, касающиеся материального оснащения звуковоспроизведения, временами оказываются овеяны тайной и в полной мере доступны лишь весьма малому числу профессионалов.

Обратимся теперь ещё к одному аспекту методологии Дж. Михайлова — его теории *социокультурных слоёв музыки*¹⁹. В современных татарской и башкирской музыкальных культурах можно наблюдать признаки их слоевого строения, где особенности музыки каждого слоя, по Дж. Михайлову, зависят от «совокупности её типов, видов и стилей, специфика музыкального текста которых обусловлена их принадлежностью к определённой социальной

¹⁹ Высшую ступень в иерархии социокультурных слоёв занимает *высокая музыка*, представленная музыкальными традициями придворных кругов, феодальной знати и некоторых религиозных учреждений. Следующий уровень занимает *сниженная высокая музыка*, которая изначально зародилась среди городского населения среднего класса, а затем получила распространение как в высших кругах феодального общества, так и в более низких социальных слоях. Фундаментом музыкальной культуры выступает *основная музыка* – традиционное музыкальное творчество основной массы населения определённой территории или конкретного региона, что соответствует понятию «фольклор» в российском музыковедении [74, 13; 77, 13].

группе и выполняемыми ими функциями» [77, 13]. Так, опора на корневые вокальные и вокально-инструментальные традиции заметна в некоторых образцах популярной, академической музыки, а также в театрализованных и электроакустических музыкально-поэтических композициях, которые написаны современными композиторами в формах, приближенных к традиционным.

Теоретические принципы Дж. К. Михайлова были выбраны в том числе потому, что основной ареал проживания татар и башкир оказывается весьма непростым для изучения. Во-первых, здесь на протяжении многих столетий происходило столкновение индоевропейских и тюрко-монгольских культурных потоков²⁰. При дворах правителей местных государств (в частности, Волжской Булгарии, Казанского ханства) устанавливались собственные условия формирования *социокультурных слоёв*, ориентированные на музыкальный мир разных региональных цивилизаций (Ближний и Средний Восток, Центральная Азия) [9, 29]. Вследствие того, что через этот регион проходил ряд важнейших торговых путей: Великий волжский и Пушной пути, а также ветви Великого шёлкового и Северного морского путей [35, 18, 20], — Волго-Уральские государства имели разнообразные, прямые или опосредованные контакты не только с арабо-персидским миром, Центральной Азией и Европой, но и с Южной и Юго-Восточной Азией, странами Дальнего Востока. Во-вторых, на данной территории с древнейших времён соседствовали финно-угорские и тюркские народы, позднее к ним добавились и славяне. Так, местные финно-угры, представленные мордвой, марийцами, удмуртами, составляли самый ранний

²⁰ Известно, что первые поселенцы появились на Урале 300-100 тысяч лет назад. Их миграция происходила по двум основным направлениям: из среднеазиатского региона и территорий Восточно-Европейской равнины, включая Крым и Закавказье. Позднее, начиная с III века до нашей эры, происходит смешение оседлого населения ананьинской культуры с кочевыми ираноязычными савроматами. Во II-I столетиях до нашей эры на этих землях сформировались волжско-финские народности. К V веку нашей эры эту территорию освоили балтские племена, оставившие значительный отпечаток в археологическом, лингвистическом и антропологическом наследии региона. [89, 7]

пласт. Предки современных татар, башкир и чувашей, переселились на эту землю в конце IV века. С XVI века к ним добавились славянские народы: русские, украинцы. Тесные контакты этих народов были также заметны и в музыкальной сфере. Их особенности были рассмотрены в ряде публикаций диссертанта [9; 11; 13; 15]: у удмуртов примером такого воздействия является аэрофон *узъыгумы* (тюркское влияние), у мокши — вокальная многоголосная традиция *кувака морот* (славянское влияние) и т. д. [9, 31]. В-третьих, в XIX веке на культуру этого региона, и без того многосоставную, сильное влияние оказала европейская музыка (через русскую). В частности, гармонь (у татар также мандолина) стала почти «народным» музыкальным инструментом, оказав воздействие и на певческое интонирование [9, 32]. Именно теоретические разработки Дж. К. Михайлова позволили упорядочить представления о музыкально-культурной деятельности татар и башкир в контексте этнической пестроты той местности, в которой они проживают на протяжении многих веков.

Помимо методологии Дж. К. Михайлова автор работы обращается к научным подходам М. И. Каратыгиной, применённым в её диссертации [46] и используемых на практике в НТЦ «Музыкальные культуры мира». Наибольшую важность для диссертанта представляет здесь идея выделения *ведущего музыкального жанра*, как «явления культуры, выполняющего в ней “наследственную” функцию и определяемого в историческом, социокультурном и грамматическом ракурсах» [46, 15-16]. Продолжением разработок Дж. К. Михайлова также стали феномены, подробно рассмотренные певцом и знатоком иранской традиции Хосейном Нуршаргом в его диссертации, в том числе культурная оппозиция «певческий голос — музыкальный инструмент», ставшая предметом исследования и в дипломной работе автора настоящего исследования. Идею отмеченной оппозиции Х. Нуршарг преподносит в контексте «индоевропейской надцивилизационной общности», под которой понимаются «исторически сложившиеся крупные объединения культурных систем на пути неумолимого движения человечества

к формированию и осознанию общности глобального характера» [87, 29-30]. Согласно такому взгляду, разные цивилизации столкнулись с необходимостью выбора между использованием певческого голоса и музыкального инструмента для своей высокой музыки. Такое предпочтение сказывалось в более совершенных и устойчивых формах либо певческого, либо инструментального искусства.

Данный подход помогает пролить свет на историко-культурные процессы Волго-Уральского региона в более крупном масштабе.

При написании работы были задействованы научные и практические изыскания певца и музыковеда И. Газиева [23], фольклориста и исполнителя на различных традиционных инструментах Г. Макарова [62; 63; 64; 65; 66; 67; 68; 69; 148], композитора и фольклориста М. Шамсутдиновой [133], татарского историка и культуролога А. Бустанова [20] и других.

Диссертант намеренно отказывается от нотных примеров, расшифровок, следуя установкам НТЦ «Музыкальные культуры мира» МГК имени П. И. Чайковского. Нотная фиксация не может в полной мере передать все особенности звуковой ткани избранных композиций: ритмическую прихотливость, различные несовпадения с равномерно-темперированным строем, плавность и совершенство совместного музицирования. По этой причине, самым подходящим способом демонстрации материала видится аудиоприложение из различных музыкальных образцов. Исключение делается лишь для произведения «حبيبه» («Хабибе») в целях демонстрации экспериментальной нотации (см. Приложение 2), а также для кратких фрагментов татарской народной песни «Туган тел» («Родной язык») и композиции «Тэрэвих» М. Шамсутдиновой.

Новизна исследования. В данной работе в центре внимания оказывается та сфера современной музыкальной культуры, в которой ощутимо преобладание компонентов исконных вокальных и вокально-инструментальных традиций татар и башкир. Исследование впервые выдвигает концепцию тетрады МКТ этих этносов, аккумулирующей

архетипические элементы местного жанрового и стилового своеобразия. Этот выбор подкреплён как сложными концептами Дж. К. Михайлова, основанными на опыте взаимодействия музыкальных культур в разных региональных цивилизациях, так и личным композиторским подходом автора.

Особое внимание в работе уделяется именно природным ансамблевым свойствам традиционной музыки рассматриваемых народов, вопреки представлениям о ней как о «монодической» (в строгом значении этого слова), но воспринимающейся слухом в качестве последовательности многослойных звуковых вертикалей, мерцающих разнообразным сочетанием тембров, тонких вибраций и ритмических наслоений. Именно в реальном звучании ансамблевой музыки высвечивается её вертикальная структурированность («партитурность»).

Основная научная гипотеза. Ведущие музыкально-культурные традиции татар и башкир, такие как *узун-кюй*, *мунажат*, *узляу* и *курайчылык*, являются носителями «звукового кода» культуры двух этносов во всей её полноте. На сегодняшний день они уже достаточно подробно описаны в научной литературе, однако от внимания исследователей ускользнул важнейший духовный продукт этой совокупной культуры, наиболее показательно выраженный в упомянутых традициях – **ансамбль как многомерный образ живой музыкальной практики**. Этот феномен можно представить в виде «гештальт-модели», в которой слиты в единое целое тембры, манеры звукоизвлечения, ритмоинтонационные формулы, жанровые признаки и другие параметры музыкального высказывания, и это целое важнее, чем сумма воздействий этих отдельных элементов музыки. Таким же единством этой «гештальт-модели» отличается специфика её развёртывания во времени, т. е. функционирование всех её составляющих в виде единого звукового потока. Соотношение тембров и распределение функций инструментов в собственно инструментальных или вокально-инструментальных ансамблях обладают в данных традициях остро специфичными и культурно обоснованными характеристиками, что играет

особую роль в передаче звуковыми средствами культурной идентичности музыкальных «посланий». Предположение о выполнении ансамблевым звучанием этой крайне важной «миссии» в музыке татар и башкир является **основной научной гипотезой** в данной работе.

На защиту выносятся следующие положения:

1. В татарской и башкирской музыкальных культурах в типологической оппозиции «певческий голос – музыкальный инструмент» в большинстве случаев преобладает вокальное начало. Эта особенность наложила отчётливый отпечаток на ансамблевые традиции вышеназванных этносов.
2. Вокальные и вокально-инструментальные традиции региона не только описаны в книгах о прошлом данной культуры, но и живут в современной практике, что доказывают многочисленные конкретные образцы.
3. В татарском и башкирском звукотворчестве в разной степени выражены две музыкальные сферы: *сфера метроритмики дастана* (комплекс метроритмических, тембровых, формообразующих средств, заложенный в каноническом исполнении татарского и башкирского эпоса) и *сфера метроритмики поэзии* (комплекс метроритмических, тембровых, формообразующих средств, берущих начало в старинной татарской поэзии), представляющие со всем комплексом выразительных средств: от метроритмики и лада до определённых тембров и функций инструментов.
4. Среда современных концертных, театрализованных композиций, а также электроакустических модификаций традиционной музыки обладает бóльшим потенциалом для сохранения метроритма и ансамблевых принципов традиционной музыки, нежели разнообразные обработки, цитирования и попытки гармонизации народных мелодий в академическом стиле европейской музыки²¹.

²¹ Однако это не означает, что прежде местная музыкальная культура развивалась по ложному пути: её богатство заключается именно в разнообразии направлений. В диссертации акцент сделан именно на тех ответвлениях современного звукотворчества, которые сохраняют характерные аутентичные ансамблевые свойства татарской и башкирской музыки.

Степень достоверности и апробация результатов исследования.

Достоверность настоящей работы подтверждается внимательным изучением фактологии, изложенной в авторитетных источниках, а также собственным композиторским опытом автора по созданию и звуковой реализации данных идей в музыкальном пространстве. Исследование выполнено на кафедре теории музыки Московской консерватории; обсуждалось и было рекомендовано к защите на заседании кафедры, состоявшейся 24 октября 2025 года.

Результаты работы были представлены в докладах на различных конференциях и в лекциях:

- Доклад «Проявление оппозиции «певческий голос – музыкальный инструмент» в музыкально-культурных традициях Поволжья-Урала» (г. Москва, 2022); Музыковедческая конференция-презентация научных достижений выпускников МГК имени П. И. Чайковского и РАМ имени Гнесиных.
- Доклад «Традиционные татарские и башкирские музыкальные инструменты в фондах РНММ» (Москва, 2023); X Всероссийская научно-фондовая конференция в Государственном музее им. Л. Н. Толстого.
- Доклад “Tatar Culture and Tatar Wikipedia: Parallels, Processes and Values” («Татарская культура и Татарская Википедия: параллели, процессы и ценности»); Международная конференция Wikimedia CEE Meeting (Тбилисский государственный университет, Тбилиси, 2023);
- Доклад «Ш. Марджани и татарская теоретическая система лада и ритма XIX-начала XX века»; Международная научная конференция «Ладовые коммуникации в евразийском музыкальном пространстве» (Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова, Казань, 2023).
- Доклад «Traditional Terminology of Tatar Music on Wikipedia» (Традиционная терминология татарской музыки в Википедии); Международная конференция Wikimedia CEE Meeting, (Галерея «Gazhane», Стамбул, 2024).

- Доклад «Отражение традиционных принципов ансамблевого творчества татар и башкир в современной музыкальной практике» на Международной научно-практической конференции «Музыкальная тюркология сегодня: проблемы и перспективы» (Казахская национальная консерватория им. Курмангазы, Алматы, 2025).
- Лекция «Татарларда борынгыдан килгән күмәк музыка башкару мэдәнияте» («Ансамблевая культура традиционной татарской музыки»). Дом Татарской книги, Казань, 2024.
- Лекция «О воплощении традиционных инструментальных принципов в музыке Поволжья и Кавказа: общности и различия». Карачаево-Черкесский колледж культуры и искусств им. А. Даурова, Черкесск, 2024.
- Лекция «Заманча сэнгатътэ борынгы татар музыкасы үзенчәлекләренен чагылышлары» («Отражения особенностей древней татарской ансамблевой музыки в современном искусстве»). Казань, Присутственные места Казанского Кремля, 2025.
- Курс лекций в рамках модуля «История оркестровых стилей» в Центральной музыкальной школе – Академии исполнительского искусства. Москва, 2024.
- Курс лекций «Шанлы татар музыкасы» («Славная татарская музыка») для образовательной онлайн-платформы «Açıq Universitet». Казань, 2025.

Также результаты настоящего исследования были отражены в ряде публикаций в рецензируемых изданиях из перечня ВАК и в других изданиях (см. Список литературы, пп. 3–17).

Автор настоящего исследования – композитор-практик, применяющий свои наработки в области татарской и башкирской вокальной и вокально-инструментальной музыки не только в научном, но и в композиторском творчестве.

Теоретическая значимость. В работе развиваются представления о музыкально-культурной традиции как системно организованном

социокультурном комплексе, а также доказывается основополагающая роль ансамблевых традиций для звукового мышления татар и башкир.

Практическая значимость. Результаты исследования могут быть востребованы в курсах истории музыки, этномузыкознания, музыкальных культур мира, а также в композиторской и исполнительской практике, могут применяться при разработке учебных программ.

Структура диссертационного исследования: введение, две главы, заключение, список литературы, включающий 188 наименований (в том числе: 139 — на русском языке, 32 — на татарском и башкирском языках и 18 — на других языках) и два приложения.

ГЛАВА I. МУЗЫКАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ ТАТАР И БАШКИР: ДРЕВНИЕ ОСНОВЫ И СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ

В ходе исторического развития Волго-Уральского региона в общем поле татарской и башкирской культур сформировалась система устойчивых предпочтений по отношению к таким видам творчества, как *курайчылык*, обертонное пение *узляу*, певческие традиции *узун-кюй* и *мунажат*. Они заняли место ведущих традиций музыкальной практики современного татаро-башкирского сообщества. *Узун-кюй*, *узляу*, *мунажат* и игра на *курае* могут быть рассмотрены в качестве музыкально-культурных традиций в соответствии с критериями, предложенными Дж. К. Михайловым²².

Типологический подход Дж. К. Михайлова позволил сопоставлять в первом разделе настоящей главы отмеченные выше разнопорядковые явления. Причиной обособления этих феноменов стало то, что именно в них заключена наибольшая концентрация специфических признаков, указывающих на яркую культурную самобытность.

Познакомившись со многими трудами непосредственно о данных явлениях или же затрагивающими их отдельные особенности (работы М. Нигмедзянова [83; 84; 85], З. Сайдашевой [100; 103; 105; 106], Е. Смирновой [114; 115; 116] и других), можно заметить, что в советском музыковедении эти феномены оказывались вписанными в различные классификации, создаваемые на основе разных признаков: от привязки к историческим этапам развития культуры и географических координат ареала распространения традиции до «технических» элементов самого музыкального высказывания (звуковысотного диапазона, количества слогов в поэтическом тексте, характеристик особенностей звукомзыкальной коммуникации и т. д.). В рамках настоящей работы нет возможности подробно рассмотреть преимущества и недостатки подобных классификаций. Отметим лишь

²² См. статью «К проблеме теории музыкально-культурной традиции» Дж. К. Михайлова [74].

ключевые особенности, которые оказываются неудобными для рассмотрения творчества татар и башкир.

Так, *узун-кюй* чаще всего относят к так называемым многословным лирическим песням, *мунажат* – к группе «стихов нараспев», находящейся между «письменной поэзией» и «фольклором», либо к эпосу; *узляу* именуется «стилем пения» [80, 45]. Таким образом, здесь *узун-кюй* приравнивается к простым песенным жанрам, а единственным его корневым отличием является количество слогов в одной строке, в то же время нивелируются острохарактерные особенности певческого звукоизвлечения. В этой же системе координат *мунажат* располагается где-то между анонимным народным и «авторским» творчеством, а *узляу* становится способом исполнения любой народной песни. В данной же работе *узун-кюй*, *мунажат*, *узляу* и *курайчылык* будут рассмотрены именно как музыкально-культурные традиции.

Долгое время музыкальная культура татар и башкир была полем для исследования учёными-фольклористами. Работы исследователей приносят большую пользу для разных поколений композиторов. Со временем для объяснения некоторых глубинных и многоуровневых культурных явлений стали использоваться и другие методы исследования. Большое внимание стало уделяться именно звуку – способу преподнесения звуковых посланий. Для того, чтобы понять всю динамику и все мотивы развития творчества татар и башкир, весьма удобен обширный музыкально-культурологический подход.

В случаях, когда определение феномена музыкальной культуры всецело опирается на слогоритмические параметры напева, научное осмысление отдаляется от самой практики исполнения. Такой щепетильный анализ позволяет ещё более тщательно распределить композиции по метроритмическим сходствам и различиям. Он есть результат в большей степени европоцентристского логического подхода, признанного во многих

научных центрах земного шара²³. Хотя и ему следует отдать должное: отмеченный подход главенствует в татарском и башкирском музыковедении. Именно он в совершенстве справляется с задачей идентификации *арузных*²⁴ черт [114, 269], к примеру, в традиции *узун-кюй*, которая исторически занимает в татарской и башкирской музыке совершенно иной полюс, не связанный с *арузом*. Однако при всём внешнем совершенстве данного научного охвата, на практике он встречается преимущественно в среде исполнителей-фольклористов²⁵ (*Приложение 1, трек 11*).

Как правило, система образования по фольклорному направлению в России предусматривает функционирование фольклорных ансамблей при учебных заведениях. Если учесть, что в фольклористике первостепенной важностью обладает именно музыкальный материал, то убедителен факт, что всегда предполагаются некое *звучание* и *научное осмысление*. Так, при центрах изучения фольклора помимо личных предпочтений, появляется объективная причина для научных исследований совместно с концертными исполнениями фольклора. Этим способом можно компенсировать исчезающие в народной среде музыкальные явления. Данная практика совмещения научного и практического совершенствуется в татарской и башкирской среде уже более столетия и здесь не может быть речи о каких-либо несоответствиях. Здесь выработан свой подход для работы с звуковоспроизведениями расшифровок разных лет: для музыкантов, не знакомых с таким подходом, нотные фиксации прошлого будут гораздо менее информативны. На первый взгляд, освещаемая практика, совмещающая научное и исполнительское начало, предстаёт некой

²³ Критика такого подхода не раз встречается в исследованиях Дж. Михайлова [75, 117].

²⁴ Аруз – система стихосложения, основанная на чередовании долгих и кратких слогов. Аруз возник в арабской поэзии к VIII в., а затем распространился в персидской и тюркоязычной поэзии.

²⁵ Автору данной работы в рамках различных проектов приходилось общаться с признанными исполнителями *узун-кюй* И. Хузиной, И. Мухутдиновым, А. Гардисламовой (Татарстан) и К. Шакировой (Башкортостан). Эти исполнители не оперировали терминологическим аппаратом современной фольклористики о слогоритмической основе напевов.

идиллией для сохранения традиций. Однако при более внимательном взгляде сравнение «звукового продукта» фольклористов с сохранившимися исполнениями носителей традиции и с современной концертной практикой указывает на заметные различия²⁶.

Исполнение музыки представителями фольклорных центров уже в своей основе рассматривается в качестве «несовременной» музыки в силу объективных причин. Во-первых, точное следование нотным фиксациям создаёт рамки, ограничивающие естественное развитие, вариантность музыки. Во-вторых, музыканты оперируют бóльшим багажом научных знаний, классификаций и теорий, и любое варьирование нотного материала может привести к несоответствию звуковой реализации научным представлениям. В-третьих, в силу полиэтничности регионов, исполнители фольклорных центров могут принадлежать к разным этносам, да и сами центры исследуют отдельные этнически пёстрые регионы. Из-за этого на практике появляются несоответствия: например, марийская музыка исполняется в татарской манере, татарская – в русской и т. д.²⁷

Фольклорные ансамбли важны в просветительском и образовательном плане, одним из их главных преимуществ является возможность приобщить студентов разных направлений и интересов к музыке прошлого. Однако не стоит забывать, что в данном случае такой музыкальный продукт – лишь «изображение», отдалённое от самой традиции. Для приближения подобных «изображений» к реальным формам традиционного творчества необходима кропотливая работа на основе аудиозаписей. Её качество зависит от того, насколько тактично, бережно и осторожно исполнители относятся к своей

²⁶ Ярким примером стали два концерта татарской музыки в рамках Международного фестиваля «Вселенная звука» 2021 и 2022 год годов. В концерте 2021 года принимали участие уже упомянутые выше И. Мухутдинов, И. Хузина и А. Гардисламова — исполнители, не связанные с фольклористикой; в концерте 2022 года принимал участие Фольклорный ансамбль Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова.

²⁷ Такие выводы были сделаны автором после прослушивания концерта Фольклорного ансамбля Казанской консерватории (2022), а также после общения с бурятскими исполнителями Эрдэмом Дымбрыловым и Оксаной Бабуевой в 2021 году.

традиции. Важно понимать, что нотная запись фиксирует лишь тонкую оболочку звукового явления, но не может передать его суть.

Вопросы различия аутентичного творчества в естественной среде и в условиях фольклорных исследовательских центров перекликается с проблемой разграничения «традиционного» и «современного», освещённой Дж. К. Михайловым ещё около полувека тому назад в связи с музыкальными культурами Ближнего Востока и Южной Азии. Традиционное нередко оценивается в качестве устаревшей и не связанной с идеями настоящего времени культурой, а современное – в качестве созданного по европейскому образцу, многоголосного, с интенсивным развитием и т. д. Дж. К. Михайлов в корне отвергает данные суждения, показывая, что и традиционное может быть современным без кардинальных изменений по образцам европейской культуры. «Мы слушаем игру музыкантов атомного века с его проблемами, теми же самыми, которые волнуют современных европейцев, американцев, африканцев. Эти музыканты живут в темпе современности, пользуются всеми благами цивилизации, мыслят категориями сегодняшнего бытия. Об этом рассказывает и их музыка, где древние, испытанные веками принципы организации материала наполняются новым содержанием, новой экспрессией. Это живая музыка, и её нужно уметь отличать от так называемого наследия», – также пишет исследователь [76, 96].

У народных исполнителей имеется некая иерархия бытующих в поле их деятельности музыкальных явлений. Какие-то из них кажутся более показательными и яркими, какие-то – более простыми и похожими на разные традиции других народов. Идея о существовании иерархии периодически проявлялась и в музыкальной науке. Татарский фольклорист М. Нигмедзянов сравнивает изящество татарских *узун-кюй* с болгарской архитектурой [85, 31], чувашский музыковед М. Кондратьев называет ряд музыкальных традиций Волго-Камья *репрезентантами* (в их числе татарский и башкирский *узун-кюй* [53, 242-243]). Музыковеды Дж. Михайлов и М. Каратыгина используют понятия «ведущий музыкальный жанр» или «жанр-кумулятор» [46, 31],

которые также применимы в отношении рассматриваемых культур, и т. д. Фольклористы ставят *узун-кюй* в один ряд с другими явлениями: в свете их идей, многослоговая лирика не менее показательна, нежели другие песенные жанры²⁸. *Узун-кюй* представляет для них в чём-то даже меньший интерес, т. к. в настоящий момент он почти не сохранился в среде народных исполнителей.

При подготовке спектакля «Идегэй» режиссер Туфан Имамутдинов поставил задачу композитору (автору настоящей работы) сочинить музыку, «близкую к традиционной, но не фольклор»: т. е. создать такие композиции, которые, будучи похожими на традиционные, удовлетворяли бы его художественным вкусам, а не только научным познаниям. С подобными требованиями можно столкнуться в музыке для филармоний и театров, а также в композициях для перформансов.

Если фольклористы оказывают равное внимание разным жанрам, то в естественной практике отдаётся предпочтение четырём ключевым традициям: *узун-кюй*, *мунажат*, *узляу* и *курайчылык*, – на которых предлагается заострить внимание в этом разделе работы. Данные явления присутствуют в разных областях музыкального творчества татар и башкир: и в популярной музыке, и в академической, и в традиционной.

Настоящее исследование не относится к фольклористике: оно нацелено на вопросы исполнения традиционной музыки и её элементов в современной практике. «До сих пор сохранилась оппозиция: “фольклор – композиторское творчество”. Научный уровень такого противопоставления довольно невысок, поскольку ещё не выработана точная и ёмкая формулировка понятия “профессиональная музыка”, не установлена чёткая грань между *профессионализмом бесписьменной традиции и фольклором*» [курсив мой – Ф. Б.] [73, 41-42]; «Собственно, сам термин “фольклор” по отношению к типам и видам традиционной музыки Азии и Африки – следствие западного влияния: ещё до начала 1930-х годов практически все музыкальные традиции стран

²⁸ Из личных бесед автора с татарским музыковедом Л. И. Сарваровой в 2022-2023 годах.

Азии и Африки относились западными исследователями к сфере фольклора. И в странах Азии и Африки этот термин был введён в качестве разделительного, отмежёвывающего традиционные виды от музыки западного типа, а не от национальных видов высокой музыки», – пишет Дж. К. Михайлов [78, 164].

Таким образом, исследователь упоминает два варианта трактовки термина «фольклор». В первом случае он относится ко всей традиционной музыке некоторого региона и противопоставляется композиторской практике, во втором случае – к *основной музыке*, отделяя её от *высокой*. Несмотря на ряд различий в истории музыкальных культур Волго-Уралья, Азии и Африки, по мнению автора настоящей работы, подход Дж. К. Михайлова весьма органично применим к музыке рассматриваемого нами региона. Так, четыре традиции татар и башкир, выделяемые в данной работе, рассматриваются в качестве явлений, несколько «возвышающихся» над остальными в силу своей важности для разных слоёв современной культуры.

Данные традиции претерпели ряд изменений и, вероятно, слушателю конца XIX века не показались бы полностью аутентичными «татарскими» и «башкирскими»²⁹. Современные исполнители всё чаще получают образование европейской направленности в колледжах и консерваториях, поэтому при звуковой реализации, музыка некоторых исполнителей приобретает черты оперного пения, достигаются более высокие регистры и т. д. Однако именно на этих примерах заметно, как музыкальные культуры исследуемых этносов смогли выработать необходимые адаптивные механизмы и создать условия для того, чтобы к началу XXI века эти явления были важны в живой звуковой

²⁹ В данном случае большой интерес представляют размышления Дж. Михайлова об индийском и арабском музыкантах. В таком контексте очевидна параллель между концертной и традиционной практикой отдельных музыкантов в масштабе всей культуры. «Если западные аудитории полагают Рави Шанкара типичным представителем индийского традиционного искусства (его классического слоя), а импровизации Башира – чисто арабскими, то многие ортодоксально настроенные музыканты и любители музыки в самой Индии и арабских странах далеки от того, чтобы считать творчество названных музыкантов (и, конечно, не только их) чисто индийским или арабским. Сами эти музыканты, насколько я могу судить по неоднократным беседам с ними, далеки от однозначной оценки своего творчества. Они, разумеется, считают себя прежде всего представителями собственной культуры, но не отрицают воздействия опыта других музыкальных традиций» [76, 94-95].

практике. Данная область музыкальной культуры этносов стала наиболее показательной для аудитории разных уголков мира.

Кратко охарактеризуем каждую из четырёх рассматриваемых музыкальных традиций татар и башкир на основе конструкта музыкально-культурной традиции, предложенного Дж. К. Михайловым. Свод текстов каждого из рассматриваемых явлений татарской и башкирской музыкальной культуры представлен в разных видах [10, 79]. Развитие каждого рассматриваемого явления сводится к следующему: на протяжении многих столетий отбирались и тщательно вышлифовывались мелодические основы напевов и словесные тексты. Частота обновления мелодического и словесного начал не совпадали, также расходились и показатели каждой из музыкальных традиций. К примеру, в *узун-кюй* словесные тексты обновлялись намного быстрее, нежели их мелодическое начало. В *мунажатах* словесные тексты обновлялись весьма медленно и незначительно: строгость *аруза* позволяла удерживать в памяти текст почти без изменений [83, 30-31]. Однако примерно к концу XIX века в *узун-кюй* словесные тексты окончательно закрепились за конкретными напевами. Напевы и поэтические тексты, как и секреты мастерства их исполнения, передавались только устным путём — лишь в связи с *мунажатами* встречаются примеры письменной передачи словесных текстов [15, 7; 42, 140]). «Здесь нужно подчеркнуть и то, что для чтения нараспев, исполнитель должен быть богоугодным человеком, получившим необходимое духовное образование, перед тем, как исполнять музыку прилюдно, он должен получить *фатику* (благословение) от своего *остаза* (наставника)», — пишет Геннадий Макаров [149, 19]. Мелодические основы напевов *мунажатов*, *узун-кюй*, *узляу*, наигрышей на *курае* и других традиций (к примеру, *баитов*) могли совпадать. Однако принцип распевов на основе комплекса мелодических формул в связи с каждым музыкальным явлением заметно отличался. Это было обусловлено тем, что традиции имели разное происхождение: *мунажат* — из области плачей и причитаний [42, 138], *узляу* — из области шаманских обрядов, и т. д. (они будут подробно рассмотрены

далее). Помимо этого, внутри каждой музыкальной традиции существовали свои внутренние правила о том, какие из «формул» характерны для начальных, срединных и завершающих построений, а также какими средствами необходимо выделить определённые важные слова текста. В *узун-кюй* на основе правил изменялся и сам словесный текст: изменялись окончания слов, добавлялись слоги, слова, огласовки и т. д. [16, 44]. В *курайных наигрышах* распевы, в силу отсутствия словесного текста, выполнялись с учётом удобства аппликатуры, особенностей передувания и т. д. [16, 64]; в *узляу* – с опорой на особенности извлечения обертонов (например, некоторые обертоны более ясные, громкие и звуковысотно определённые) [16, 65].

Таким образом, на основе одного мелодического и словесного (при наличии) остова складывались совершенно разные композиции, общность которых могли отметить только профессионалы³⁰. К нашему времени диапазон подобных вариаций заметно сократился в силу воздействия радио, телевидения и создания нотных сборников фольклора.

Ашыкмыйча, моңлы

И туган тел, и ма-тур тел,
эт-кәм-ән-кәм-нең те-ле! Дөнь-я-да куп
нәр-сә бел-дем син туган тел ар-кы-лы.

Пример 1

Обобщая сказанное выше, отметим три важные составляющие свода текстов каждой из традиций, известных в настоящее время. Во-первых, устные знания являются основополагающими: без них невозможны ни создание, ни

³⁰ Сравним исполнение песни «И туган тел» с элементами *узун-кюй* татарским певцом-классиком И. Шакировым (Приложение 1, трек 15) и нотный вариант песни: нотный вариант гораздо проще исполняемого певцом.

исполнение ни одной из композиций ни по нотам, ни по аудио-/видеозаписям. Во-вторых, небольшую помощь в поддержании своих умений могут оказать аудио- и видеозаписи, в т. ч. для любителей: последние получают у знатоков основные навыки и, благодаря этому, способны в дальнейшем копировать композиции других артистов. В-третьих, это нотные записи и расшифровки разных времён. Так, именно в советский период создавались самые «классические» расшифровки: они понятны современным исполнителям и не требуют углублённых «реставраций», в отличие от некоторых более ранних. Однако в связи с различными традициями соотношение двух последних составляющих варьируется. К примеру, *кураисту* привычный нотный текст принесёт намного больше пользы, а для исполнителя *узляу* он будет почти бесполезен. Для певца *мунажатов* бóльшую ценность представляет записанный словесный текст, для мастера *узун-кюй* – аудиозапись и т. д.

Ряд традиций имеет более структурированную систему оценок благодаря тому, что они представлены в татарской и башкирской среде шире (*узун-кюй* и *курайчылык*). Даже случайный обыватель из республик может провести условную грань между естественным и искусственным исполнением. Соответственно, просвещённые музыканты могут предложить более многостороннюю оценку, а сами исполнители – уже детализированный анализ. Как бы противоречиво это ни звучало, важную роль в формировании таких оценок играют радио и телевидение. На центральных платформах, несмотря на преобладание популярной музыки европейского образца, аутентичные композиции сохраняют своё скромное, но постоянное место [9, 33]. Транслирование некачественных произведений почти полностью исключается. В случае с *мунажатами* важен литературный текст. Несмотря на сложный литературный язык, даже если одно из слов окажется ложным или будет исполнено в неправильном метроритме, большинство татар и башкир, знакомых с этим искусством, заметят эти ошибки. В случае с *узляу* настоящую оценку могут дать лишь редкие знатоки и мастера этой традиции.

В татарской и башкирской среде присутствуют потомственные музыканты (Мусины, Сахабиевы, Монасыповы, Ахметовы, Рахимовы, Яруллины и др.), однако их процент весьма мал. Зачастую отбор таких исполнителей осуществляется на основе природных данных учеников, а также связей со стороны родителей и родственников. Обучение различным традициям доступно на разных ступенях: если в системе начального образования представлена каждая из традиций, то в высшем образовании бóльшую известность приобрел именно *курайчылык*. Остальные виды певческого и инструментального искусства можно освоить в рамках высшего звена в качестве факультативов и дополнительных занятий. В системе среднего профессионального образования присутствует каждое из направлений, однако предпочтение отдается тем, которые имеются в высших учебных заведениях [11, 77]. Среди музыкантов немало тех, кто обучался у мастеров индивидуально. В сфере инструментальной музыки всё чаще встречаются мультиинструменталисты, окончившие учебное заведение по русским народным или европейским академическим музыкальным инструментам, но впоследствии обучившиеся игре на аутентичном инструменте.

Освещаемые в настоящей работе традиции представлены в следующих видах деятельности:

1. в собственно музыкальном творчестве, включая концертную практику;
2. в синтетических видах искусства (театре, кинематографе, медиапроектах);
3. в музыкальном оформлении крупных массовых мероприятий, призванных поднять в общественном сознании уровень «культурного патриотизма», например: празднование 1100-летия принятия ислама Волжской Булгарией, Дня Республики Татарстан, Дня Республики Башкортостан, Дня города Казани, события Года народного искусства и нематериального культурного наследия народов России (2022).

В молодёжной среде бóльшую популярность имеет исполнительство на *курае (курайчылык)*, пение *узляу, узун-кюй*, нежели *мунажат*. *Мунажат* популярен в большей мере в религиозной прослойке татарского и башкирского общества [15, 48].

Среда бытования традиционной музыки поддерживается прослойкой зажиточных людей, государством, а также крупными компаниями (к примеру, Фонд Татнефть, Фонд развития Татнета и т. д.). Однако большинство традиционных исполнителей получают свой основной доход за счёт либо исполнения популярных песен, либо выступлений на торжественных мероприятиях разного масштаба [4, 228]. По этой причине, вряд ли можно назвать эту сферу деятельности полностью окупаемой.

Перед непосредственным рассмотрением каждой из четырёх отмеченных традиций остановимся на особенностях историко-культурной общности и различия татарской и башкирской музыкальных культур в большей мере в период с начала XX века по начало XXI века.

Татарская и башкирская музыкальные культуры в XX и XXI веке.

Грань между собственно татарской и башкирской культурами примерно до середины XX века была весьма расплывчатой. На протяжении многих веков народы соседствовали, и до сих пор татары составляют значимую долю жителей Республики Башкортостан (24.2% по данным переписи населения 2020-2021 годов [10, 72]), а башкиры не намного превышают данный показатель, составляя 31.5% жителей республики. Политические границы данного региона на протяжении многих столетий перекраивались, а затем после Февральской революции 1917 года стояли вопросы о создании единого региона (Штата, а затем Татаро-Башкирской автономии и т. д.). Пожалуй, одним из наиболее явных показателей близости двух этносов является родство их языков, различающихся несколько своей фонетикой (добавлены звуки [ð], [θ]), но в целом, имеющих единую синтаксическую и морфологическую базу.

Едва заметные различия в фонетике наталкивают на мысль о том, что именно так проявляется разница в звуковых представлениях двух окраинных

регионов Волго-Уралья: к примеру, на северо-западной части Татарстана и в предгорьях Урала в Башкортостане.

Существуют некоторые факторы, указывающие на культурную обособленность этих двух этносов, однако при пристальном рассмотрении даже в этом случае проступают отчётливые признаки родства. В отдельных регионах Республики Башкортостан татары составляют значительную долю населения. Они усваивают разные черты окружающей культуры, но при этом сохраняют свою татарскую идентичность. В связи с этим возникает весьма тонкая дискуссионная тема о том, к какому этносу эти люди должны быть отнесены. Однако данная проблема будет опущена в рамках данного исследования, так как её рассмотрение требует комплексного изучения в рамках смежных наук. Башкиры же, проживающие во внутренних регионах Республики Башкортостан и составляющие меньшую долю всех башкир региона, имеют существенные отличия от татар.

Главное различие состояло не между музыкой двух этносов, а в соотношении высокой и основной музыки внутри данных культур. Татары, унаследовав традиции Казанского ханства и Волжской Булгарии, сохранили слой высокой музыки, хотя и впоследствии весьма подверженный влиянию Ближнего и Среднего Востока. Так, у татар оказалась устойчивой музыка, занимавшая во времена Казанского ханства и Волжской Булгарии место высокой, а впоследствии развивавшаяся под влиянием традиций отмеченных регионов Востока: *китан-кюи*, *мунажаты*, *зикры* и т.д.³¹ В башкирской культуре более ярко и стабильно сохранялись особенности основной музыки, отсылающей к языческим традициям и инструментальному исполнительству:

³¹ З. Сайдашева считает, что отмеченные традиции присутствовали ещё в музыке Волжской Булгарии. Однако уже во времена Казанского ханства на основе синтеза местных, а также арабских и иранских традиций появляется собственно татарский вариант *узун-кюи* [101, 14].

игра на *курае*, *узляу*, *кубаиры*³². В целом же, музыкальные традиции обоих народов во многом близки.

Процесс формального образования республик как отдельных государственных субъектов (ТАССР и БАССР) в 1920-х годах породил потребность создания самостоятельных звуковых имиджей двух административных единиц к середине XX века. Объективно наиболее яркими явлениями были узколокальные традиции, практикуемые в отдельных районах, они и стали «визитными карточками» своих республик (к примеру, *узляу* в Бурзянском районе РБ). Интересно, что для татар такими традициями стали одноголосные *узун-кюй* и более европейские формы – игра на гармонии, на *жиз курае*, городские песни, а для башкир – *кубаиры*, *узляу* и разнообразные формы исполнительства на *курае*.

Подобный процесс появления национальной музыки проходил и в других регионах Земного шара примерно в этот же промежуток времени. И связан не с подобием или различием музыки двух этносов, а является естественным этапом в традиционных музыкальных культурах Евразии и других частей света. Он был тесно связан с вопросом авторства. Если в 1920-50-х годах В. Виноградов, С. Габяши, А. Ключарёв ещё могли создавать музыку для обеих республик, то впоследствии подобные композиторы почти отсутствуют.

Музыка, связанная с опытом Казанского ханства и Волжской Булгарии, из-за наличия элементов мусульманской религиозной практики (в частности, *мунажаты*, имевшие большой потенциал для развития и распространения в среде ТАССР) оказалась неподходящей по идеологическим соображениям.

³² Сходная точка зрения присутствует в работах музыковеда Р. Исхаковой-Вамбы. Она отмечает преобладание городского начала в татарской музыке, объясняя этим большую развитость вокальной музыки и замещение традиционного инструментария европейскими видами [43, 14]. Также исследовательница считает, что татарская вокальная традиция является более благородной и выделанной в отличие от инструментальной башкирской. На сегодняшний день отмеченные различия нивелировались, и для подтверждения или опровержения данной точки зрения необходима тщательная архивная работа, однако едва ли в XXI веке можно убедительно ответить на данный вопрос.

Отдаление татарской и башкирской музыкальной практики сохранилось и до нашего дня, несмотря на то, что существуют совместные проекты двух регионов, в которых принимают участие яркие личности обеих республик – композиторы, исполнители, мыслители, которые вносили или вносят большой вклад в жизнь обеих культур до нашего времени: композитор Александр Ключарёв (1906-1972), певец Идрис Газиев (р. 1960), дирижёр и композитор Ильяс Камал (р. 1992), композитор и музыковед Азамат Хасаншин (р. 1971) и многие другие. В научной же среде подобные контакты редки, в обоих регионах родственные культурные феномены и процессы зачастую изучаются без учёта опыта соседней республики. Вероятно, подобное дистанцирование связано с желанием родственных культур обособить свою уникальность, однако порождает излишние сложности в функционировании двух соседних народов.

Становление и развитие той части башкирской и татарской музыки, которая ориентирована на европейскую традицию, шли по сходным путям. Однако, можно заметить, лишь единицам из татарских музыкантов, а также единицам из башкирских музыкантов известны история развития и процессы в соседней музыкальной культуре. Так, музыканты, хорошо разбирающиеся в обеих культурах, нередко являются татарами, выходцами из Республики Башкортостан, получавшими в ней образование, а затем продолжавшими своё обучение в Республике Татарстан (И. Камал, Р. Тухватуллин, И. Газиев и другие). И. Газиев получил основное образование в Уфе, затем защитил кандидатскую диссертацию в г. Казани. Он принимал участие в важных проектах и премьерах Башкортостана и Татарстана: им были исполнены *узункюй* татар-мишарей, сибирских и казанских татар для диска в 2009 году, он исполнял оркестровую редакцию вокально-симфонической поэмы «В ритмах Тукая» советского татарского композитора А. Монасыпова и солировал в Третьей симфонии башкирского композитора Мурата Ахметова. Ильяс Камал, семья которого происходит из татар Республики Башкортостан, получил музыкальное образование в г. Казани, и в настоящий момент выступает в

качестве дирижёра разных оркестров Республики Татарстан, участвует в премьерах новых сочинений и вместе с тем сотрудничает с современными башкирскими исполнителями и коллективами. Композитор и музыковед Азамат Хасаншин в течение последних десятилетий активно занимается разносторонним исследованием татарской и башкирской музыки, принимает участие в творческих проектах, реализуемых в обеих республиках.

На сегодняшний день татарская и башкирская музыка находятся в равных положениях: решают вопросы по сохранению собственной культуры, предпринимают шаги для воссоздания схожих музыкальных явлений. В равности положения, пожалуй, кроется одна из двух основных причин, по которой башкирские опыты оказываются менее интересны татарам, а татарские опыты – башкирам. Яркие формы собственного народного творчества (музыка тех подгрупп этноса, которые отличаются от основной массы и сумели сохранить самые яркие для современного слушателя традиции), музыка родственных тюркских народов (тувинцев, казахов) и народов, имевших в прошлом сильное влияние на данный регион (иранские народы, арабы)³³, привлекает большой интерес музыкантов, пропагандирующих традиционную музыку. Например, для разработки или воссоздания форм чтения *дастанов* (татарского эпоса), татарские музыканты обращаются не к манере исполнения *кубаилов* родственного башкирского народа, а к казахским образцам. Во-первых, татары менее осведомлены о том, как выглядит исконно башкирская традиция без различных форм её разработки. Во-вторых, башкирские *кубаиры* в своих традиционных формах менее броски на взгляд современных музыкантов, нежели эпические

³³ Влияние народов Ближнего и Среднего Востока, а также Центральной Азии представляет собой весьма сложный вопрос. Исследования НТЦ «Музыкальные культуры мира» показывают, что в каждой региональной цивилизации существуют определённые доминирующие традиции. Даже если прямой контакт между татарским, башкирским и иранскими народами был редким, на наш взгляд, более обоснованно подчёркивать именно иранское влияние, чем выделять отдельных народов-посредников, таких как, к примеру, узбеки и таджики. Вместе с тем, этот вопрос не является центральным для данного исследования, поэтому позволим себе его оставить для дальнейшего изучения другими музыковедами.

произведения казахов и алтайцев. В-третьих, в онлайн-пространстве представлены более качественные записи аутентичных казахских и алтайских композиций (могут быть приобретены в виде записей, либо доступны на различных ресурсах: ВКонтакте, YouTube и др.). В-четвёртых, влияние европейской музыки сильнее сказалось на татарской и башкирской музыке, нежели на музыке народов Алтая и казахов, и большой интерес для татар и башкир представляют именно образцы, менее интегрированные в европейскую музыкальную систему.

Традиционная музыка татар и башкир в XXI столетии предстаёт во множестве проявлений. Часть её форм ориентирована на фольклорные образцы, другая – на современную европейскую музыку, третья продолжает традиции советской татарской и башкирской музыки и т. д. Пожалуй, до сих пор не существует приближенной к объективной реальности классификации музыкально-культурных явлений в данном ареале для осмысления и охвата всей татарской и всей башкирской музыки, начиная с традиционных композиций и заканчивая современными экспериментальными образцами. Наиболее распространённой в научной среде является классификация советского времени, в которую уже с трудом можно привлечь современную музыку и которая нещадно обходится с отражением в своих схемах традиционных явлений музыкальной культуры.

В монографиях и крупных научных трудах Я. Гиршмана (очерки [24]), Ф. Салитовой (очерки [108; 109]), В. Дулата-Алеева (монография [29]), Э. Набиевой (диссертация [81]), И. Газиева (диссертация [23]) преобладает разделение на народную и композиторскую музыку, главенствует европоцентристский вектор рассмотрения татарской и башкирской музыки. Данные исследования охватывают многие важнейшие аспекты музыкальных культур двух этносов, однако во внутренней иерархии гораздо более важным становится создание композитором первого балета, первой оперы, нежели следование исконным ансамблевым традициям.

Однако напомним, что данная работа не касается рассмотрения собственно проблем терминологии: среди её задач – осветить ту область татарской и башкирской музыкальной культуры, которая, несмотря на свою ключевую роль в сохранении и преемственности исконных традиций, незаслуженно оказалась «на заднем плане» современных научных исследований. Проблемы терминологии и совершенствование классификации, вероятно, будут освещены на следующем этапе, после изучения самих принципов взаимодействия инструментов в разных типах ансамбля.

Идеи, разработанные в рамках советской идеологической парадигмы, сложились в легко объяснимые формы. Эти формы достаточно понятны для музыкантов с европейским музыкальным образованием, которое распространено в России почти повсеместно. Современные же подходы к традиционной и экспериментальной музыке включаются в эту систему знаний ориентиров с большой трудностью или же вовсе не находят себе места. Европоцентристские представления стали почти общеупотребительными в научной среде и «нарушаются» лишь редкими исследователями (А. Бустановым, Г. Макаровым и другими), в том числе и занимающимися именно историей, а не собственно музыкальной культурой.

Внутри отмеченных общепринятых форм классификаций традиционная музыка признаётся только в виде пережитка прошлого, требующего расшифровки, обязательной фиксации в нотах и публикации в виде нотных сборников, внутри которых в большинстве случаев песни будут упорядочены по внешним «надуманным» признакам, а не по классификации, изначально характерной для данной музыкальной культуры. Для освоения и организации исполнения традиционной композиции сегодня следует прибегать не к обработке уже записанной расшифровки мелодии, а опираться на опыт музыкантов, являющихся знатоками традиции, и создавать музыку по законам этой музыкальной культуры.

В нашем исследовании на основе четырёх ключевых музыкальных традиций татар и башкир будут рассмотрены принципы инструментальных и

вокально-инструментальных ансамблей. Несмотря на яркое своеобразие прослеживается единая основа обеих музыкальных культур, что проявляется, в том числе, в организации совместного музицирования. В работе делается попытка осветить данные принципы в качестве единой системы закономерностей.

Исторически сложилось так, что именно эти явления стали выполнять функцию депозитария норм музыкального мышления татар и башкир. Сложная и многосторонняя весомость этих традиций позволила им сохраниться до нашего времени, и адаптироваться в условиях современной культуры не только в виде искусственно поддерживаемых музыкально-культурных традиций, но и в качестве удовлетворяющих потребности современной татарской и башкирской культуры.

Каждое из выделенных нами явлений имеет разные формы бытования, но во всех случаях можно отметить в них общую черту – безусловное преобладание певческой основы в системе их экспрессивных средств [16, 129-130]. Такая «голосоцентричность» объясняется разными факторами. Во-первых, отметим, что татары и башкиры являются тюркоязычными народами, испытавшими воздействие центральноазиатской (в частности, монгольской), а также ближне- и средневосточной (в частности, иранской) певческой культуры. Во-вторых, сам ареал проживания татар и башкир приходится на зону господства мышления индоевропейских народов, «культур поющего голоса». Несмотря на свою меньшую известность в широкой среде, в более скромных формах продолжают своё развитие и инструментальные формы творчества исполнителей *узляу* и *кураистов*, чему будет уделено должное внимание в ходе научного исследования.

При написании исследовательской работы «Проявление оппозиции “певческий голос – музыкальный инструмент”» нами была составлена карта на основе трудов отечественного этнографа и лингвиста В. Никонова [85]. Эта карта демонстрирует постепенное уменьшение губных и увеличение заднеязычных звуков в речи этносов по мере перемещения с Запада на Восток,

с Поволжья на Урал [85, 129-130]. Данное наблюдение подтолкнуло нас провести параллель между фонетическими особенностями и звуковой практикой народов: при сопоставлении сольных традиций татар и башкир можно проследить условную оппозицию более «европейских» *узун-кюй* и *мунажата* с «передним» интонированием и более «восточных» *узляу*, *курайчылык* с важной ролью заднеязычного вокального аппарата. Однако, при сравнении башкирской традиции *узляу* с тувинским *хоомей* (*хөөмей*) заметно, что первая оказывается более «европейской», нежели вторая, поскольку в *узляу* отсутствует характерное для тувинского горлового пения грудное интонирование *хорэктээр*. В данном контексте важно также рассмотреть адаптивные контрольные механизмы, которые способны защитить корневые основы данных традиций, особенно на фоне приверженности указанных явлений к «неевропейской» фонетической структуре.

1.1. Сольные музыкально-культурные традиции

1.1.1. Узун-кюй

Узун-Кюй (*Озын кәй*) – это ведущая певческая традиция в музыкальной культуре татар и башкир, отличающаяся широкими и протяжёнными мелодическими линиями, насыщенными прихотливыми интонационными и обертовыми оборотами, сложным метроритмическим рисунком. В основе поэтических текстов *узун-кюй* лежат старинные образцы народной поэзии.

Об истории. Термин «озын кәй» имеет народное происхождение и перекликается с подобными музыкальными понятиями в культурах других народов (тув. *узун ыр*, монг. *уртын-дуу*, тур. *узун-хава* (*uzun-hava*) и др.). М. Кондратьев при рассмотрении музыкальной культуры Волго-Уральского региона отмечает, что, вероятно, на первый взгляд, и можно проследить закономерности в сопоставлении «длинных» и «коротких» напевов у различных народов, однако всё же у татар и башкир «оппозиционная пара долгих *узун кюй* и коротких *кыска кюй* видов песен восходит к иным традициям, нежели у других [финно-угорских] народов региона» [53, 243]. Музыкальная практика показывает, что в противопоставлении таких понятий

идёт речь не о сопоставлении медленного / долгого и быстрого / короткого типа построения, а о разных способах развёртывания музыкального материала.

Впервые детальное описание данной традиции можно встретить в труде С. Рыбакова о музыке уральских мусульман (татар и башкир Оренбургской губернии). В первую очередь слово «озын» («долгий», «длинный») характеризует «растягивание» и распетость отдельных слогов, плавность и протяжённость напева, но и, вместе с тем, здесь подразумевается особенность структуры: каждая строка содержит не менее 9-10 слогов, используются удлиняющие строки вставные междометия, окончания и другие элементы (-кай/-кай/ -кэй, ла/лэ, да/дэ, гына/ғына/генэ, ай/эй и т.д.). При научном рассмотрении образцов *узун-кюй* современные татарские исследователи начинают акцентировать именно структурный фактор. В современной татарской фольклористике *узун-кюй* рассматривается как структурный тип, т. е. его определяющими чертами считаются именно количество слогов поэтической строки, равной 9-10 или превышающим 9-10 [116, 217-218]. Опора на слогоритмические особенности напевов обусловлена широким спектром разновидностей *узун-кюй*, объединяющей чертой которых является именно количество слогов. Нередко группы татарского этноса оказывались в различных исторических условиях, с чем было связано то, под влияние каких соседних культур они попадали. Подобное обстоятельство не могло не наложить отпечатка и в музыкальном искусстве.

При сравнении *узун-кюй* с монгольской традицией *уртын-дуу* заметно, что для последней не свойственно выдвижение слогоритмического фактора на первый план. Такое различие обусловлено несхожестью исторических путей развития двух музыкальных явлений. Для татарской культуры подобным решающим фактором стало влияние строгих правил *аруза* с XIII века, впоследствии эти законы распространились на весь пласт музыки *высокой*

традиции, а после падения Казанского ханства³⁴ – на народную музыку. В XIX веке формируются синтезирующие традиции *сниженной высокой музыки салма́к, катлаулы́ кәй*, синтезирующие признаки *озын* и *кыска́*. Для них свойственно оперирование строками с таким же количеством слогов и, вместе с тем, исчезновение характерных музыкально-ритмических черт традиционного *узун-кюй*, приверженность регулярной метрической сетке, бо́льшая упорядоченность, меньшие распевы. При подчёркивании именно структурной закономерности в *узун-кюй* Е. М. Смирнова выделяет два его типа: с одной стороны, наиболее архаичный вариант, неквадратный, не замкнутый метрически, в основе его лежит нерегулярное чередование коротких и долгих длительностей, на последние приходится распев; с другой стороны, более поздний – «структурированный» и квадратный.

Слово *озын* / *озон* переводится на русский язык, как «длинный», «долгий», «плавный», «крупный», «широкий», «подробный», а также «древний» [26, 621]. Считается, что «озын» восходит к древнетюркскому корню «урғ», что связывает его с монгольским словом «уртын» [142, 74] («длинный», «долгий», «длительный», «растянутый», «продолговатый» и др.). Под диалектным «оз» у добружинских татар понимается «значительное расстояние», в чём можно проследить прямую связь слова с кочевническим бытом. Любопытными кажутся параллели, найденные монгольской исследовательницей Д. Оюунцэцэг при описании монгольского *уртын-дуу* [91, 82]: «уртын-дуу – это застывший в хрустально чистом степном воздухе зычный крик человека, чья душа переполнена восторгом от сознания величия окружающего мира и радости собственного бытия» [91, 186], связанного с идеей круга, сакральностью некоторых чисел, силы произнесённого слова.

Важным оттенком монгольского слова «уртын» (применяемого, в частности, в названии самого «высокого» типа пения *уртын-дуу* — в

³⁴ Г. Макаров называет период после падения ханства и до Октябрьской революции «поздним средневековьем» [65], а в лекциях «Открытого университета» он именуется периодом «постханства» [171].

обыденном употреблении «длинная песня») является не столько указание на размер определяемого этим словом явления (как правило, процесса), то есть на его протяжённость, «долгость», «длинность», сколько на насыщенность проживания, «событийность» этого процесса. Например, во времена Чингисхана была организована особая система передачи государственных (военных, дипломатических) сообщений. В интересах соблюдения секретности послания гонец выучивал его наизусть в виде напева и на максимальной скорости, без отдыха мчался из края в край по установленному маршруту, в определённых точках которого всегда ждали обученные конники и осёдланные лошади, что позволяло посланцу, не снижая скорости, продолжать путь, просто на скаку перескочив на другого коня. Для определения такого рода связи также использовалось понятие «уртын».

Таким же значением обладало и понятие *уртын-дуу*, в которое вкладывался смысл прохождения огромного расстояния и передачи тайной информации. Традиция *уртын-дуу* была изначально связана с обрядом взывания к духам предков (вероятно, отсюда и происходит архаичный перевод термина «озын» как «древний», как некая апелляция к пониманию процесса обращения (зова) к древним субстанциям), проводимым в определённое время и в определённом кругу: в присутствии исключительно мужчин, прямых потомков рода. Обряд сопровождался ритуальными действиями: воскурением благовоний, жертвоприношениями. Указанная семантика слова «уртын» достаточно близка к тюркскому понятию «озын». При таком рассмотрении оказывается, что пары определений *уртын* – *богינו* и *озын* – *кыска* в значениях «длинный» – «короткий» оказываются лишь поверхностными и не связываются с древней этимологией «длинного напева» [48, 129-130]. Монгольское понимание категории «протяжённого» в разной степени отзывалось у народов, живущих в сходных условиях, по этой причине преемственность заметна и в понятии «долгого напева».

Слово *көй* в современных татарском и башкирском языках используется в значении «напева из упорядоченных звуков», «музыкального построения»,

для обозначения «музыкальности» какого-либо явления окружающего мира, а также в значениях «свободный» («выпущенный на свободу») и «порядка», «слаженности», «гармонии». Возможно, внимание народа к каждому повороту (тат. и башк. *борма́*) в мелодической линии, к его динамике, ритму, лёгкости, «протянутости» выражает звуковой идеал татар и башкир, в котором всё должно быть положено на состояние *көй* – порядок. Этимология слова *көй* восходит к китайскому слову 曲 цюй, *khyog* – песня, мелодия; это слово тюрки заимствовали ещё в глубокой древности, поэтому сегодня оно встречается во множестве тюркских языков [26, 311-312]. Г. М. Макаров связывает подобное заимствование с влиянием китайской культуры на тюркскую [69, 206].

Некоторые исследователи считают возникновение искусства *узун-кюй* результатом влияния «мусульманской» культуры, рождённой на почве многовековых традиций иранского звукового мира и кочевой культуры арабов. Также следы подобного «стиля» ярко ощущаются в турецком *uzún havá*. Если придерживаться этой точки зрения, отставиваемой рядом татарских авторов, в т. ч. М. Нигмедзяновым [85, 222], то данная традиция должна была бы сложиться к XV веку при Казанском ханстве. Нередко в доказательство того, что *узун-кюй* появился как преломление мусульманских традиций Ближнего и Среднего Востока в Волго-Уралье, приводится факт отсутствия такой традиции у татар-кряшен³⁵, группы татар, исповедующих православие [85, 231]. Однако весьма существенный финно-угорский компонент в этногенезе татар-кряшен и более интенсивное взаимодействие этой этнической группы с финно-угорскими народами, по нашему мнению, могут быть представлены как аргумент, оспаривающий предложенную рядом татарских исследователей, в т.ч. М. Нигмедзяновым, точку зрения. Противоречит этой позиции и сама музыка, её звучащий облик. В частности,

³⁵ В настоящей работе используется наименование, встречающееся в ряде авторитетных источников: в диссертации Н. Альмеевой (1986), в коллективной монографии «История и культура татар-кряшен (XVI-XX вв.)» Института истории имени Ш. Марджани Академии Наук РТ (2017) и др.

современный исполнитель и знаток иранской музыки Хосейн Нуршарг при прослушивании татарских *узун-кюй* не отметил явно улавливаемых связей этих напевов с иранской или какой-либо иной традицией Ближнего и Среднего Востока³⁶.

Другая точка зрения относит возникновение *узун-кюй* к болгарскому периоду (XI-XII вв.) [116, 209] и считает его преломлением музыкальной традиции кочевников Центральной Азии и Причерноморья [23, 64-65]. По наблюдению Р. Сулейманова, ислам оказывал меньшее влияние на башкир (до XIX века у некоторых башкир ещё сохранялось язычество), поэтому, по его мнению, если и можно для *узун-кюй* подчёркивать преемственность от арабских и иранских традиций, то только в связи с татарами [161, 11-12]. При прослушивании татарских и башкирских *узун-кюй*, заметно, что различия между напевами касаются не «мелизматичности», а других свойств мелодической линии: в башкирской музыке более часты скачки. Можно сказать, что тем самым в башкирской мелодике проявляется тяготение к инструментальному мышлению. В целом, ни в татарской, ни в башкирской ветвях традиции *узун-кюй* не ощущается существенного влияния арабо-персидского музыкального мышления. Среди татар *узун-кюй* распространён в казанской группе, у татар-мишарей и сибирских татар. Оппозиция *озын/озон – кыска/кыска* в музыке татар-башкир, будучи явлением, сложившимся значительно позже, встречается в музыке монголов (*уртын/богино дуу*), турок (*uzun/kirik-hava* [118, 275]) и других народов вне рассматриваемого нами региона; в самом Поволжье-Урале также имеются следы подобной традиции у финно-угров (к примеру, *оцю/кштіма* у мокши и *кувака/сэди мора* у эрзи). Однако подобное разделение у финно-угров связано скорее с характером напева, нежели с определённой музыкально-культурной традицией, к примеру, «долгого

³⁶ Хосейн Нуршарг присутствовал на концерте татарской традиционной музыки в Концертном зале им. Н. Я. Мясковского, организованном Центром «Музыкальные культуры мира», при участии автора данной работы, 30 мая 2021 года.

напева», и, по нашему мнению, вполне может быть обосновано как влияние тюрков.

Прямой связи татарско-башкирского *узун-кюй* с монгольским *уртын дуу*, так же как и с иранской классической музыкой выделить невозможно – она представляет сугубо местную музыкально-культурную традицию. По нашим наблюдениям, в напевах *узун-кюй* казанских татар, наиболее распространённого в современной татарской культуре, прослеживается в первую очередь именно тюрко-монгольская природа, что заметно при сравнении напевов *узун-кюй* с инструментальными наигрышами на монгольских *лимбэ*, *бурээ* (*бүрээ*) или *цууре*.

Однако инструментальная культура тюрков Поволжья-Урала постепенно всё более уходила на второй план. Решающим фактором её вымирания у татар стали религиозно-политические факторы: запрет на использование музыкальных инструментов со стороны не только мусульманского духовенства, но и российских властей [85, 41]. В монгольской же культуре, в которой сложились развитая и инструментальная, и вокальная традиция, в силу иных религиозных факторов, инструментальная культура не была утрачена, а даже развивалась и дополнялась элементами музыкальных традиций Юго-Восточной Азии и Дальнего Востока.

Иранское же влияние на традицию *узун-кюй* прослеживается в культивированности и отшлифованности звука. Именно по этой причине, по нашему мнению, в татарской музыке отсутствует свойственная для многих тюркских и монгольских народов Средней Азии тембровая резкость в «форшлагах», «глиссандо», взятие некоторых звуков «криком», что встречается в *уртын-дуу*, *узун-хава* и других.

В современной фольклористике *узун-кюй* определяется как многослоговая лирическая песня [114, 179]. Таким образом, в научной практике идёт постепенное замещение традиционного термина, использованного помимо самих носителей, у нескольких поколений исследователей: В. Виноградова, И. Газиева, М. Нигмедзянова, Р. Рахимова и

других. Происходит сугубо теоретический анализ композиций в данной традиции, основным становятся именно слогоритмические особенности словесного текста и его распева. По нашему мнению, такой подход в значительной мере сужает спектр особенностей данной традиции. По этой причине, вероятно, наиболее подходящим будет определять *узун-кюй* как *музыкально-культурную традицию*. Использование в данном случае отмеченного термина Дж. К. Михайлова является правомерным по ряду причин. Перечислим их.

Во-первых, существует формировавшийся столетиями устойчивый фонд музыкальных текстов *узун-кюй*. Во-вторых, музыканты годами осваивают определённый свод законов построения этих текстов. В-третьих, даже для любого неискущённого слушателя, не посвящённого во все детали музыкального творчества, существуют свои критерии оценки, в каких случаях пение исполнителя можно охарактеризовать, как *моңлы* (*моңло*, т.е. соответствующим этим критериям³⁷³⁸). В-четвёртых, наличие стабильной аудитории у традиции, постоянно пополняемой новыми поколениями, позволяет искусству *узун-кюй* сохраняться в виде «живой» традиции (см. илл. 7).

Фонд музыкальных текстов. Назвать точное количество *узун-кюй* оказывается весьма сложным. В открытом доступе имеется по около 200 напевов *узун-кюй* татар и башкир³⁹: при этом, немалая часть этих композиций у двух народов совпадает. Для стороннего исследователя напевы доступны в нотных сборниках советского времени, а также в виде аудиозаписей. Другая часть *узун-кюй* находится в архивах, доступ к которым для многих исследователей затруднён.

³⁷ См. с. 67 данной работы.

³⁸ Ближе всего к идеалу *моң* лежит искусство *узун-кюй*, но, опять же, в исполнении избранных певцов, что встречаем в статье, написанной Н. Исанбетом ещё в начале XX века [40].

³⁹ Такой вывод можно сделать на основе сборников М. Нигмедзянова, Р. Исхаковой-Вамба, Л. Лебединского, А. Харасова, Х. Ахметова и других.

В недалёком прошлом многие исполнители обучались *узун-кюй* по материалам своих наставников, а на сегодняшний день эти, некогда изданные малым тиражом или же вовсе хранящиеся в рукописях экземпляры стали доступны в Интернете. Хотя множество нотных и аудиоматериалов, фиксирующих исполнения *узун-кюй* в разные времена, были опубликованы различными энтузиастами, едва ли это может помочь исполнителю, не сведущему в данной традиции. В беседе с одной современной исполнительницей Камилёй Шакировой из Республики Башкортостан автор данной работы задал вопрос о том, не беспокоятся ли исполнители, что такие нотные и аудиозаписи способствуют разглашению секретов мастерства их наставников, и получил ответ: как бы точно исполнение ни было зафиксировано на бумаге или даже при высоком качестве аудиозаписи, едва ли кто-то сможет их повторить.

Общими для татарских и башкирских *узун-кюй* (*озын кәй / озон кәй*) являются темы разлуки с родной землёй, неразделённых чувств, трагической судьбы, разлуки с детьми и т.д. В этой группе композиций в основе текста лежит вариативное повторение кратких зарисовок природы, событий и других явлений. Множество сравнений и метафор оттеняют реальное событие; как правило, оно запечатлено лишь в нескольких строках. При прослушивании даже хорошо знающему язык исследователю, незнакомому с другими вариантами исполнения, временами бывает достаточно сложно раскрыть сюжет композиции. Соловей, тёмный лес, долины, птицы, белый лебедь упоминаются во многих текстах и являются далеко не второстепенным, а порою наиболее весомым элементом-символом композиции. Таким образом, её основная сюжетная линия в большинстве случаев становится загадкой; слушатель же воспринимает лишь определённые важные детали этой истории, хотя в его воображении всё равно формируется целостная картина.



Иллюстрация 1. Татарские певцы на сцене Концертного зала им. Н. Я. Мясковского МГК. 30 мая 2021 года.

Правила звукотворчества и критерии его оценки. Другая особенность *узун-кюй* состоит в том, что он поётся характерным приглушённым тембром, благодаря чему удаётся исполнять протяжённые и сложно орнаментированные фразы на одном дыхании. Приглушённое звучание не характерно ни для турецкого *узун-хава*, ни для монгольского *уртын-дуу*, ни для тувинского *узун-ыр*.

Обучение подобному интонированию происходит именно устным путём, словесные характеристики, которые приводятся далее, имеют разве что культурологическую ценность, нежели призваны помочь обучить любого музыканта.

Исследователь татарских народных песен А. Абдуллин обращает внимание на то, что артикуляционный аппарат исполнителя, как правило, находится в положении у передней части рта, напоминает насвистывание. «Зубы слегка обволакиваются губами, что смягчает тембр звука и делает его

прикрытым. Резонирующая часть рта остается свободной даёт достаточную возможность певцу изменять по желанию тембр звучания», — пишет он [119, 52]. Помимо этого, исследователь обращает внимание на фонацию гласных татарского языка, при произнесении которых не требуется широкого раскрытия рта. При сопоставлении *узун-кюй* с родственными явлениями народов Сибири, обращает на себя внимание то, что ни у татар, ни у башкир нет традиции пения «открытым» звуком и зажатия при этом мышц гортани — близкого к алтайскому комей (*кӧмэй*) и тувинскому хоомей (*хөөмэй*). «Мелизматика» в татарских *узун-кюй* более «мягкая» и плавная, в отличие от более свистящих, броских «украшений» тувинцев и других родственных народов.

Подобное приглушённое интонирование, не характерное для степных тюркоязычных народов (алтайцев, тувинцев и др.), имеет аналоги среди финно-угорских культур региона. Так, особая манера негромкого пения «под усы» характерна для лесных культур, в частности, для северных удмуртов. И. Нуриева проводит здесь параллели с карельской и прибалто-финской традицией подобного интонирования [89, 18]. Такие наблюдения наводят на мысль о том, что обилие «мелизматик» — и при этом пение «вполголоса» — суть результат «наслоения» лесной звуковой культуры финно-угров на тюркскую. Вместе с тем едва ли при прослушивании музыки финно-угорских народов Поволжья-Урала внимательный слушатель вспомнит о развитых и изощрённых мелодиях татар и башкир. В формировании более «благородного» и «культивированного» звука в *узун-кюй* татар и башкир также можно проследить и влияние иранской культуры через взаимодействия с мусульманским Ближним и Средним Востоком.

Помимо географического фактора можно обратить внимание и на социально-исторический срез в развитии культуры региона. Высокая иранская культура имела влияние в Поволжье через ислам вплоть до 1930-х годов. Владение арабским и персидским языками было типично для просвещённого мусульманина, читавшего поэзию на фарси, а Коран — на классическом

арабском. Культивированный звук высокой иранской музыки мог иметь влияние на придворную культуру Волжской Булгарии, Казанского ханства. А. Бустанов разрабатывал термин «персоязычная парадигма»⁴⁰, символизирующий культурное стремление среди мусульман Сибири и Волго-Уралья к культуре Бухары и Самарканда [13, 44; 20, 20].

Позднее, с усилением влияния ислама в регионе и с появлением различных религиозных запретов на публичное музицирование культивированный звук приобрёл черты пения «под усы». Ладовых же заимствований *узун-кюй* не претерпел. Собственная многовековая ангемитонная база, характерная и для множества родственных культур евразийского материка, расположенных вплоть до Монголии, была достаточно устойчива [131, 24]. Несмотря на попытки при дворе внедрить искусство *макама*⁴¹, в частности, приглашение известных музыкантов, прижилось только само понятие, а не явление как таковое [148, 9].

«Мелизматика» татар имела влияние и на финно-угорские народы, такие особенности заметны в песнях северных марийцев, а также удмуртов, проживающих в соседстве с татарами [89, 19]. Среди финно-угорских народов, сосредоточенных на юге Кировской области, заметно усиление орнаментации, что объясняется тюркским влиянием [89, 19].

Узун-кюй занял прочное место не только в среде фольклористов, но и в концертной практике. В среде татар и башкир пение композиций *узун-кюй* считается вершиной вокального мастерства, которым не удаётся овладеть музыкантам, обучающимся только по академической программе. По этой причине он привлекал немало исследователей, соответственно, были разные виды его осмысления. Музыковед Махмуд Нигмедзянов, подчёркивая его

⁴⁰ В исследованиях музыковеда В. Дулата-Алеева встречаем термин «арабо-персо-тюркский этнос», объединенный «Текстом исламской культуры» [28, 152]. Этим исследователь подчёркивает не только языковое родство ареала проживания этих народов, но и музыкальное – в более крупном масштабе – культурное.

⁴¹ Здесь искусство *макама* – традиция исполнения крупных многочастных циклических вокально-инструментальных композиций. [136, 24-27]

весьма важную в рамках татарской музыки функцию, определяет его как «стиль» [85, 232], башкирский певец М. Алкин обращает внимание на его связь со сказительским искусством и называет «вокальной поэмой» [156]. В этнографических исследованиях конца XIX века С. Рыбакова *узун-кюй* противопоставляется всей остальной татарской и башкирской вокальной музыке: в связи с татарами, он выделяет жанр *такмак* [99, 63], а в связи с башкирами – *женель-кюй (жиңел кәй)* [99, 115].

Ладовость в татарской и башкирской традиционной музыке, либо отдельные вопросы пентатоники подробно изучали разные исследователи (Л. Бражник [20], В. Виноградов, С. Габяши, А. Маклыгин [71] и другие). Л. Бражник издавала ряд учебников по сольфеджио, что является важным шагом для приобщения к традиционной музыке в рамках европейской системы образования. Однако после формулирования чётких правил исследования стали всё больше отдаляться от реальной практики. Вплоть до середины XX века изучение ладовых вопросов вдохновляло музыковедов и открывало новые возможности композиторам при создании татарской и башкирской музыки европейской традиции. Со временем потребности этого рода музыки возросли, и ангемитоника стала менее актуальной. Основная проблема заключалась в том, что данные ладовые исследования упрощали ладовую сторону татарской музыки. Оговорим, что изображение пентатоники по количеству полутонов является лишь схематическим и поверхностным её описанием. В «живой» практике эти законы временами нарушаются, в мелодику добавляются и другие тоны, казалось бы неуместные по «ладовым» правилам.

В основе *узун-кюй* лежит принцип чередования «протяжённого» распетого звука и кратких речитаций, который предлагается определять как принцип *метроритмики дастана*⁴². В этом нельзя не заметить общих черт

⁴² Автор настоящей работы в статье «Традиции татарской инструментальной музыки в условиях современности» [1] вводит понятия «сфера метроритмики дастана» и «сфера метроритмики поэзии». В первом случае, речь идёт о комплексе метроритмических, тембровых, формообразующих средств, проистекающих из исполнения татарского и

узун-кюй с музыкальными явлениями сибирских народов: к примеру, в основе *узун-ыр* и *уртын-дуу* также лежит принцип речитации из коротких длительностей и распева последнего слога [60, 63]. В явлениях иного порядка – казахских *кюй (күй)*, *жыр* и киргизских *кюу (күү)*, *ыр* [31, 60-61], связанных более с инструментальным и сказительским искусством [30, 112], – в основе также лежит подобный принцип.

Прямая связь башкирских *озон көй* с исполнением на *курае* — вернее, сохранившаяся до наших дней традиция исполнения песен в унисон с *кураем* — могла обусловить определённые ладовые различия композиций у двух народов. Напомним, что именно у башкир сохранилась традиция гетерофонного сопровождения в унисон исполнителя *озон көй*. Строение *курая*, расположение его отверстий, подводят к мысли о том, что *курай* идеально подходит для столь естественного исполнения орнаментированных *узун-кюй*. Сложная ритмика, чередование протянутых звуков и лёгких украшений, лёгкие замедления и ускорения, еле заметные повышения и понижения тона тесно связаны с техническими приёмами игры на инструменте. Строение *узун-кюй* из 4-5-звучных попевок также тесно связано с наличием 3-4 отверстий и с техникой передувания на *курае*.

«Гетерофонное» сопровождение напевов *узун-кюй* привлекает и своей тембровой стороной. Традиционное приглушённое интонирование мелодий певцом весьма созвучно тембру *курая*, поэтому ансамбль певца и *курайсы* звучит очень органично.

Тембровая близость звеньев цепи музыкальных явлений — татарско-башкирского *узун-кюй* – башкирского *курая*, продольных флейт у других тюркских народов, а также монгольских духовых инструментов — служит

башкирского эпоса: *дастанов* и *кубаиров*. В случае со вторым типом ансамблевой организации, в основу взят комплекс средств, берущих начало из татарской старинной поэзии с опорой на *аруз*. В каждом из них есть свой круг музыкальных инструментов, фонд эпических текстов, различные музыкальные фигуры. Сфера дастана связана с музыкальными культурами тюрко- и монголоязычных народов. Сфера поэзии же ориентирована на традиции Ближнего и Среднего Востока.

доказательством существования глубинной связи между этими музыкально-культурными традициями, отдалёнными друг от друга на тысячи километров.

Отмеченный принцип линий внутри музыкального материала весьма естественен для различных музыкальных культур: он использован в Концерте для двух гобоев и струнного оркестра латвийского композитора П. Плакидиса (1982), в *саз-о-авазе* «Нэй и вокальная импровизация» иранского мастера Хосейна Ализаде, в композиции «Озын» автора данного исследования и других. Органичность такого способа развития связана с тем, что, во-первых, его зачатки присутствуют в самой традиционной музыке. Во-вторых, он сохраняет естественную звуковысотность: при гармонизации, когда присутствуют солирующий и аккомпанирующий голоса, каждый из исполнителей должен несколько завышать или занижать тоны. Это необходимо для того, чтобы не было ощущения «фальши» в звуковой вертикали. В-третьих, ритм не обязан подчиняться какому-либо искусственно заданному пульсу. В-четвёртых, при создании таких композиций чаще всего авторы выбирают близкие по тембрам музыкальные инструменты, либо музыкальные инструменты, звучащие подобно человеческому голосу: в иных оркестровых композициях нет строгого регламента по использованию тембров, по этой причине, оркестровые переключки возможны между совершенно различными по тембру инструментами.

Метроритмические особенности *узун-кюй* представляют немалый интерес в связи с созданием традиционных ансамблей. М. Нигмедзянов и Е. Смирнова создавали таблицы при исследовании ритмоформул различных композиций [83, 35; 116, 246-276]. В следующем разделе настоящей работы будет рассмотрено создание ансамбля *сферы метроритмики дастана*, в большей мере опирающегося на четыре особенности, отмеченные выше.

Система отбора и подготовки музыкантов-специалистов. Традиционно существовало три этапа обучения. Талантливого молодого певца отправляли на обучение в дом наставника *оста́за*. Затем достигший

определённого уровня мастерства ученик совершенствовался самостоятельно и время от времени показывался своему *остазу* [23, 69].

Своеобразными «экзаменами» для певцов становились народные праздники *жыён (жыен) / йыйын, туй*, в их рамках проводились традиционные состязания *бэйге (бэйгэ)*, к которым шла тщательная подготовка. Эти соревнования проходили в несколько этапов и сопровождались рассказыванием истории, связанной с музыкальной композицией. На начальном этапе одна композиция исполнялась по желанию певца, а другая – по желанию слушателей. На втором этапе исполнялась новая композиция, после чего следовал рассказ истории данной композиции. На следующих этапах количество песен и рассказов возрастало. Если мастерство исполнителей находило горячий отклик у слушателей, количество этапов добавлялось; состязания шли до момента, пока не был выбран лучший исполнитель. Подарком победителю нередко становился конь [23, 70].

С 1917 года эта традиция соревнований начинает существенно обновляться. С перестройкой условий жизни сельского населения традиция *жыён (жыен) / йыйын* скудеет, количество мероприятий всё более уменьшается. Если когда-то перед посевом (апрель-май) проводился праздник *саб́ан ту́е (сабантуй, праздник плуга)*, а с окончанием посевных работ – более масштабный *жыен* (собрание), на котором объединялись жители нескольких сёл, то в советское время оба праздника сжимаются до одного под названием *сабан туе* и перемещаются на середину июня. Изменение среды, в которой существовала традиция *узун-кюй*, не могло не отразиться на сохранении мастерства исполнения. Широкое распространение *узун-кюй* казанских татар и башкир посредством радиовещания и благодаря выездам исполнителей в разные регионы проживания этих народов в 1960-е годы образовало «реформированную» среду, в которой стала жить данная традиция. Чаще всего *узун-кюй* звучал в гармонизации под звуки баяна, а иногда под звуки фортепиано (в XXI веке также под фонограмму), что, создавая опору и ритмическую регулярность, несколько облегчало исполнение. При этом

собственная традиция пения соло или совместно с *кураем* продолжает звучать. В современных музыкальных конкурсах татарской и башкирской традиционной музыки присутствуют отдельные условия по исполнению композиции *узун-кюй* без гармонизации (к примеру, в Конкурсе татарской песни имени Рашида Вагапова). *Узун-кюй* внесён в программы отделений сольного народного пения в музыкальных колледжах Республики Татарстан и Башкортостан.

Владение *узун-кюй* предполагало и определённые знания в области татарской или башкирской поэзии, включающей поэтические законы дастанов и арузных поэм. В *узун-кюй* арузная метрика проявляется весьма поверхностно, однако известны научные разработки этого вопроса.

В татарских *узун-кюй* некоторые исследователи находят следы *арузной* метрики. Основания подобных параллелей в связи с татарской культурой исторически вполне обоснованы. Высокая культура двух государств, Волжской Булгарии и Казанского ханства, ориентированная на мусульманский Ближний и Средний Восток⁴³, в которой важное место занимали законы *аруза*, «растворилась» в музыкальной культуре татар в большей степени, нежели в культурах других этносов Поволжья-Урала. З. Сайдашева наблюдает в метрике татарских *узун-кюй* приметы т. н. распетого *аруза*, на основе чего ею высказывается гипотеза, что *узун-кюй* представляет собой распетый *мунажат* (*мөнәжәт*) [119, 3]. Е. Смирнова возражает такой точке зрения: «Арудные метрические формы, столь показательные и значимые для долготного строя *баитов*, *мунажатов* и книжных напевов, для многослоговых лирических песен и не показательны, и

⁴³ В татарском и башкирском музыковедении можно часто встретить противопоставление «мусульманского» и «тюркского» начал. Однако вместо этих разнопорядковых понятий в данной работе используется более длинное, но точное выражение «Ближний и Средний Восток», либо «мусульманский Ближний и Средний Восток» и в некоторых необходимых случаях определение «мусульманский» помещается в кавычки.

незначимы, а если говорить более точно, не встречаются в них никогда» [116, 269].

Существуют в разной степени распетые⁴⁴ варианты *узун-кюй*. Такая вариативность связана не только с различиями между культурами разных групп татар, но и с другими факторами: географическими, религиозными и др. Так, среди татар-мишарей напевы менее «распеты» и уже по диапазону (*Приложение 1, треки 12–14*): некоторые исследователи называют их *салмак-кюй* (*салмак кәй*) [85, 219]. Несмотря на широкую представленность разновидностей *узун-кюй*, в «народной терминологии» не сложилось какой-либо классификации его напевов. Предложенные исследователями классификации на основе тематики [99], большей и меньшей распевности, метрической упорядоченности и свободы, контрастности и неконтрастности [24, 16-17] выглядят убедительными лишь для научных фольклорных исследований, а в среде современных исполнителей не прижились. С учётом этих особенностей можно выделить определённое количество напевов, в которых при кропотливом изучении заметно влияние *аруза*, однако такая группа напевов составит лишь малую часть при сопоставлении с другими разновидностями. Таким образом, полностью отрицать влияние *аруза* на татарские *узун-кюй*, по нашему мнению, не следует, так же как утверждать глубинную связь в видовой паре *мунажат – узун-кюй* (*мөнәжәт – озын кәй*).

Большинство исполнителей *узун-кюй* обладает высокими голосами: более распространены сопрано и тенора, несколько реже - контральто и басы. Относительно группы техник, связанных с характерными регистрами и диапазонами, можно вспомнить об особой манере фальцетной вокализации, сохранившейся среди большого количества татарских дореволюционных фонозаписей. Подобная манера, по мнению татарского историка Л. Габдрафиковой, является искажённой городской формой татарской традиции [157]. Отчасти это может быть объяснено тем, что певцы-тенора

⁴⁴ Под распетостью имеется в виду наличие мелких мелодических элементов и специально удлиняемых звуков.

встречаются реже, и по этой причине другие тембры достигают необходимого диапазона фальцетным пением. Такое пение использовалось как исполнителями-мужчинами, так и певицами. Фальцетная вокализация не характерна для традиции *узун-кюй*, в записях с этим типом звукоизвлечения зафиксированы только песни позднего происхождения в жанре *такмак* (частушки) и других.

Узун-кюй у татар и у башкир представляет собой не просто богато орнаментированный напев, как может показаться при поверхностном взгляде. Тексты, как правило, закрепляются за определённым напевом. Распев каждый раз звучит по-разному: певец, опираясь на мелодический «костяк», распевает текст на основе системы «мелизматических»⁴⁵ формул, содержания текста и других правил устной традиции распевает текст. Для начала, середины, конца строк имеются свои характерные обороты и «украшения». Подобное искусство является одним из ключевых признаков традиционного интонирования *моң*. «В музыкальной традиции озын кёй отражён особый строй мирозерцания, мировоззрения, жизнедеятельности музыкального мышления казанских татар», – пишет З. Сайдашева [101, 15].

Узун-кюй является сольной традицией, среди башкир также распространён гетерофонный вариант пения совместно с *кураем* «в унисон» (*Приложение 1, трек 16*).

Считается, что преобладание одноголосного пения – дань древней «голосоцентричной» тюрко-монгольской традиции. Отсутствие инструментального сопровождения же является результатом многовекового влияния традиций Ближнего и Среднего Востока через ислам. В практике

⁴⁵ Несмотря на широкое применение европейского термина «мелизм» в отношении традиций *узун-кюй*, игры на *курае*, следует подчеркнуть, что в татарской и башкирской практике музыкальные элементы, называемые «украшениями» и «мелизмами», выполняют иную функцию. Они определяют всё «татарское» и «башкирское» начало композиции, т.е. выполняют основополагающую роль, в то время как в европейской музыке, они являются лишь дополнением или же в некоторых стилях достигают значения «рядового» элемента, но никак не «основного». По этой причине при использовании термина автор настоящей работы помещает его в кавычки, давая понять читателю о существенной разнице.

мусульманских служб главенствующее место занимает именно голос. Инструменты либо вовсе запрещены, либо занимают второстепенное положение. Таким образом, в татарской и башкирской культурах вокальная музыка исторически получала преимущество для развития. Напомним, монгольский *уртын-дуу* и тувинский *узун-ыр* исполняются не только сольно, но часто сопровождаются либо игрой на *морин-хууре*, либо небольшим ансамблем (у монголов) или игрой на *игиле* (у тувинцев). При этом сведения о существовании практики исполнения *узун-кюй* с сопровождением струнно-смычкового инструмента до наших дней не дошли.

«Вокальность» *узун-кюй* не подлежит сомнению (*Приложение 1, трек 11*). Плавный контур мелодической линии, то, что её начало, развёртывание и завершение опираются на негласные законы певческого интонирования, делают композиции *узун-кюй* весьма удобными для исполнения традиционными певцами. Однако нельзя не отметить отдельных черт, которые указывают на связь данного типа пения с инструментальной музыкой или сказительским искусством. Достаточно широкий диапазон мелодии, обилие *кратких многозвучных распевов*⁴⁶ (тат. *бормалар* – повороты, завороты), временами бóльшая протяжённость фраз, требующая длинного дыхания, представляют даже для профессионального вокалиста, воспитанного в европейской системе, бóльшую сложность.

Связь со сказительским искусством проявляется в поэтических текстах некоторых напевов. Более того, известны композиции, которые переместились из области нарративного искусства в певческую традицию: одна из них – бытовавший ранее как сказание, а сегодня более известный как *узун-кюй, баит* (*ба́ёт*) «Тэфтиләү» (Тафтиляу), повествующий о восстании башкир и татар

⁴⁶ В советском музыковедении *краткие многозвучные распевы* часто назывались «мелизмами» и «украшениями» на основе практики европейской музыки. Однако данные термины подчёркивают второстепенность и добавочность этого мелодического своеобразия. Но в татарской музыке эти распевы являются неотъемлемыми смысловыми единицами мелодической линии, содержащими в себе квинтэссенцию татарского или башкирского начала в музыкальной композиции.

против оренбургской экспедиции генерала Алексея Тёвкелева [144, 303-304]⁴⁷. Такие переходы сюжетов из сферы нарративного в сферу чистого певческого искусства наиболее ярко прослеживаются именно в башкирской традиционной музыке. Построения *узун-кюй*, рассказывающие об исторических событиях и героях, в татарской музыке почти не встречаются, в башкирской же музыке они занимают значимое место. Заметное присутствие эпического компонента в башкирском традиционном искусстве связано с социально-историческими факторами⁴⁸.

Формы организации аудитории. Несмотря на то, что среди народных музыкантов почти не осталось носителей традиции *узун-кюй*, на сегодняшний день это искусство в татарской и башкирской культурах продолжает сохраняться, поскольку на протяжении столетия были выработаны необходимые механизмы для его жизнеобеспечения⁴⁹.

Сохранение в концертной практике и неугасание популярности традиции исполнения татарских и башкирских длинных напевов *узун-кюй* до нашего времени обусловлено многовековой шлифовкой этого искусства. Несмотря на то, что за сценический эталон исполнения напевов в данной практике было взято исполнение длинных напевов оренбургскими татарами [85, 7], эта традиция продолжала существовать в других формах среди народных певцов вплоть до последней трети XX века среди татар других регионов, а с конца XX века стала известна и в сценических формах. В башкирской традиции, изначально весьма близкой к татарской, был отобран иной вариант исполнения *узун-кюй*. В данном вокально-инструментальном варианте пение сопровождалось игрой на *курае*. Если в начале XX века

⁴⁷ Существует и вторая история о происхождении этого *узун-кюй*. Согласно записям этнографа XIX века С. Рыбакова, «Тафтиляу» была сложена дочерью муфтия Тевкелева и повествует о её несчастной любви [99, 64].

⁴⁸ Башкиры вошли в состав Российского государства почти на столетие позже татар и жили в иных условиях, поэтому деформация традиционного социального института началась позднее и в иных масштабах, нежели у поволжских татар.

⁴⁹ О бытовании традиции в прошлом речь шла выше. Была освещена история народных празднеств *жыен / йыйын* и *туй*, а также история соревнований *бэйге*.

татарский и башкирский фольклорист, композитор Султан Габяши указывал на целый ряд различий между татарским и башкирским *узун-кюй* [22, 57-60; 22, 56] (в т. ч. более инструментальный характер башкирских вариантов и др.), то к нашему времени часть этих различий нивелировалась. Основным характерным признаком стал фактурный: татарский *узун-кюй* исполняется либо певцом соло, либо на *железном или кюшие курае* соло; башкирский вариант – дуэт певца и *кюшие курая*.

Материальное обеспечение процесса музицирования. Исполнение композиций *узун-кюй* в настоящее время в большинстве случаев происходит в концертных залах в сугубо европейских условиях. Информация о концерте распространяется в средствах массовой информации, в Интернете, по радио и на телевидении. Сами концерты имеют номерную структуру, в них используются средства звукоусиления в зависимости от акустических характеристик зала или музыкальных данных певца.

Однако традиционный компонент не исчез до конца: исполнители стараются надевать национальные костюмы при исполнении такой музыки. Временами используется полный комплект, иногда лишь небольшая деталь (к примеру, головные уборы *тюбетейка* или *калфак*, украшения *изю (изү)*, серьги *чулпы* к стандартному платью или костюму).

Отказ от номерной структуры происходит чаще в театральных постановках или музыкально-хореографических мероприятиях. В них находят место элементы народной хореографии, выбираются более «аутентичные» камерные акустические пространства.

Таким образом, происходит академизация акта звукомузыкальной коммуникации: появляется чёткое деление участников на исполнителей и слушателей, всё больше отдаляя слушателя от роли соучастника в творческом процессе.

1.1.2. Мунажат

Мунажат⁵⁰ (**Мөнэжэт / Мөнэжэт**) – это вокальная (либо вокально-инструментальная) композиция философского содержания с опорой на *арузную* метроритмику, тесно связанная с образами ближне-средневосточной поэзии. Ему свойственна строгость экспрессии и метроритмическая определённость.

Фонд музыкальных текстов. Если в *узун-кюй* мелодия каждый раз имеет сложный неповторимый вид, то здесь важны метроритмическое начало, строгая музыкальная форма, характер распева текста, медитативность. По этой причине, в связи с *мунажатом*, невозможно установить точное количество бытующих в практике напевов. Сборников с нотным материалом *мунажатов* весьма мало, они в большей степени используются в среде фольклористов, нежели самих исполнителей. Как правило, музыка либо передаётся устным путём, либо создаётся на основе определённых музыкально-поэтических законов. Таким образом, в среде исполнителей происходит постоянное обновление музыкального материала *мунажатов*.

Правила звукотворчества и критерии его оценки. В современной музыкальной культуре татар представлен и сольный, и ансамблевый вариант *мунажата*. Если сольный вариант традиции сохранился среди носителей до нашего времени, то ансамблевый вариант известен благодаря реконструкциям. В данной области работали разные исследователи и музыканты, однако, вероятно, наиболее весомый вклад внёс Геннадий Макаров.

Мунажат в отличие от *узун-кюй* не требует столь сильной вокальной техники. Он уступает по диапазону, по сложности мелодических распевов. Главным для *мунажата* является словесный текст. От исполнителя требуется чёткое, понятное произношение слов в правильном ритме, с нужными

⁵⁰ В написании «мунаджат» традиция получила наиболее широкое распространение в русскоязычной литературе, однако в данной работе предлагается более корректная транскрипция «мунажат».

акцентами внутри слов, фраз, строк и бейтов. Это свод музыкально-поэтических законов, существовавших в татарской поэзии с XIV века.

Мунажат и *узун-кюй* по своим звуковым характеристикам находятся на одной плоскости. Для них свойственны подобные манеры интонирования, распевов. В этих традициях отсутствует применение обертонов. К концу XX века *узун-кюй* постепенно занял место «светского кода», а *мунажат* – «духовного» в музыкальной культуре татар [160, 5-6]. На протяжении нескольких веков формировалось представление о татарах как о мусульманской «книжной»⁵¹ нации, музыкальным воплощением данного взгляда стало выдвижение *мунажата* в качестве *ведущей музыкально-культурной традиции*.

По этому случаю можно отметить, что в ряде традиций татар и башкир произошла любопытная диффузия. Ближне-средневосточный *макам* (ладовый принцип) установился в Волго-Уралье в местной мелодико-интонационной среде, приняв несколько упрощённый облик по сравнению с исходными системами: произошла также адаптация заимствованной метроритмики также в сторону упрощения. Так, известная исследовательница религиозной культуры мусульман и её музыкального аспекта Зиля Агзамовна Имамутдинова подробно останавливается именно на коранических обычаях и практиках данного региона и пишет следующее: «[в Волго-Уралье] «ещё сохраняется местная традиция, сформировавшаяся в контексте музыкальной культуры тюрков (татар и башкир) и подпадающая под влияние классики фольклора – импровизационных озон-кюев»; «меняется их интонационный рельеф и заметно падает удельный вес распевов. Здесь уже ослаблена – в большей либо меньшей степени – опора на арабскую стилистику, и применяется (теми, кто помнит) понятие *татарский макам*. Видимо, такая метаморфоза готовилась средневековой риторикой: введение *не-арабских*

⁵¹ Слова «Без китаплы халык» (Мы книжная нация) получили широкое распространение в исследованиях татарских историков М. Усманова [124], Ф. Хузина [127], а также в различных крупных публичных мероприятиях и дискуссиях, нашедших отражение в татарской прессе.

интонаций можно уподобить использованию *не-арабских слов*; категория “арибун хасанун” (трактат ас-Саккаки), означая “чужое красивое [слово]”, допускала его применение в речи арабами» [37, 125]. Таким образом, можно констатировать, что местная татарская и башкирская ладо-ритмическая система была весьма устойчива и многообразна, на протяжении многих столетий сохраняла свои позиции несмотря на сильное влияние ближне- и средневосточной музыки. И именно *мунажат* стал символом взаимопроникновения данных традиций.

К концу XX века *мунажат* как «духовный код» татарской культуры охватывает весь круг музыкальных особенностей старинной дореволюционной поэзии, которую было принято распевать. Среди этих особенностей есть и определённый принцип построения традиционного ансамбля татар и башкир, который автор настоящей работы предлагает именовать как принцип *метроритмики поэзии (шигърията)*, опирающийся на *арузную* метрику.

Система отбора и подготовки музыкантов-специалистов. На протяжении многих столетий пению *мунажатов* обучались в духовных школах *медресе*. Воспитанники этих учебных заведений *шакирды* заучивали точно записанные литературные тексты, переписывали их в свои тетради. Музыкальная составляющая традиции передавалась устным путём.

Во времена советской власти *мунажат* не смог адаптироваться в концертной жизни: его нотные и аудиозаписи были под запретом. Рост национального самосознания и выход из «атеистических» рамок позволил традиции лишь с конца 1980-х годов обрести бóльшую популярность как в серьёзной, так и в лёгкой музыке, и вместе с тем вернуться в учебную программу татарских и башкирских медресе.

Формы организации аудитории. Как правило, мунажаты исполнялись по случаю религиозных и светских праздников в собраниях-*меджлисах* татар и башкир (к примеру, из светских – *кич утыру, аулак өй*). В советские годы происходят изменения в организации аудитории. Несмотря на строгие

запреты, навязанные атеистической идеологией в 1930-1970-е годы, *мунажат* уже занял прочное место в татарской культуре и продолжал сохранять часть своих позиций и в сложные времена: запрещается не только сам *мунажат*, но и религиозные собрания, в рамках которых он существовал, а также утрачиваются светские традиции в силу общественных перестроек. Почему же он не был забыт? Во-первых, на протяжении многих веков шло замещение плачевых традиций, причета и молитв *мунажатом* [159, 87-89], поэтому полного замещения его функции чем-то другим состояться не могло: *мунажат* выполнял необходимую для общества социальную функцию. Во-вторых, наряду с более религиозными формами, присутствовали и более «мирские» *мунажаты*, на которые запрет не накладывался. Более того, даже при строгом запрете исповедовать ислам – а он также не мог действовать повсеместно: ряд мечетей так и продолжали функционировать даже в самые сложные годы репрессий и войн – по меньшей мере «мирские» (*дөнъяви / донъяуи*) *мунажаты* не могли быть вычеркнуты из обихода, хотя и лишились возможности распространения в печатной продукции, радиопередачах, крупных концертах в отличие от *узун-кюй* и *баитов*. С 1970-х годов *мунажат* в силу наличия религиозных и мирских форм стал одной из первых реабилитированных значимых традиций в метрике *аруза* и получил символическую роль «окна» в центральноазиатский музыкальный мир, с которым были потеряны связи из-за искоренения всех «религиозных» начал татарской музыки. Так, в вокально-симфонической поэме А. Монасыпова ряд исследователей (к примеру, В. Р. Дулат-Алеев [28, 204]) видит проявления традиций *мунажата*. Безусловно, в данном случае применяется его название именно в широком понимании, т. е. то, которое получило распространение с 1970-80-х годов. В широком значении под *мунажатом* подразумевался весь комплекс музыкальных составляющих, характерных для татарской дореволюционной поэзии, которая читалась нараспев. Если использовать термин в узком понимании, т. е. в значении, которое оно имело к началу XX века, то едва ли удастся что-либо найти в этой музыке (вероятно, за

исключением части «Өзелгән өмид» – «Разбившаяся надежда»). В узком значении *мунажат* представлял собой философское размышление, молитву, жалобу в традиции старинной татарской поэзии, в широком значении – некое художественное философское произведение в *арузной* метрике.

В XX веке формы организации аудитории *мунажата* претерпевают значительные изменения. Из традиционной среды *меджлисов* он попадает и в весьма европейские концертные условия. Однако даже в концертной практике чаще идёт речь именно о религиозных мероприятиях, финансовая часть которых основана на различных пожертвованиях – *хайрия* (*хэйрия*).

Материальное обеспечение процесса музицирования. Принадлежность *мунажата* именно к области духовной музыки отражалась в нарядах исполнителей. Присутствие духовенства предполагало строгое соблюдение местных мусульманских законов (отсутствует *никаб*, однако волосы должны быть полностью покрыты, руки закрыты до кистей и т.д.) и при этом использование именно татарского или башкирского наряда.

При исполнении мунажатов могли использоваться рукописные копии текстов, иногда пение сопровождалось ударным музыкальным инструментом (например, *дэфом*) для координации ритма всего ансамбля. В традиционной музыкальной среде в пении участвуют все участники меджлиса, но теперь, с академизацией, появляется деление на исполнителей и слушателей.

1.1.3. Курайчылык

Курай – традиционный аэрофон татар и башкир, получивший в их инструментальной культуре центральное место. Встречается множество разновидностей данного инструмента, различающихся по материалу изготовления, по наличию или отсутствию свисткового механизма, а также по технике игры. Самые виртуозные формы исполнительства на инструменте со свистковым механизмом встречаются у татар — из-за этого нередко такой инструмент называют *татарским кураем*, также этот вид определяют по материалу изготовления: *агач курай* (*деревянный курай*), *жиз курай*

(металлический курай). Искусство исполнительства на музыкальном инструменте получило следующие названия в татарской и башкирской среде – *курайчылык, курайсылык, курайза башкарыу сэнгәте, курайза уйнау сэнгәте*. Последние два наименования оказались популярнее первых двух аутентичных. В качестве заглавия данного раздела был выбран более аутентичный вариант.

Фонд музыкальных текстов.

Количество старинных наигрышей для *курая* значительно превышает количество известных *узун-кюй (озын / озон көй)* татар и башкир. Немалую часть курайного репертуара как раз и составляют эти вокальные композиции. Часть напевов в силу утраты литературного текста или просто по причине меньшей популярности вокальной формы известны как композиции для *курая*. Многие наигрыши имеют ярко-характерное название, отсылающее к какой-либо легенде, событию, герою и т. д.

Общее количество напевов для *курая*, получивших широкое распространение и доступных любому музыканту в виде аудиозаписей или нот, составляет около ста. Остальная часть, как и в случае с *узун-кюй*, находится в архивах, доступ к которым получить непросто в силу бюрократических сложностей.

Правила звукотворчества и критерии его оценки.

Курай из стебля зонтичного растения *Ребродник уральский* (лат. *Pleurospermum uralense*) в татарской традиции называется как *нугай курай* или *кюшие курай (көшиә курай)* [12, 293]⁵². Издревле данный инструмент существовал и в татарской, и в башкирской среде как аэрофон, характерный для ряда тюркоязычных народов⁵³. Позднее в силу различных процессов в

⁵² Музыковед Г. Макаров склоняется к обозначению инструмента как *нугай курай*, руководитель Фольклорного ансамбля Республики Татарстан А. Файзрахманов предпочитает название *кюшие курай*. Второй вариант является более распространённым в татарской среде, нежели первое наименование.

⁵³ В среде башкирских музыкантов часто оспаривается наличие такого инструмента у татар. Однако даже в Российском национальном музее музыки хранится подобный инструмент (инвентарный номер МИ-2993), изготовленный татарским мастером из села

татарской культуре рассматриваемое инструментальное искусство ушло на второй план.

В XVI-XIX веках в татарской среде происходила интенсификация влияния культур Ближнего и Среднего Востока, а контакты татар с ними заметно возросли в силу распространения и укрепления мусульманства. Следствием таких тесных связей стало установление в регионе *персоязычной* (XVII — первая половина XIX века), а затем *арабоязычной парадигмы* (вторая половина XIX века — начало XX века) [13, 44; 176, 148; 179, 80-86]. В этот период в среде музыкантов *курай* начинает заменяться на более «модный» родственный инструмент *нэй* (*нэй*), воспетый в суфийской литературе того времени. *Нэй* считается «более благородным» и получает большую популярность в городской среде и противопоставляется деревенскому *кюше кураю* [10, 61]. Несмотря на некоторую схожесть *нэй* и *кюше курая* существуют и заметные различия. Звукоряд *нэй*, как правило, приспособлен для воспроизведения музыки в звукорядах *макама*, на *курае* же привычным является *гексахорд* (диатонический звукоряд без вводного тона). *Кюше курай* при игре принято держать вертикально, *нэй* — под углом примерно в 45 градусов вправо. Отмеченные нами различия — лишь самые броские и самые существенные, помимо них присутствовало и весьма много других особенностей. В силу описанных сложностей поволжский музыкант, вероятно, едва ли мог на новом инструменте соревноваться в технике игры как с исполнителем из стран Ближнего и Среднего Востока, так и с деревенским *кураистом*.

Вместе с распространением *нэй* происходит и усвоение ладомелодических и ритмических особенностей исполняемой на нём музыки. На первый взгляд, местная ангемитонная ладовая система стойко сохранила все свои позиции, поэтому почти все напевы *мунажата* остаются привержены бесполутоновым ладам (вспомним слова З. Имамутдиновой из предыдущего

Агрыз (Әгерҗе, в настоящее время город). Инструменты такой конструкции описаны М. Нигмедзяновым [85, 24], Г. Макаровым [68, 5, 10] и другими татарскими музыковедами.

раздела о татарском *макаме*). Однако при более пристальном взгляде, оказывается, что в татарской среде репертуар *курая* получил больший налёт музыкальной культуры Ближнего и Среднего Востока, нежели в башкирской. Так, напев, с опорой на *арузный* метроритм, исполненный на *курае*, для башкирского слушателя кажется чем-то неестественным, а для татарского он временами может быть вполне приемлем. Впрочем, между репертуаром *кюпше курая* (т. н. башкирского) и *жиз курая* (т. н. татарского) внутри татарской музыки есть свои отличия: первый вариант тяготеет к монгольской культуре, а второй — к культуре стран Ближнего и Среднего Востока.

С другой стороны, урон исполнительству на *кюпше курае* нанесли культурные реформы и различные процессы рубежа XIX–XX веков. Постепенно всё шире распространяется мода на инструменты европейской традиции, такие как мандолина и гармонь (*гармун*). Вероятно, при таких «установках» *жиз курай*, как более виртуозный инструмент со свистковым механизмом, на практике весьма упрочил своё положение.

Ещё в середине XX века искусство игры на *курае* присутствовало в башкирской культуре в разных формах. К примеру, при прослушивании некоторых образцов становится наиболее явной близость между башкирским *кураем* и монгольским *лимбэ*. Поэтому на диск 1993-го года выпуска «Guttural Singing of the Peoples of the Sayan, Altai, and Ural Mountains» («Гортанное пение народов Саянский, Алтайских и Уральских гор») (*Приложение 1, треки 2, 22, 23*) были записаны непривычные для многих формы исполнительства на башкирском *курае*. «Голосоцентричность» и «инструментоцентричность» становятся «крайними точками», между которыми расположены разные формы игры на *курае*, либо приближающиеся к напевам в традиции *узун-кюй*, либо тяготеющие к монгольским традиционным мелодиям, исполняемым на *лимбэ* и других инструментах. Вопрос существования разных форм исполнительства на *курае* непосредственно подводит к связи данного инструментального искусства с обертонным пением *узляу* у башкир. Тесная связь таких явлений, как *узляу* и игра на *курае*, обеспечивает изучение обеих

традиций в курсе музыкальных колледжей Республики Башкортостан, обучающих игре на башкирских инструментах.

Башкирское искусство исполнительства на *курае* могло бы считаться исключительно инструментальной традицией, однако в ней прослеживаются основополагающие признаки вокальной музыки. Часть произведений из репертуара для *курая* представляют мелодии, созданные на основе *узун-кюй*, но более развитые в инструментальном плане. При внимательном рассмотрении напевы *узун-кюй* на *курае* обретают ряд важных особенностей: орнаментальные фигуры исполняются намного быстрее, долгие длительности – протяжённее, диапазон напевов значительно расширяется. По замечанию исследователя башкирской музыки Р. Зелинского, самая короткая и самая долгая длительность в композициях для *курая* относятся как 1:70 [33, 28]. Исполнитель-вокалист не прибегает к чрезмерно громкому звучанию, в отличие от музыканта-инструменталиста. При более громком инструментальном или вокальном исполнении, «украшения» теряют свою лёгкость, весьма искажается тембр. Напевы *узун-кюй* в вокальном и инструментальном исполнении имеют свои отличительные особенности. Обратим внимание на различия в исполнении сложных мелодических фигур. При пении эти множества звуков не всегда дискретны: иногда они объединяются в глиссандо. При сравнении с другими родственными культурами (турецкий *узун-хава*, монгольский *уртын-дуу*) едва ли можно назвать *узун-кюй курая* можно назвать традицией инструментального происхождения. В связи с татарской и башкирской музыкальной культурой достаточно интересна гипотеза Р. Исхаковой-Вамбы о том, что искусство исполнительства на *курае* – это именно башкирское явление, а вокальное искусство *узун-кюй* – татарское [85, 221]. С одной стороны, такое разделение между традициями двух близких этносов несколько схематично, а с другой стороны, нельзя не согласиться с данной точкой зрения. Граница между *узун-кюй* татар и башкир размыта, некоторые напевы бытуют в среде обоих народов. При сравнении различных образцов можно лишь отмечать признаки,

встречающиеся у одного этноса чаще, нежели у другого. Вокальные *узун-кюй* у татар более устойчиво сохранили ангемитонность, нежели башкирские напевы. В башкирских гораздо чаще встречаются широкие ходы и скачки, что отметил в свое время С. Габяши, и это может подталкивать на мысль о более яркой выраженности в них инструментального начала [1, 57-60]. Проявление инструментальности можно усмотреть в самом факте дискретности тоновой шкалы ангемитонных напевов [33, 136]: в *узун-хава* и *уртын-дуу* тоновая система гораздо разнообразнее, присутствуют более броские глиссандо и форшлаги вне ангемитонной шкалы. На основе данных наблюдений мы считаем, что в татарских *узун-кюй* преобладает вокальный компонент, а в башкирских – инструментальный. По мнению татарского певца И. Газиева, в татарских *узун-кюй* можно усмотреть древнюю традицию *высокой* вокальной музыки, созданную на основе отбора долгих напевов кочевой культуры при Булгарском государстве [23, 64-65]. Если согласиться с данной точкой зрения, можно увидеть ещё большее воздействие певческой традиции *узун-кюй* на инструментальное искусство *курая*. При сравнении монгольских наигрышей на *лимбэ*, *бүрээ*, *цууре* с напевами на *курае*, по нашему мнению, отчётливо видно, что у первых преобладает инструментальное начало. Композиции на *курае* своей фразировкой, принципом чередования долгих и коротких звуков гораздо ближе к вокальной музыке, хотя и отличаются указанными выше особенностями. При сравнении различных аудиозаписей игры на *курае* можно также проследить, что часть из них (*Приложение 1, трек 2*) более инструментальна и близка к монгольской традиции, а другая – к певческой (*Приложение 1, треки 17-18*).

Система отбора и подготовки музыкантов-специалистов.

Долгое время средством поддержания исполнительского мастерства среди татар и башкир оставались соревнования *бэйге*, в которых состязались лучшие *курайсы* / *курайчы* из разных регионов (*Приложение 1, треки 2, 17-18*). *Бэйге* проводились регулярно в рамках традиционных праздников *йыйын* и *сабан туге* (сабантуй). Как и в случае с *узун-кюй*, соревнования были

направлены на выявление самого талантливого исполнителя и, вместе с тем, знающего большее число напевов.

Однако к первой четверти XX века сложилась следующая картина. *Кюпше курай* у татар встречался лишь в нескольких регионах (как правило, на юго-востоке и на востоке ареала), а у башкир был представлен в виде различных виртуозных традиций. По этой причине в советской фольклористике появилось разделение на «татарский» *жиз курай* (со свистковым механизмом) и «башкирский» *курай* (он же *кюпше курай*, *нугай курай*). Так сложилось исторически, что наигрыши на *жиз курае*, в подавляющем большинстве, являются в своей основе инструментальными «транскрипциями» вокальных композиций, — поэтому далее в настоящей работе пойдёт речь именно о башкирском исполнительстве на *кюпше курае* как более «инструментоцентричной» традиции.

На сегодняшний день обучение игре на *курае* доступно в рамках дополнительного начального, среднего образования в Республиках Татарстан и Башкортостан, а также в рамках высшего — только в Башкортостане.

Формы организации аудитории.

Курай стал важным составляющим многих крупных национальных мероприятий в обеих республиках (однако в Башкортостане значительно больше), вследствие чего о звуке инструмента имеют представление большинство населения регионов. К началу XX века инструмент был распространён не во всех регионах Татарстана. Жители Башкортостана, а также юго-восточных и восточных районов Татарстана слушали *курай* на многих местных мероприятиях. М. Нигмедзянов, например, вспоминал, что *кюпше курай* можно было всегда приобрести на ярмарках [12, 293]. В довоенный период в Татарстане популярность получает *жиз курай*, изготавливаемый из алюминиевых лыжных палок. Почти всегда *курай* — это атрибут светской музыки, соответственно, выступления *кураистов* проходили только в светской обстановке.

Тесный контакт между слушателем и исполнителем в связи с *кураем* подобен контакту при *узун-кюй*. Слушатель может подыгрывать какие-то более удобные фрагменты, но исполнить композицию целиком или крупной частью не сможет. Такой распорядок контрастен *мунажату*, где мелодическая составляющая не представляет сложности для слушателя, знающего азы *аруза*: слушатель может подпеть композицию при знании литературного текста.

Материальное обеспечение процесса музицирования.

Главным фактором для существования исполнительства является вопрос, из какого материала изготовлен *курай*. Если дерево, медь и латунь доступны во всём ареале проживания татар и башкир, то растение *кура* / *курай* растёт только в предгорьях Урала: соответственно, для создания инструмента в других районах могли использоваться аналогичные тростниковые растения. В зависимости от материала менялись и акустические свойства инструмента: его обертоны, количество призвуков и т. д.

Курайсы достаточно избирательны в звуке, поэтому при изготовлении инструмента (каким бы быстрым оно ни было) огромное внимание уделяется тому месту, в котором вырезается отверстие, что напрямую связано с материалом инструмента [33, 129-130]. Несмотря на то, что традиционные исполнители не пользуются измерительными приборами, точность при изготовлении достигается другими средствами, наработанными в процессе не только собственного опыта, но и мастерства предшественников.

Наряд *кураиста* и певца *узун-кюй*, как правило, совпадает; так же схож и внешний вид места исполнения такой музыки. Отличие может касаться только наличия у *кураиста* чехла для набора инструментов.

1.1.4. Узляу

Узляу (*өзләү*)⁵⁴ – башкирская традиция обертоного пения, представленная в вокальной и инструментальной (*курайчылык*) практике.

⁵⁴ Также существуют такие диалектные варианты, как *хоззау*, *кайзау* и *тамак-курай*.

Этот вид пения родственен тувинскому *хоомей* (*хөөмей*), алтайскому *кай*, монгольскому *хоомий* (*хөөмий*) [90, 15-16; 96, 24] (Приложение 1, треки 18, 21-22). В современных условиях *узляу* известен в первую очередь как часть искусства игры на *курае*, тогда как собственно вокальное искусство не предстаёт в столь многообразных формах, как горловое пение у народов южной Сибири. Однако постепенно получают распространение башкирские «аналоги» тувинских и монгольских стилей, являющиеся реконструкцией на основе родственных явлений у отмеченных народов, а также собственных исторических описаний⁵⁵.

К концу XIX века остались единицы традиционных исполнителей *узляу*. Носитель традиции *узляу*, которого отечественный этнограф С. Рыбаков встретил в 1894 году, жил в лесу, в изоляции от основной массы населения [61, 48-49]. В 1939 году музыковед Л. Лебединский, потравив немало усилий, сумел отыскать только одного исполнителя в Бурзянском районе Республики Башкортостан, который и по сегодняшний день рассматривается как сохранивший не только наиболее самобытные пласты традиционной культуры башкир, но и свой диалект. В последующие десятилетия наблюдается восстановление практики оберточного пения и появляется всё больше музыкантов, способных исполнить мелодии посредством обертонов. Постепенно утверждается концертная форма традиции *узляу*.

Фонд музыкальных текстов. На сегодняшний день бóльшая часть звучащего репертуара *узляу* является «переложением» народных песен башкир, а собственные композиции *узляу* хранятся в виде архивных аудиозаписей и нот, доступных лишь редким музыкантам.

В сказительской практике *узляу* применялся в виде вспомогательного выразительного средства при сказывании *кубаиоров*, т. е., например, основной мотив озвучивался оберточной мелодией. В шаманской практике при помощи

⁵⁵ Современные исполнители обучаются, как правило, на тувинских и монгольских образцах. К примеру, Ринат Рамазанов, вспоминая о своём обучении этому искусству, упоминает именно их [153].

узляу пропевались заклинательные ритмоформулы. Роберт Загретдинов отмечал, что традиционно у башкир *узляу* применялся при исполнении *кобайыр (кобайыр)* (эпических сказаний) и в обрядах (например, в заупокойных плачах похоронного обряда) [153].

Собственный репертуар башкирского обертонного пения оказался на стадии зарождения лишь к концу XIX века. Ответить на вопрос, была ли возможность какого-то альтернативного развития для традиции в середине XX века, весьма сложно. Не исключено, что при отсутствии должного внимания, *узляу* в певческой практике мог быть полностью заменён на монгольский или тувинский вариант, как мы видим сегодня в татарской практике.

Работа энтузиастов в 1940-е и 1950-е годы по возрождению и «концертной» шлифовке *узляу* позволила утвердить его именно в качестве специфической башкирской музыкальной традиции. При этом фонд музыкальных текстов претерпел серьёзную трансформацию: вместо традиционных напевов прижилось исполнение мелодий *курайного* исполнительства, *узун-кюй*, а также песенных жанров.

Правила звукотворчества и критерии его оценки. Обертонное пение *узляу* продолжает сохраняться в современной культуре башкир несмотря на возрастающее распространение более яркой тувинской традиции *хоомей*. На первый взгляд, родственность башкирского *узляу* и тувинского *хоомей* должна была бы означать возможность применения вместо собственной башкирской, тувинской манеры при игре на *курае*. Однако такое совмещение оказывается неестественным и достаточно трудоёмким для исполнителя. Из общения с тувинским музыкантом Сугдэром Лудупом в декабре 2022 года, а также с башкирским музыкантом Винером Тулькубаевым в марте 2023 года, можно отметить, что башкирская традиция обертонного пения тесно связана с игрой на *курае*, а, к примеру, тувинская – предназначена в первую очередь именно для вокального интонирования (так, при игре на *шооре* используется более упрощённый вариант, нежели в вокальном исполнительстве). Поэтому в курсе обучения игре на *курае* детально изучается именно *узляу*, а не *хоомей*.

Несмотря на то что нет сведений о наличии обертонового пения у татар в прошлом, термин *узляу* (*өзләү*) можно встретить в татарской литературе, и это вполне оправданно. Такой вид пения регулярно звучит в театральных постановках, культурных мероприятиях. Вероятно, в прошлом он исполнялся именно выходцами из регионов Алтая, Саян и Урала, а в настоящее время во многих музыкальных коллективах, связанных с традиционной музыкой, присутствует музыкант, владеющий этим искусством. Имеется необходимость как-то именовать это явление в татарской культуре, которое, казалось бы, и не своё, но и не чужое. Оно прочно закрепилось в татарской музыкальной практике, заняло собственное место в звуковом пространстве Татарстана. При этом есть заметное различие с башкирской практикой: у татар *узляу* в подавляющем большинстве случаев представлен в виде тувинской или монгольской традиции.

Система отбора и подготовки музыкантов-специалистов.

До начала XX века, пока сохранялись языческие традиции, а также практика исполнения эпических сказаний в регионах проживания башкирского меньшинства, *узляу* мог осваиваться как отдельно, так и совместно с *курайным* исполнительством. В случае с языческими практиками умению *узляу* обучались у деревенских мастеров тайно; нередко техникой *узляу* овладевали уже в зрелом возрасте, что, помимо ритуальных заветов, было связано с особенностями голосового аппарата. Этнографам Л. Лебединскому и С. Рыбакову так и не удалось расспросить исполнителей о процессе обучения. Оба получали ответ, что музыкантам, которых они встречали, это мастерство «открылось» само, без каких-либо советов наставников. Так, Лебединскому исполнитель отвечал очень неохотно и, кратко упомянув, что его отец прекрасно играл на *курае*, сообщил, что в отрочестве овладел этим исполнительским навыком сам. По предположению исследователя, исполнитель не хотел рассказывать о связях традиции с языческими обрядами [61, 51].

В сказительском искусстве и *курайном* исполнительстве *узляу* осваивался при продолжительном общении и многократном вслушивании в творчество мастера. Строгие ограничения о передаче навыков только внутри одного рода от родителей к детям отсутствовали, хотя и были некоторые запреты среди групп противостоявших или враждовавших родов. Как составляющее *курайной* традиции *узляу* звучал на традиционных соревнованиях *бэйге* в рамках ежегодных праздников *йыйын* и *сабан туге*, о которых было рассказано в параграфах об *узун-кюй* и *курайчылык*. В наше время *узляу* осваивается в большинстве случаев при обучении игре на *курае*.

При сравнении сохранившихся видов башкирского *узляу* с другими видами обертонового пения родственных народов заметно, что в *узляу* основную роль выполняют именно верхние резонаторы голосового аппарата. В тувинском *хөөмей* грудные резонаторы используются в значительной мере больше, при извлечении звука происходит сильное сжатие мышц гортани. Различия *узляу* и горлового пения народов Саян и Алтая анализируют не только сами исполнители, но и учёные. Исследования в Новосибирской военно-медицинской академии и Нью-Йоркском госпитале им. Ф. Рузвельта научно опровергли тувинско-монгольское «грудное» интонирование *хөрөктээр* в башкирской традиции [94, 25]. Утрата значительной части башкирской традиции к сегодняшнему дню не позволяет в полной мере сравнить саяно-алтайскую и башкирскую уральскую традиции горлового пения.

Для традиционного тувинского, алтайского и башкирского музыканта связь между исполнительством на *кубызе* (варгане), *курае* (или на другом родственном инструменте) и горловым пением очевидна [44, 214]. Сама музыкальная культура этих народов, сохранив относительно других этносов (к примеру, даже волго-уральского региона) в гораздо большей степени своё инструментальное и вокальное искусство, позволяет охватить её в большей полноте, со множеством внутренних связей. Это также объясняется и меньшим проникновением «голосоцентричных» религий – ислама и

православия. Возвращаясь к связи *узляу* с традицией игры на *курае*, стоит отметить две главные особенности: взаимосвязь техники игры на *курае*, *кубызе* и *узляу*, а также множество общих черт в музыкальных композициях для них.

Техника игры находится в тесной связи с фонетикой языка. Различные положения языка, увеличение-уменьшение объема резонатора (ротовой полости, гортани) являются общими и для техники исполнительства на этих инструментах, и для *узляу*. На основе данной общности также обнаруживается подобие в музыкальном материале: выдержанный основной тон, который может быть назван «бурдоном», и мелодия из подвижных обертонов. Наивысшего развития в башкирском музыкальном искусстве достиг именно *курайчылык*, и одна из наиболее распространённых форм исполнительства представляет собой соединение техники игры на *курае* и *узляу*. В народной терминологии эта связь также запечатлена. Диалектным синонимом *узляу* является *тамак-курай* (горло-курай), в отношении *узляу* применяется выражение «тамак ярзамында уйнау» (игра при помощи «горла»), в отношении техники игры на *курае* от традиционных исполнителей можно услышать такие слова: «курайза өзләп уйнау» (играть на *курае* в манере *узляу*)⁵⁶.

В основе верхнего мелодического голоса *узляу* (*өзләу*) лежат выделенные определённым образом звуки обертонового звукоряда, похожий принцип используется при игре на *кубызе* и на *курае*. Одна и та же мелодия может быть исполнена и в манере *узляу*, и на *курае*. По замечанию башкирского музыканта Р. Низаметдинова, если оказалось так, что у *курайсы* или под рукой нет *курая* (*курай*), или инструмент был повреждён, а ему необходимо исполнить композицию, он может воспроизвести её голосом в манере *узляу* [153]. Именно в башкирской культуре связь между *кураем*, *узляу* и *узун-кюй* проявляется наиболее отчётливо (*Приложение 1, трек 2*).

⁵⁶ Из личной беседы с башкирским *кураистом*, Заслуженным артистом Республики Башкортостан Ильнуром Хайруллиным в ноябре 2023 года в г. Москве.

Аппликатура, расположение отверстий, передувание и другие особенности игры на *курае* определяют формы мелодических украшений и звуковой состав и логику развёртывания мелодии. Одно из отличий башкирского *узун-кюй* от татарского – более широкие скачки между фразами – может восприниматься, как влияние инструментальной традиции игры на *курае*. В *узляу* мелодические формулы определяют нижний тон и его обертоновый ряд. Системы мелодических оборотов *узун-кюй*, произведений для *курая* и напевов в манере *узляу* достаточно близки несмотря на то, что в *узун-кюй* отсутствует нижний основной тон. Для исполнителя не существует никаких звуко-акустических и физических преград для преодоления ангемитонной системы и чёткой структуры мелодических оборотов, однако особенности музыкальной культуры сдерживают напевы *узун-кюй* от подобных изменений.

В татарской культуре связь между *кураем* и *узун-кюй* прослеживается не столь глубоко. *Курай* у татар имеет более высокий тон, и на нём не принято играть с «бурдоном», подключая дополнительные горловые, грудные резонаторы исполнителя, как при игре на *курае* у башкир. Также в татарской культуре отсутствует традиция обертонового пения *узляу*. Однако присутствие традиции исполнения одних и тех же мелодий *узун-кюй* голосом и на *курае* говорит о сохранении связи голос–инструмент.

Формы организации аудитории.

Встречались два варианта организации аудитории. Светский вариант присутствовал в мероприятиях по *курайному* исполнительству. Ритуальный вариант – в тайных языческих практиках. В силу сложности техники пения обертонами аудитория могла тихо подпевать исполнителю в обычной манере, однако так, чтобы не заглушать его голос. Напомним: обертонное пение, по громкостной динамике, весьма уступает обычному певческому интонированию.

С башкирской традицией *узляу* тесно взаимосвязана традиция имитации голосов различных животных и птиц. По мнению башкирского музыковеда Р. Рахимова, *узляу* происходит от традиции имитации голосов птиц и зверей

[94, 24]. Звукоподражательность также проявляется и в музыкальной культуре удмуртов и коми (*Приложение 1, трек 23*), проживающих в Волго-Уралье, а также у соседних северных народов (к примеру, ненцев). В лесных культурах главенствующее место в жизненном укладе занимала охота, за несколько тысячелетий сложилась система обрядов, сопряжённых с музыкой. Имитации голосов птиц позволяли, с одной стороны, в наибольшей степени «консонировать» со звуками леса, а с другой — подманывать или отпугивать определённых зверей. Такая связь *узляу* с имитациями голосов животных и птиц была связана и с ритуальной практикой: общения с духами предков, духами природы и т. д.

К нашему времени *узляу* закрепился в концертной практике. Здесь благодаря техническим средствам появилась возможность усиления всех необходимых тембровых особенностей такого интонирования.

Материальное обеспечение процесса музицирования.

На сегодняшний день традиция *узляу* достаточно распространена среди башкирских исполнителей на *курае*, однако в большинстве случаев она предстает в виде, восстановленном на основе более репрезентативной тувинской традиции. Старинные башкирские обряды, связанные с *узляу*, полностью утрачены, записей эпических композиций *кобайыр* с применением *узляу* в исполнении традиционных музыкантов также не сохранилось.

При исполнении *узляу* музыканты облачаются в «светский» вариант традиционного наряда, совпадающего с костюмами исполнителей *узун-кюй* и *курайчы*. Нередко у исполнителей при себе имеется *кюше курай* или *кубыз*.

1.2. Ансамблевые музыкально-культурные традиции

Ансамблевые музыкально-культурные традиции представляют собой комплекс устоявшихся правил соотношений инструментальных и / или певческих тембров. В ансамбле каждый инструмент выполняют свою функцию, временами выстраивается иерархия между основным и второстепенными голосами. Первоначально совместное музицирование выглядело как исполнение одной мелодической линии или ритма разными

инструментами. Древние ансамбли сводились к попыткам инструменталистов подчеркнуть выразительность ведущего инструмента или голоса. В результате такой инструментовки один из голосов берёт на себя ведущую функцию, а второй – вспомогательную: к примеру, один из голосов исполняет мелодию (показывает её распевность и протяжённость), а другой более ярко выделяет её ритм.

Ансамблевые музыкально-культурные традиции представляют менее изученную область татарской и башкирской музыки. Данный вопрос затрагивался И. Газиевым [23], Д. Загидуллиной [32], М. Нигмедзяновым [85], Р. Рахимовым [94] и другими исследователями; наиболее полное освещение он получил в педагогической и творческой практике (создании ряда фольклорных ансамблей), а также в трудах Г. М. Макарова [62; 63; 64; 65; 66; 67; 68; 69]⁵⁷.

Вплоть до середины XIX века старинные ансамблевые традиции татар и башкир были неразрывно связаны с их традиционным инструментарием, но к концу XIX века в сельской и городской среде стали распространяться ансамбли, которые сочетали в себе как традиционные инструменты (*курай*, *кубыз* и др.), так и заимствованные из европейской традиции (*гармун*

⁵⁷ Геннадий Макаров является одной из центральных фигур в данной области, при его участии в 2000-е годы были записаны несколько CD, снят фильм «Зулейха» (2004-2005), богатый видеозаписями воссозданного традиционного музыкального исполнительства татар. Геннадий Макаров вложил огромный труд в различных направлениях для того, чтобы музыка, оставшаяся на страницах научных работ, зазвучала вновь. С одной стороны Г. Макаров воссоздавал разные инструменты на основе изучения множества исторических источников и общения с исполнителями. С другой стороны, при участии Г. Макарова были образованы различные музыкальные коллективы для детей и студентов, нацеленные на традиционную музыку. Помимо этого, музыкант сотрудничал с певцами, знатоками певческого искусства татар и башкир. Результатом такого сотрудничества стали различные записи и выступления на сцене. Так, диск-антология «Татар музыка дөнъясы» («Мир татарской музыки») с исполнениями Идриса Газиева, в котором большую часть музыки составляют долгие напевы *узун-кюй* татар, был записан в 2005 году. Диски «Кадим моңнар» («Старинные напевы») и «Ак калфак» («Белый калфак»), записанные в 2006 году при участии И. Газиева, И. Шайхразиева и Г. Макарова, стали своеобразным эталоном звучания вокально-инструментальных и инструментальных ансамблей татар.

(гармонь), *эскрипкә* (скрипка) и др.) [32, 31]. Таким образом, музыкальные традиции адаптировались к изменениям, происходившим в культурной среде.

С начала XX века в региональной культуре рассматриваемых народов возникла потребность в развитии традиционных ансамблей до более профессионального уровня. Именно по этой причине складываются первые «оркестры», которые, по сути, оставались именно ансамблями [32, 40], и состояли из талантливых музыкантов-импровизаторов⁵⁸. Например, в 1910 году один из таких известных оркестров состоял из трёх скрипачей, трёх мандолинистов и дирижёра [32, 40]. Основными коллективами того времени были два ансамбля, существовавшие при «Шәрекъ клубы» («Восточный клуб») и при театральной труппе «Сәйяр» («Сайяр»). Такие «оркестры» создавались на опыте ансамблей татарской городской и сельской музыки [32, 44]. Однако, время от времени они также следовали некоторым принципам европейской музыки (к примеру, исполняли мелодию параллельными терциями и т. д.). Позднее коллективы стали расширяться за счёт добавления других инструментов европейской традиции: в первую очередь, флейт и фортепиано [32, 49].

Идея воссоздания звучания традиционного ансамбля вдохновляла многих татарских и башкирских композиторов XX века, что отразилось в ряде их камерных и оркестровых сочинений. Список этих композиций настолько обширен, что их подробное исследование вряд ли смогло бы уместиться в рамках данной работы, а потому требует отдельного изучения. В нашей работе мы сосредоточимся лишь на некоторых, наиболее показательных сочинениях избранных авторов.

⁵⁸ В научных работах НТЦ «Музыкальные культуры мира» часто используется термин «спонтанное музицирование» вместо распространённого слова «импровизация». Тем самым подчёркивается различие между природой европейской импровизации и процессом «конструирования» композиций из жёстких заданных моделей-формул, характерным для традиционных музыкальных культур, который обычно сопровождается строгим соблюдением аутентичных правил.

Не случайно в заголовке данного исследования фигурируют лишь два варианта ансамблей: вокальный и вокально-инструментальный. Данный выбор сделан автором исследования в связи с вопросом доминирования вокального начала в оппозиции «певческий голос – музыкальный инструмент» в татарской и башкирской культуре. Несмотря на наличие исторических сведений о развитых формах инструментального музицирования в прошлом, в настоящее время даже в *курайчылык* зачастую преобладает *голосоцентричная* стилистика [9, 32-33]. Необходимо констатировать, что вокальные и вокально-инструментальные традиции сохранились до нашего времени в разнообразной музыке (в том числе в той, в которой певческий голос воплощался в звучании музыкальных инструментов): так сложилось исторически. Предполагается затронуть и собственно инструментальные ансамбли, однако, заранее оговорим, что данная область – это уже либо плод фантазии разных энтузиастов, либо вокальные и вокально-инструментальные традиции в чисто инструментальном воплощении. Охарактеризуем каждую из данных трёх областей ансамблевого творчества.

1.2.1. Вокальные ансамблевые традиции

Вокальные ансамблевые традиции		
сфера метроритмики дастана	сфера метроритмики поэзии	
голос и курай	мунажаты	
сопровождение в «унисон»	«эхо голосов»	пение в «унисон»

В случае с татарской и башкирской музыкой, самые старинные формы **вокальных ансамблей** – это пение мелодии «в унисон»⁵⁹. На практике это выглядит не вполне стандартно: «унисон» может «расщепляться во времени» (инструменталист вторит певцу с небольшим отставанием). В композиторской музыке происходит своеобразное «новое» расширение такого понятия: оно представляет собой не постоянное звучание чистой прима, а ведение мелодии

⁵⁹ Другая область вокальных ансамблей встречается там, где музыка выполняет утилитарную функцию: она выходит за пределы тематики данной работы.

в другие совершенные консонансы⁶⁰. В фольклорных материалах мы едва ли найдём подобные звучания, хотя они и воспринимаются слушателем как нечто, не выходящее за рамки аутентичной музыки. Однако такая форма звуковой ткани встречается в ряде сочинений татарских композиторов: в музыкально-хореографической фантазии «Рамазан» М. Шамсутдиновой, вокально-симфонической поэме «В ритмах Тукая» А. Монасыпова, кантате «Неизвестный солдат» А. Ахметовой и других⁶¹. Сочинения Шамсутдиновой и Монасыпова получили широкое распространение и могут быть признаны своеобразным *художественным договариванием*⁶² народной традиции. В этих композициях авторы достигают компромисса между следованием европейской модели (в частности, её законам формы, фактуры, лада и т. д.) и выражением через общепонятный для народа традиционный язык с его метафорами и логикой развёртывания. Для создания подобных произведений композиторы зачастую подробно изучают функцию, роль и «поведение» каждого инструмента в традиционном ансамбле, форму строения целого, принципы создания композиции, логику мышления каждого исполнителя ансамбля и т.д. Главная цель композитора не «превзойти» традиционный прототип, а постараться «скопировать» его с учётом доступных средств. Композитор сначала становится фольклористом, а затем уже, на основе приобретённого опыта, создаёт своё творение. Следовательно, такая музыкальная стилистика соответствует традиционному вкусу татар и башкир⁶³.

⁶⁰ Невольно у стороннего слушателя может возникнуть параллель со средневековыми органумами, при рассмотрении которых не раз утверждалось, что совершенные консонансы для исполнителей были своего рода «унисонами».

⁶¹ Такой принцип встречаем в музыке иранских композиторов и исполнителей: «Мирэ ман» Азадэ Амири, «Нахофт» Хосейна Нуршарга и других (*Приложение 1, треки 1, 8*).

⁶² По А. С. Соколову, одно из значений *договаривания* – это пересказ, перевод, адаптация с насыщением новым смыслом [117, 10-11].

⁶³ Необходимо заметить, что подобная стилистика присутствует и в иранской музыке: на концертах Х. Нуршарга периодически звучат композиции с фрагментами для голосов *a capella*, в которых выстраиваются кварто-квинтовые вертикали.

Многоголосные песни и наигрыши «унисонного» типа проще по своему метроритму и мелодике (каковая если и имеет, то весьма скромные *многозвучные распевы*), нежели *узун-кюй* и традиции, подпадающие под его влияние⁶⁴. Различные усложнения могут встречаться либо в отдельном голосе, либо во фрагментах, где солирует один из исполнителей.

В большинстве случаев самые традиционные хоровые образцы приобретают форму *мунажата*. Соответственно, традиционность такого ансамбля проявляется в опоре на *аруз*, поэтому мы предполагаем верным относить их к выделяемой нами *сфере метроритма поэзии*. Внутри же этой группы композиций можно выделить два метроритмических принципа. В случае с первым из них, можно представить композицию, подобную возвещению *азана* (أَذَانٌ , призыв к молитве в исламе). Второй принцип наиболее отчётливо проявляется в композициях с *арузным* ритмом, а также в господстве кварто-квинтовых «вертикалей» как проявления «унисонного» мышления.

Если стоять на мосту через пролив Босфор в Стамбуле в нужное время, можно услышать многоголосное звучание *азана*: с разных минаретов города звучат яркие мелодичные зовы. Такие красочные благозвучия доступны в разных городах, где располагается много мечетей. Отмеченное многоголосие типа «эха» не могло не вдохновлять как верующих, так и создателей светской музыки. Рассказ о «наслоении» нескольких *азанов* как нельзя лучше подходит для характеристики звучания композиций на основе первого из метроритмических принципов. Такое звучание регулярно слышалось в татарско-башкирских поселениях, где близко располагалось несколько мечетей, и оно, безусловно, не могло не сказаться на вкусах татарского и башкирского слушателя. Среди примеров художественного воплощения данного принципа композиция «Саз-о-аваз» иранского композитора Хосейна

⁶⁴ Так, З. Имамудинова пишет об его влиянии на кораническую речитацию [37, 125].

Ализаде (2010), исполненная ансамблем «Хамавайан», а также композиция «Хабибе», созданная Фархадом Бахтияри (2023)⁶⁵ (*Приложение 1, трек 5*).

Обратимся к композициям, построенным на основе второго принципа. Одним из ярких примеров подобной музыки является хоровой концерт Ш. Шарифуллина «Мунаджаты» (1975). Эта работа, наряду с произведениями А. Монасыпова и популярными песнями 1970-х годов, представляет собой одну из первых смелых попыток «реабилитировать» попавшую под «опалу» важную традицию татарской и башкирской музыки. В дальнейшем подобные инициативы продолжили новые поколения композиторов. Так, традиционное вокальное звучание характерно для сочинений М. Шамсутдиновой, что прослеживается даже в её инструментальных композициях. Выходит так, что сугубо инструментальное сочинение может иметь «голосоподобные» тембры и быть ближе к собственно вокальному звучанию. При прослушивании сочинения «Таравих» М. Шамсутдиновой звучание флейт в наибольшей мере уподоблено звучанию певческого голоса по своей мелодике, регистру, тембру и фактуре. Здесь флейта звучит как *ней*, рождая перед слушателем суфийские образы⁶⁶, при этом сам инструмент уподобляется голосу.

Особенности, подмеченные в связи со вторым принципом, воплотились в *мунажате* «Коръэн нуры» («Лучи Корана», 2024) Ф. Бахтияри, исполненном московским вокальным ансамблем «Дуслык» и Камерным хором Московской консерватории (*Приложение 1, трек 4*). Художественный руководитель ансамбля Хайдар Валиев был заинтересован в создании хора в татарско-башкирских традициях, и это сочинение было им высоко оценено. *Мунажат* опирается на *арузные* метроритмы, которые весьма мелодично представлены в поэме Кыяметдина ал-Кадыри (≈1882-1951), взятой за основу хорового текста. Основная мысль поэта заключается в том, что искреннее и внимательное прочтение текстов вдохновляет людей на праведные поступки.

⁶⁵ Анализ данного произведения последует во второй главе диссертации.

⁶⁶ Подробный разбор данного сочинения последует во второй части настоящей работы.

В сочинении чередуются разделы, в которых господствует движение разными параллельными совершенными консонансами. Временами эти вертикали образуют кварто-квинтовые созвучия. Духовное благоговение пустых звучаний может быть уподоблено средневековым хоралам; лишь присутствие характерных распевов, а также *арузная* метроритмика выдаёт главенство именно татарского начала.

К сфере дастана можно отнести композиции *узун-кюй* с *кураем*, получившие распространение в башкирской среде. *Курай* следует за голосом, воспроизводя его сложную мелодическую линию с небольшим отставанием. В рассматриваемом ансамбле *курай* исполняет роль «второго» голоса, который в силу своей развитости вряд ли может быть оценён в качестве аккомпанирующего инструмента (*Приложение 1, трек 16*). В качестве основных причин, по которым кураю часто поручают роль «голоса» в музыкальных произведениях, Д. Загидуллина называет его «близость к вокальным тембрам, распевность, способность к продлению звука», а также «соответствие его нежного и приглушённого звучания <...> таким психологическим качествам татар-мусульман как сдержанность, скрытое выражение эмоций» [32, 31].

Роль этого «второго» голоса изредка исполняет *кыл-кубыз* (или какой-либо европейский инструмент). В татарской среде такое звучание воспринимается как «копирование» монгольской традиции, здесь это менее привычно для аудитории, в башкирской же среде оно считается «своим».

Различие между вокально-инструментальными и вокальными традициями заключается в том, что в первом случае голоса дифференцируются на основной и второстепенный (или аккомпанирующий), а во втором случае они в значительной мере равноправны. Главенство певческого голоса над инструментальными есть результат того, что координирующую весь ансамбль метроритмику (дастана или поэзии) несёт именно голос, а также именно на основе его текста (временами вымышленного, если звучание голоса изображается музыкальным

инструментом) создаётся форма⁶⁷. Выход голоса на первый план необходим и для решения сугубо практической задачи: донести до слушателя смысл текста, чтобы последний не «утонул» в многотембровом потоке совместного звучания. Отмеченный «пёстрый» поток образуется от одновременного звучания нескольких традиционных инструментов с характерными тембрами.

На основе всех рассмотренных вариантов вокальных ансамблей можно сделать вывод о том, что основная мелодия в них «дублируется». Своеобразие и сложность таких дублировок достигается рассинхронизацией этих мелодий либо по вертикали, либо по горизонтали. Так и рождаются либо исполнения параллельными интервалами (квартами, квинтами, октавами, унисонами), либо исполнения в виде «эха».

1.2.2. Вокально-инструментальные традиции

Вокально-инструментальные традиции сохранились значительно лучше собственно инструментальных. Это является результатом постепенного перехода к большей «голосоцентричности», нежели во времена Золотой Орды и Казанского ханства. Данный вопрос связан с изменением в музыке разных социокультурных слоёв. Ликвидация придворной домбровой школы, а также придворного института подготовки музыкантов для военно-инструментального оркестра, вызванная падением Казанского ханства, отрицательно сказалась на позициях автономной инструментальной музыки Волго-Уральского региона. Данная причина наряду с религиозными факторами и процессами усиления европейского влияния привела к ещё большему доминированию певческого искусства с последующей утратой традиции инструментальных ансамблей.

Исконные вокально-инструментальные традиции сохранились лучше всех остальных, и в них в наиболее полном виде оказались представленными музыка сферы *метроритмики дастана* и музыка сферы *метроритмики поэзии* в наиболее полном виде:

⁶⁷ Во второй части работы будет рассмотрена композиция «Кыйсса-и Сююмбике»), служащая ярким примером этого принципа.

Вокально-инструментальные ансамблевые традиции		
сфера метроритмики дастана		сфера метроритмики поэзии
голос и думбыра	голос и кыл-кубыз	голос (или голоса) и дэф

В случае со *сферой дастана* существуют две основные «точки отсчёта», рассмотрим их. В первом случае, это ансамбль голоса и *думбыры*, т.е. солирующего голоса и какого-либо ритмического инструмента. В самых аутентичных композициях помимо самого голоса его функцию самого может выполнять *кюше курай* или *кыл-кубыз*; функцию же *думбыры* – *дюнгюр* (*дөңгер* – бубен), *кубыз* и другие. Таким образом, существуют различные варианты, временами и с участием европейских инструментов, когда звучит ансамбль из солиста и сопровождения в рассматриваемом виде. В настоящее время в своём «чистом виде» ансамбль голоса и *думбыры* звучит в творчестве татарского музыканта Базарбая Бикчантаева (музыка к радиоспектаклю «Казакъ кызы» – *Приложение 1, трек 6*), в репертуаре группы «Риваять» и в музыке к спектаклю «Идегей» (фрагменты, где автор распевает эпос под звуки *думбыры* – *Приложение 1, трек 27*). Композиции, в которых функция одного или двух инструментов замещена, представлены в творчестве М. Файзуллина (Аудиоколлаж «Другие времена» (№3), композиция «Башкирский конь» — *курай* и электроника – *Приложение 1, треки 9, 25*), Э. Низамова (основная тема из музыки к спектаклю «Мәңгелек буран» (Вечная метель) – *курай* и фортепиано – *Приложение 1, трек 24*), в «Идегәйнең үсүе» (Детство Идегея – *Приложение 1, трек 29*) из музыки к спектаклю «Идегәй» (голос, *думбыра* и оркестр) и т. д.

Интерес к музыке *сферы метроритмики дастана* возрос именно на рубеже XX-XXI веков. Произошла адаптация привычного для лёгкой музыки минимализма, остинатных фигур в рамках татарской и башкирской традиций. Одним из главных условий стало отсутствие сильных долей. Традиционные детали метроритмики заметны даже в известном хите 2020-х «Мәхәббәт пыяласы» («Зеркало любви») из репертуара поп-певицы Аигел.

Второй «точкой отсчёта» является ансамбль голоса и *кыл-кубыза*, т.е. солирующего голоса и инструмента, воспроизводящего протянутый звук. Голос может быть заменён на *курай*, *кыл-кубыз* или другой инструмент. Функцию *кыл-кубыза* может выполнять группа *кураев*, целый ансамбль или оркестр в виде аккомпанирующей педали⁶⁸. Следы подобного ансамбля можно заметить и в современных композициях: здесь традиционный исполнитель воспроизводит некую традиционную мелодию под фонограмму, под некий звуковой фон. Так, в 7-й части аудиоколлажа «Другие времена» М. Файзуллина (*Приложение 1, трек 26*) голос поёт на фоне звуков своей же мелодии, собранной в вертикаль⁶⁹.

При более пристальном всматривании в музыкальное «пространство» *метроритмики дастана* в историческом контексте можно проследить любопытные особенности. Одновременное звучание ритмического (*думбыры*, *кубыза* и других) и мелодического начал (голос, *курай*, *кыл-кубыз*), вероятно, есть расщепление изначально единой музыкальной материи. Можно представить носителями мелодического начала гласные звуки, а ритмического начала – согласные звуки, поскольку гласные предполагают распевность, а согласные тяготеют к ритмической пульсации. В композициях *узляу* или при игре на *курае* можно выделить как композиции с чётко выраженным ритмическим рисунком, так и отличающиеся более свободной «импровизационной» метрикой. Сольный *узляу* (и вместе с ним исполнительство на *курае* в манере *узляу*) становится подобием вокально-инструментального звучания. Если в *узляу* исполнитель ритмизует протянутый на одном гласном звуке напев с помощью губ, произнося сочетания «лө-лө-лө», «лү-лү-лү», «ле-ле-ле», «ү-вөй», «у-вой» и другие, тогда это напоминает сочетание ритмического музыкального инструмента и голоса. В неритмизованных композициях складывается аналог ансамбля протянутого

⁶⁸ Имеется в виду оркестровая педаль в виде выдержанных звуков и созвучий, играющих роль гармонического фона.

⁶⁹ Автор именует данное явление «принципом “фрактальной” композиции» [7]

звука (*кыл-кубыза*) и протянутой мелодии (гóлоса): удерживается основной тон, и мелодия исполняется при помощи обертонов. Такие ансамбли суть пример развития исконных музыкальных традиций. Одна мелодическая линия расщепляется на несколько других, передаётся отдельным музыкальным инструментам и голосам, увеличиваются технические возможности этих новых линий, они становятся автономными, и возрастает сложность музыкальной композиции.

Представляют большой интерес композиции, в которых оба отмеченных ансамблевых принципа (голос+думбыра, голос+кыл-кубыз) соединяются. В таком совместном музицировании часть музыкантов исполняют роль ритмического инструмента *думбыры*, другая часть воспроизводит протянутые звуки подобно *кыл-кубызу* и на этом фоне солирует либо голос, либо какой-то музыкальный инструмент. Попытками соединить эти два ансамблевых принципа стали обработка татарской народной песни «Рэйхан» (Рейхан), а также колыбельная из музыки к спектаклю «Идегей» Ф. Бахтияри (*Приложение 1, трек 10*). В обработке татарской народной песни «Рэйхан» (*Приложение 1, трек 28*) голос солирует на фоне протянутых звуков монгольского музыкального инструмента *морин-хуура* (здесь выполняет функцию *кыл-кубыза*) и ритмического начала у якутского *саха хомуса* (в роли *кубыза*). Данная обработка была исполнена в рамках Международного конкурса татарской песни им. Р. Вагапова. Если *морин-хуур* играет на протяжении всей песни, то *хомус* сопровождает солиста только начиная со второго куплета. Если бы ритмический и педалирующий (по своей функции) голос начинали свою партию одновременно, то это нарушило бы естественную целостность композиции. Для нужного восприятия в таких произведениях, вероятно, необходимо постепенное добавление разных средств, разных элементов.

В случае со *сферой метроритмики поэзии* присутствует, пожалуй, только один принцип. Как правило, на его основе строятся композиции, изящные и сложные по ритму, где каждый традиционный инструмент

индивидуален не столько по тембру, сколько по ритму. По своей структуре – это часто одна **многогранная ритмическая линия**, основанная на одном из ритмов *аруза*, рассыпанная в различных сложных (в первую очередь, по своему ритму) подголосках⁷⁰ по разным регистрам. Из всего этого многообразия можно выделить линию певческого голоса (с возможностью замены на *жиз курай*, *нэй*, *кеманче* или совместного звучания с голосом в «унисон») и *дэффа* (ритмического начала, часто дополняемого струнными-щипковыми инструментами).

Как и в случае со сферой *метроритмики дастана*, естественность такого рода ансамбля объясняется его происхождением из сольной традиции *мунажата*. Изначально **многогранная ритмическая линия** – это распетый фрагмент некоего текста в *арузной* метрике. Впоследствии часть согласных звуков оказалась «поручена» ударным инструментам (*чимбалу*, *танбуру*, *дэффу*), а сам напев был «отдан» разным инструментам с протяжённым звуком (*кураю*, *нэю*, *кеманче*) или же голосу.

Яркими примерами композиций, основанных на данном принципе, служат сочинения А. Монасыпова, М. Шамсутдиновой, а также образцы популярной музыки. Рассмотрим каждый из примеров: начнём с музыки Алмаза Монасыпова, в то время как сочинения Масгуды Шамсутдиновой будут представлены во второй главе данной работы в связи с театрализованными композициями.

Несмотря на то, что А. Монасыповым были созданы сочинения в разных жанрах, начиная с фортепианных пьес и заканчивая симфониями, наиболее близкой к традиционным прототипам стала его вокально-симфоническая поэма «Тукай аһэңнэре» («В ритмах Тукая»). Малая форма и камерный состав оркестра позволили композитору воссоздать в части «Белмәдем» («Не знал»)

⁷⁰ Дж. К. Михайлов точно отметил особенности подобной вокально-инструментальной традиции Ближнего и Среднего Востока такими словами: «гобойно-флейтовые инструменты в сопровождении ударных, цепное дыхание, беспрерывная линия» (из конспекта лекции «Ближний и Средний Восток» от 28 сентября 1989 года из фондов НТЦ «Музыкальные культуры мира»).

(Приложение 1, трек 7) звучание аутентичного татарского вокально-инструментального ансамбля. Звучание каждого инструмента в данном произведении вызывает аллюзию на голос своего «предка», некогда широко распространённого в среде татар и башкир.

Высокие струнные (скрипки и альты) играют роль *кеманче*⁷¹, низкие струнные (виолончели и контрабасы), фортепиано и бас-гитара дополняют партию *дэфа* и временами выполняют функцию более низкого струнно-щипкового инструмента по типу *сетара*, в то время как гитара уподобляется струнно-щипковому инструменту типа *уда*. А. Монасыпов – одна из центральных фигур татарской музыки XX века; именно ему удалось достичь успеха в «инструментовке» одноголосных линий, читаемых нараспев стихотворений Г. Тукая и других поэтов прошлого. Монасыпов приблизился к созданию стиля оркестровки, основанного на ансамблевых традициях татар и башкир.

В качестве примера также могут быть приведены и фрагменты из пьесы «Хабибе» Ф. Бахтияри. Несмотря на то, что в сочинении господствует вокальное начало (партии виолончели, кларнета, флейты), в некоторых фрагментах звучит и фортепиано, звук которого здесь приближен к *сантуру* (в истории татарской музыки данное семейство инструментов представлено *чимбалом* [65, 74-75]) (Приложение 1, трек 5).

Данный принцип оказался весьма распространён и в популярной музыке. Одним из первых таких ярких образцов стала песня «Әдрән диңгез» («Море Ядран») из музыки Салиха Сайдашева к спектаклю «Настоящая любовь» (1948) (Приложение 1, трек 31). Создание композиции, далёкой от основного русла советской татарской музыки, объяснялось сюжетом спектакля, который разворачивался в Албании. Помимо оркестровых находок композитора (к примеру, флейта по своей функции приближена к *нэю*),

⁷¹ Такое название музыкального инструмента упоминается в трудах Г. Макарова, в произведениях художественной литературы и приведён в Этимологическом словаре татарского языка [162, 204].

важную роль в воплощении данного замысла сыграл певец Ильхам Шакиров. Он, будучи просвещённым музыкантом, знатоком татарской и башкирской традиции, но и вместе с тем хорошо знакомый с музыкой Центральной Азии, смог исполнить музыку, заключённую в рамки европейской нотации, «свободнее», по традициям среднеазиатских и татарских музыкантов. Так, при прослушивании данной песни с нотами, заметно, что добавлены различные «глиссандирования» и *многозвучные распевы*, условно характеризующие феномен татарской музыки *моң*, в данном случае, в значении удовлетворяющего татарской традиции исполнения, чаще применяемый в отношении длинных напевов *узун-кюй (озын көй)* [16, 41].

Оркестровка рассматриваемой песни (нами взята редакция, сделанная для записи 1972 года) имеет меньшее число характеристических черт, в отличие от части из поэмы А. Монасыпова и песни И. Шакирова. Однако всё же перечислим их. Функция голоса в проигрышах передаётся флейте (как *железному кураю*), а также струнным. Несмотря на превалирование средств оркестровки в европейском стиле — имитация волн моря, выделение сильной доли «тяжёлым» басом (фактура в виде баса с аккордовыми фигурациями), регулярный четырёхдольный метр, — в основе песни лежит свойственная для татарских и башкирских традиционных вокально-инструментальных ансамблей **многогранная ритмическая линия**. В ней рассыпаны различные подголоски в виде трелей у скрипок, будто бы «спонтанных» соло флейты и высоких струнных.

Другой подобной яркой композицией из популярной музыки является песня «Син сазыңны уйнадың» («Ты играла на сазе») (*Приложение 1, трек 32*), созданная самим певцом Ильхамом Шакировым. Из-за того, что песня в сравнении с предыдущей намного больше отклонялась от основного русла проевропейски настроенной советской музыки, певец всё время исполнял её под видом народной. Лишь в последние годы жизни певца стало известно, что песня была создана им самим. Певец нередко упоминал о том, что песня много раз подвергалась критике за то, что в ней якобы нет «пентатоники» и других

признаков, свойственных татарской и башкирской музыке. Состав ансамбля и пение Ильхама Шакирова стали главными условиями, приблизившими эту песню к традиционным образцам.

Оркестровка песни И. Шакирова похожа на описанную выше композицию А. Монасыпова «Белмәдем» («Не знал»). Высокие струнные – в роли *кеманче*, низкие струнные дополняют партию ударных инструментов, в центре которого *дэф* (без колец). Как и в случае с песней «Әдрән диңгез» («Море Ядран»), «восточный» колорит музыки создаётся благодаря мастерству певца, добавляющего традиционные «вибрато» и многозвучные распевы; и подкрепляется повсеместным звучанием *дэф* и своеобразием оркестровки. Несмотря на отсутствие сведений о том, кем выполнена оркестровка песни И. Шакирова, можно предположить, что её автор именно А. Монасыпов (или, во всяком случае, эта редакция сделана им). Во-первых, эталонное исполнение песни записано на грампластинку фирмы «Мелодия» в 1969 году, и в нём принимает участие оркестр под управлением А. Монасыпова. Во-вторых, почерк, в силу отмеченных выше стилевых особенностей, близок к трактовке оркестра в сочинениях А. Монасыпова.

1.2.3. Инструментальные ансамблевые традиции

Инструментальные ансамблевые традиции, встречающиеся в современной практике, являются реконструируемыми на основе различных исторических источников, а также на основе традиций народов, соседствующих с татарами и башкирами. В репертуаре фольклорных коллективов или же ансамблей с европейскими инструментами появляются формы, в разной степени приближенные к историческим прообразам.

Инструментальные ансамблевые традиции	
сфера метроритмики дастана	
<i>курай</i> и <i>кубыз</i>	<i>думбыра</i> и <i>кубыз</i>

Исконные формы инструментальных ансамблей, вероятно, самое уязвимое место в современной музыкальной культуре татар и башкир. Большая часть данных образцов – это инструментальные версии

традиционных вокально-инструментальных композиций или же поздние формы, созданные близко к западноевропейской традиции.

Вопрос доминирования одного из начал в оппозиции «певческий голос – музыкальный инструмент» весьма сложен и многослоен. Он – результат многовековых культурных процессов, вопрос выбора цивилизацией способа обращения к высшим мирам и т. д. На данной странице нашего исследования считаем нужным дать краткую характеристику именно внешнего проявления «инструментоцентризма».

Господство инструментального начала заметно в том случае, когда инструменталист воспроизводит мелодию либо «невокального» склада, либо не имеющую признаков певческого искусства, а именно инструментальную. Исполнитель получает удовольствие от перебора струн, звучания и изменения столба воздуха, от биения мембраны и т. д., а не от того, что ему удалось уподобить свою игру человеческой речи, её ритмам, интонациям распева. Иранский певец Хосейн Нуршарг в своей диссертации в связи с оппозицией «певческий голос – музыкальный инструмент» делает вывод, что музыкальная культура Ирана относится именно к «цивилизациям Голоса» [87, 254]. Продолжая его мысль, можно добавить, что не только для Ирана, как основного из культурных центров, но и для цивилизаций Ближнего и Среднего Востока в целом характерно преобладание «голосоцентричного» начала. Соответственно, в музыке татар и башкир принципы, действующие в сфере метроритмики поэзии, применимы именно к вокальным и вокально-инструментальным ансамблям. Даже при звучании сугубо инструментального ансамбля при включении этих принципов происходит резкая смена в сторону «голосоцентризма». По этой причине, среди инструментальных традиций татар и башкир нет возможности выделить какие-либо принципы, принадлежащие *сфере метроритмики поэзии*.

Для поиска и возрождения собственно инструментальных принципов в ансамблевой музыке татары и башкиры руководствуются именно средствами

из сферы метроритмики дастана, направленными в сторону монгольской и других центральноазиатских традиций.

Пожалуй, в качестве единичного аутентичного местного исполнительства можно выделить региональную традицию игры на *курае*, которая запечатлена в антологии «Узляу – гортанное пение народов Саянских, Алтайских и Уральских гор» (Приложение 1, треки 2, 22, 23), изданного в 1993 году в Нидерландах. Привлекает внимание композиция «Ақһақ қолá» – «Хромой саврасый» в исполнении Х. Ахметшина (Приложение 1, трек 2). По наблюдению известного башкирского *кураиста* и знатока башкирской музыкальной культуры И. Хайруллина, здесь записано исполнение в стиле *кураистов* из Баймакского и Зиянчуринаевского районов Республики Башкортостан: «здесь преобладает гортанный звук с обилием призывов, который менее знаком для рядового слушателя, в отличие от обычной манеры исполнительства на *курае*» [4, 79]. Гораздо бóльшую популярность имеют те традиции игры на *курае*, которые близки к вокальному звучанию, что закрепилось в советские годы благодаря радио, телевидению и распространению аудиозаписей.

Именно инструментальные формы стали восприниматься как заимствованные (к примеру, из монгольской практики). Даже в этих традициях сильно выражено вокальное начало, но не в столь высокой мере, как в «привычных» образцах. Автор настоящей работы не встречал попыток создания ансамблевого музицирования с опорой именно на эти инструментальные принципы. Однако гипотетически, при воплощении такого замысла, в ансамбле присутствовало бы ритмическое начало в виде, например, *кубыза*.

Второй сольной традицией, которая берётся в основу возрождения именно инструментальных ансамблей, является казахское исполнительство на *домбыре*. В 2020 году была выпущена антология эпоса «Ер Едіге» в исполнении голоса и *домбыры*, а также голоса и *кыл-кубыза* (Приложение 1, трек 42). В ней присутствуют и сольные разделы *домбыры* в стиле казахских

кюев (*күй*). Нельзя сказать, что в этих сольных виртуозных фрагментах полностью отсутствует вокальное начало (часто в них предвещаются мотивы, которые будут звучать в голосе сказителя), однако всё же собственно инструментальное начало здесь присутствует: по меньшей мере, преобладают не вокальные формы, а инструментальные, характерные для *кюев* (из чередования разных колен: *бас*, *орта буын*, *сага* и т. д.). Здесь также становится органичным добавление ритмического начала в виде *кубыза* или барабана *дюнгюр* (*дөңгер*). Попыткой создания композиции на основе описанного принципа стал номер «Ат чабышы» («Погоня на лошадях») из музыки к спектаклю «Идегей» Ф. Бахтияри для *думбыры*, *кубыза*, горлового пения и оркестра. Функция *думбыры* периодически передаётся струнным *arco* и *pizzicato*, временами к ударным добавляются тембровые вставки деревянных духовых (*air noise*), а также вычленяются мелодические элементы из партии *думбыры*, что уже относится к сфере вокально-инструментального начала (*Приложение 1, трек 3*).

На основе рассмотренного материала можно сделать следующие выводы. Во-первых, ансамблевые традиции татар и башкир тесно взаимосвязаны с ключевыми сольными феноменами и представляют собой разработанную модель «инструментованной» сольной музыки. Поэтому ансамблевые традиции – это образ аутентичной музыки, сохранившийся в памяти татарского и башкирского общества, а не что-то, созданное искусственно. Во-вторых, в силу преобладания «голосоцентричного» начала в музыке изучаемых этносов, достаточно много примеров инструментальных ансамблевых композиций, которые основаны по «вокально-инструментальным» законам: есть чёткое разделение на певческий голос, выполняющий основную функцию, и второстепенный инструментальный «аккомпанемент». В-третьих, имеются два способа организации ансамблевого музицирования: «расщепление» сольной мелодической линии на несколько функциональных голосов, а также её «дублировка» по горизонтали или по вертикали. В-четвёртых, в художественной практике вокальные, вокально-

инструментальные и временами инструментальные традиции «переплетаются» в рамках одной композиции: в ней, например, могут соседствовать разделы, построенные по разным принципам.

ГЛАВА II. ФОРМЫ ПРЕЛОМЛЕНИЯ ТРАДИЦИОННЫХ ПРИНЦИПОВ АНСАМБЛЕВОГО МЫШЛЕНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ПРАКТИКЕ

Традиционные принципы ансамблевого искусства татар и башкир получили место в современном звуковом пространстве в трех основных формах: в концертных композициях, максимально приближенных к тембровому составу и характеру музыкального текста традиционного звукотворчества, в форме театрализованного выступления и в электроакустических модификациях аутентичной музыки [8, 363-364]. Отмеченные формы выделяются среди прочих как на основе проявления в них элементов традиционного музыкального творчества, так и с учётом их значимости в современной концертной практике.

Первая форма, **концертная композиция**, созданная на основе принципов аутентичной татарской и башкирской музыки, – пожалуй, самая распространённая из форм существования ансамблевого искусства рассматриваемых этносов. Внешне она выглядит как стандартное ансамблевое выступление академического типа: статичное расположение музыкантов на сцене, отсутствие хореографических составляющих, пространственных эффектов, обычное разделение участников процесса на исполнителей и слушателей, номерная структура концерта с объявлением каждого произведения, необходимость усиления звука из-за больших масштабов помещения и т. д.

Вторая форма – **театрализованные композиции** – отличается от других наиболее естественными для традиционной музыкальной культуры условиями звучания. При их наличии музыканты не закреплены в отдельной точке концертного пространства; как правило, не требуется усиление звука; грань между исполнителями и слушателями может быть размыта; нет строгого требования ни к номерной структуре организации, ни к наличию ведущего.

Третья форма – **электроакустические модификации традиционной музыки**, в которой можно отметить два вектора изменения исходного

звучания: сэмплирование и синтез звука. В первом случае, выполняется оцифровка звучания этнических инструментов. Во втором случае добавляются цифровые инструменты: либо они представлены в виде включения звуковых фильтров и эффектов к исходному звучанию, либо звуковой фон моделируется для аутентичного исполнительства. В тех случаях, когда фон подобран чутко и с пониманием традиции, этот способ «осовременивания» звучания оказывается наименее «травматичным» по отношению к традиционной музыке, в отличие от грубых обработок мелодии и их европейских гармонизаций.

2.1. Концертные композиции

В настоящее время можно выделить четыре типа музыкальных ансамблей, которые исполняют концертные композиции, созданные на основе принципов аутентичной татарской и башкирской музыки⁷². Сходства и различия между этими типами можно схематически описать следующим образом:

1. сочетание традиционных инструментов с присущими им изначально функциями в ансамбле (например, *курай* вторит голосу с небольшим отставанием или *думбыра* сопровождает распевание дастана);
2. собрание традиционных инструментов, но использующихся для исполнения музыки, создаваемой по правилам европейской традиции;
3. применение европейских инструментов, схожих по тембру с аутентичными и имитирующих их традиционные функции в ансамбле (например, голосу с небольшим отставанием либо будет

⁷² Такая классификация пересекается и с наработками известного фольклориста И. И. Земцовского. Он выделяет два типа концертного музицирования: (1) фольклор (на сцене) без обработки и (2) фольклор (на сцене) с обработкой. Первый тип предстаёт в следующих двух видах: (а) в исполнении первичных ансамблей (носителей традиции) и (б) в исполнении вторичных ансамблей (музыканты, пришедшие извне); второй — так же: (а) в исполнении ансамблей песни и пляски, (б) в исполнении академических хоров [34, 8]. При этом, каким бы близким к исходной музыке не ни был репертуар академического хора, и манера пения, и количество исполнителей вносят существенные изменения в изначальный звуковой продукт.

вторить, вместо *курая*, флейта, либо сама традиционная манера пения будет заменена на оперную);

4. «открытый» состав ансамбля, допускающий неограниченное разнообразие «скрещиваний» «традиционных» и «академических» тембров и способов развёртывания звукового высказывания. Внешние грани четвёртого типа разомкнуты, т. к. условия, позволяющие именовать композиции традиционными, зависят от концентрации традиционных мелодико-ритмических, а также тембровых элементов.

Для создания реконструкций традиционной музыки становится необходимым поиск исполнителей, способных действовать вне европейских рамок. Рассуждения на эту тему встречаем в работах известных отечественных фольклористов и исполнителей. Ф. Рубцов пишет: «На стороне народных исполнителей всегда останется преимущество: ...народ импровизирует песню, мы заучиваем её по нотам, ...в народном исполнении песня льётся непрерывной струёй, у нас всегда слышно деление на такты и ноты» [97, 194]. Оперный певец П. Богатырёв, по воспоминаниям Е. Кузнецова, не раз высказывался так: «Дабы понять силу и мощь песни, мало видеть записанные ноты, – её надо слышать, да не в исполнении хора певчих под управлением дирижёра. Они могут петь и стройно и с оттенками, но это не будет песня – будет хоровое исполнение нот песни» [59, 190].

Теперь отметим основные условия для создания реконструкций традиционных композиций. Во-первых, требуется отказаться от проявлений академических метроритмических параметров: от структурной симметричности и предсказуемости («квадратности»), от равномерности чередования сильных и слабых долей и других элементов. «Здесь мелодизм, не скованный дисциплиной метро-ритма, ритмикой и формой стиха, проявляется в полную меру своих возможностей. <...> Но эта стихия мелодизма в то же время не хаотична, а подчинена внутренним (на первый взгляд незаметным) закономерностям музыкального развития» [85, 112], –

пишет татарский музыковед М. Нигмедзянов, подчёркивая необходимость знания внутренних законов татарской музыки. Во-вторых, важен выход за пределы традиционной европейской нотации классико-романтической музыки: перед исполнителем должна стоять задача устного преподнесения материала фразами и другими, более крупными музыкальными единицами, характерными для татарской и башкирской традиционной музыки. Татарский композитор и фольклорист А. Ключарёв, производивший «реставрацию» записей других исследователей, отмечал: «Вплотную соприкоснувшись с материалами Г. Еникеева, мы увидели за скупыми и эскизными нотными записями настоящую, живую, полную поэзии и глубокой мудрости древнюю татарскую народную песню» [164, 242]. Исходя из этого не поддаётся сомнению, что без знатока традиции, такие записи почти не представляют никакой художественной ценности. Третьим требованием является знание поэтических метров татарской и башкирской поэзии разных времён: от старинных эпических произведений (*дастанов* и *кубаиров*) до средневековых *арузных* форм. Данные метроритмические формы даются с большой сложностью для пытающихся освоить их по нотам: в них в каждом колоне нарушаются размеры, укорачиваются начальные и заключительные сегменты, строки различаются по своей продолжительности.

Одним из примеров ансамбля первого типа (аутентичные инструменты с изначально присущими им функциями в ансамбле) стал проект «Ahäñdäşlek» («Ахэндэшлик» – «Соритмие»), организованный Фархадом Бахтияри в Доме татарской книги в Казани в августе 2023 года [150]. В заключительном концерте проекта был показан номер из шести частей, каждая из которых была посвящена определённому наиболее яркому явлению татарской музыкальной культуры. В создании композиций участвовали музыканты, имеющие весьма полное представление о традициях татарской музыки. В организации процесса музыкальной коммуникации применялись два метода: в первом случае один из исполнителей был солистом, а остальные «подстраивали» свои партии под его игру; во втором случае композиции основывались на варьированных

повторах отобранных фраз и заранее оговоренной последовательности разделов [150]. Некоторые из частей строились по принципу диалога музыкальных инструментов (1-3), другие – в виде совместного музицирования (4-6) (*Приложение 1, треки 36-41*).

Первая часть, «Курай и думбыра», представляет собой диалог двух инструментов – *курая* и *думбыры*. При поверхностном рассмотрении, в данной части присутствовали приметы традиции иранской высокой музыки *саз-о-аваза*. Кажущаяся ритмическая свобода и переключки «декламирующего», «голосоподобного» *курая* со струнно-щипковой *думбырой* были «отдалённой проекцией» упомянутого феномена иранской музыки.

Инструментальная первая часть несмотря на отсутствие *арузного* и эпического метра, в своей основе является декламацией и восходит к формам красноречивого произнесения текстов.

Вторая часть, «Дастан» – вариант прочтения фрагмента татарского дастана «Бүз егет» («Благородный джигит»). Исполнители заранее согласовали структуру части, основываясь на смысловых сегментах поэтического текста: первый раздел – рассказ от лица автора, второй – от лица юноши, третий – от лица его возлюбленной. Распев текста у каждого персонажа должен отличаться: в его основу положены характерные именно для данного персонажа мелодические формулы. Женские персонажи, как правило, должны иметь более высокий опорный тон, мужские – более низкий, а юноши – опорный тон в середине диапазона певца. Опорный тон автора – по причине того, что в большинстве случаев его слова преобладают в эпических текстах, – выбирается в более удобном для исполнителя регистре: не в самом высоком и не в самом низком. Часть «Дастан» состоит из фрагментов, чередующихся между голосом и *кураем* под аккомпанемент *думбыры*. *Курай* повторяет в варьированном виде мелодические элементы за *думбырой*. Инструментальные партии в данной части были весьма просты, что объяснялось бóльшим вниманием именно к тексту. Форма всей части опиралась на структурные деления внутри текста. Первые две части стали

яркими примерами вокально-инструментального ансамбля типа «голос – думбыра», относящегося к *сфере метроритмики дастана*.

Третья часть, «Узун кюй» («Озын көй»), представляет собой сольный номер певицы, исполняемый под сопровождение *думбыры*. В основу словесного текста легли фрагменты *узун-кюй* из фольклорного сборника, а напев был создан самой исполнительницей на основе особенностей текста и традиции длинных песен татар. В данной части использовался метод «подстраивания» исполнителей под пение солистки. Третья часть сочетает черты вокально-инструментального ансамбля типа «голос – думбыра» и вокального ансамбля типа «голос – курай»: сопровождение *думбыры* стремится вторить мелодической линии голоса, подобно кураю, и вместе с тем, в силу особенности инструмента, подчёркивает ритмическую составляющую этой линии.

Четвёртая часть, «Кубыз». Центральный музыкальный инструмент в этой части – варган *кубыз*. В основе части лежит сольное исполнение *кубызистки*. В нём присутствуют более или менее метрически упорядоченные разделы, вызывающие ассоциации с метрическим характером эпических сказаний. В этой части сделана попытка создания инструментального ансамбля, сочетающего оба типа взаимодействия инструментов: «*курай – кубыз*» и «*думбыра – кубыз*».

В пятой части, «Мунажат», был применён второй способ организации музыкальной композиции – совместное музицирование. Здесь вокальные разделы чередовались с инструментальными. В вокальных разделах все исполнители «подстраивали» свои партии под певицу, а в инструментальных – под *курай*. В основе всей композиции лежали *арузные* ритмы, которые регулировали внутреннюю организацию каждого из разделов. Пятая часть была нацелена на воплощение принципов вокально-инструментального ансамбля *сферы метроритмики поэзии* типа «голос – дэф», однако это воплощение оказалось затруднено тем, что инструменты не соответствовали

необходимой сфере. *Думбыра* должна была играть роль *танбура* или *саза*, а *кубыз* – например, *дэфа*.

В шестой части, «Аруз», исполнители выбирали характерный лад, а также *арузный* ритм, форму его развёртывания и варианты варьирования мотива. На основе данных параметров была создана композиция, в которой чередовались сольные эпизоды *курая* и *таш сыбызгы* (татарская разновидность окарины) под звучание *думбыры*, а также присутствовали сольные фрагменты *думбыры*. *Думбыра* играла роль регулятора ритма – *танбура*, *дэфа* [1, 76-77], который без ударного инструмента был бы менее чётко в партиях *курая* и *таш сыбызгы*. Несмотря на то, что данная часть была исполнена только инструментальным ансамблем, в его основу легли именно принципы вокально-инструментальности типа «голос – дэф».

Рассматриваемый проект стал воплощением идеи реконструкции татарской вокально-инструментальной и инструментальной ансамблевой традиции. Первые три части музыкальной композиции могут быть отнесены к сфере *метроритма дастана* [1, 75], который представляет пласт звуковой культуры Волго-Уральского региона, связанный с образцами *высокой музыки* Волжской Булгарии. Эта метроритмика наиболее полно отразилась в музыке *дастанов*, в татарских *узун-кюй*, а также в композициях для *думбыры*. Музыкальными атрибутами данной сферы являются такие инструменты, как *кюпше курай*, *думбыра*, *кубыз* и другие. Части 5-6 основывались на *метроритме поэзии* [1, 75], в котором метроритмический стержень композиции регулируется законами *аруза*. В данной сфере сильны элементы общемусульманской культуры Ближнего и Среднего Востока [9, 32]. Здесь проявились традиции *высокой музыки* Казанского ханства. Наиболее характерными инструментами для сферы *поэтического ритма* являются *жиз курай* (*жиз курай*), *дэф* (*дэф*), *танбур*, *саз*. В проекте «Ahñdäşlek» был представлен только *жиз курай* наряду с менее предпочтительными инструментами.

При организации проекта немаловажными были задачи удовлетворения вкуса татарского слушателя, а не просто создания некой абстрактной композиции, далёкой от звуковых представлений современного человека. На сегодняшний день можно заметить, что далеко не все известные татарские сочинения, которые гармонично интегрируются в советскую и современную музыку европейского образца, а также популярную музыку, следуют правилам татарского вкуса *зэвык (зэвык)*. В виде наиболее показательных сочинений, соответствующих этому вкусу, можно выделить такие примеры: «Белмәдем» («Не знал») А. Монасыпова, «Тәрәвих» («Таравих») М. Шамсутдиновой, «Биләр-Болгар тажы» («Венец Биляра и Булгара») Р. Мухитдиновой и др.), а также «Син сазыңны уйнадың» («Ты играла на сазе») И. Шакирова и др. в рамках «лёгкой музыки». При этом указанные элементы проявились естественным путём, т. е. были использованы авторами непреднамеренно; но именно они позволяют чутким слушателям воспринимать эти произведения в качестве татарской музыки. Данные элементы встречаются и в фольклоре, и в «серьёзной», и в «лёгкой» музыке разных этапов. Лишь единичные музыканты могут чётко выделить и объяснить эти наиболее важные элементы, однако даже немусыканты могут их уловить на уровне «генетического» слухового опыта. Едва ли этот круг элементов ограничивается так называемой «мелизматикой» и «пентатоникой», о которой столь часто приходится слышать в связи с татарской музыкой.

Музыкальный вкус *зэвык* тесно взаимосвязан с феноменом культуры *моң*, обозначающим комплекс качеств и свойств именно татарского звука. Необходимы традиционный тембр голоса, лёгкое и точное исполнение мелодических линий, для которых характерно обилие *кратких многозвучных распевов*⁷³. Умение чувствовать татарскую метроритмику, в самых сложных и

⁷³ Со времён первых советских музыковедческих исследований *краткие многозвучные распевы* часто называются «мелизмами» и «украшениями» на основе практики европейской музыки. Однако данные термины подчёркивают второстепенность и добавочность этого мелодического своеобразия. В татарской и башкирской музыке эти распевы являются неотъемлемыми смысловыми единицами мелодической линии,

стойких традициях приводящую к взаимодействию *метроритмики дастана* и *поэзии*, считается серьёзным достоинством. В *метроритмике дастана* заметно чередование метрически определённых разделов, в которых как бы декламируется часть текста, и разделов с продолжительными распевами. *Метроритмика поэзии* предполагает владение хотя бы азами законов старинной татарской поэзии. Качество *моң* было отмечено исследователями советского периода прежде всего в отношении светской музыки (З. Сайдашева, М. Нигмедзянов, позже В. Дулат-Алеев, Г. Макаров и другие). Вероятно, это связано с тем, что наиболее полное определение понятия *моң* складывается именно в советском татарском музыковедении в условиях советского периода в контексте официальной атеистической идеологии.

Категория «моң» в татарской и отчасти в башкирской музыке является одной из ключевых характеристик, определяющих её уникальность. В широком значении «моң» понимается как сакральное качество, отражающее традиционное своеобразие и мастерство исполнителя. Это глубокая эмоциональная выразительность, которая позволяет исполнителю передать всю искренность, художественность и самобытность музыкального послания, полностью раскрывая свои чувства и душу.

В узком понимании «моң» может характеризовать разные аспекты татарского и башкирского музыкального искусства. К примеру, звук, определяемый понятием *моң*, – это звук лёгкий, прихотливый, свободный, светлый, протяжённый, иногда обладающий «восточным ароматом».

Теперь рассмотрим данное явление как вопрос исполнительский. Для исполнителя самым важным становится, с одной стороны, его профессиональное умение играть на определённом инструменте или владение искусством пения, а с другой стороны, знание татарской поэзии и её законов. Исполнительские навыки приобретаются путём многолетних повторений композиций прошлого в ходе уроков с носителем традиции или работы по

содержащими в себе квинтэссенцию татарского и башкирского начала в музыкальной композиции.

видеозаписям. С одной стороны, исполнителю открывается широкий спектр традиционной музыки, а также в нужном ключе формируется его исполнительский аппарат. С другой стороны, изучение поэзии помогает освоить ритмический аспект татарской музыки.

При создании проекта «Ahäñdäşlek» требовались именно данные навыки исполнителей. Но таковые присущи прежде всего сольному творчеству, в то время как в ансамблевом музицировании необходима была координация действий музыкантов, обладающих разным пониманием традиции и разным уровнем подготовки. Приходилось считаться с тем, что опыт конкретных исполнителей по большей части был связан с музыкальными формами, испытавшими существенные влияния европейской культуры. Таким образом, перед нами стояла задача выбора удобных методов координации музыкального ансамбля⁷⁴, которые могли бы привести к созданию наиболее органичной композиции. Координация была возможна именно благодаря тому, что каждый из исполнителей ансамбля разбирался в основах татарской музыки.

Здесь нельзя не затронуть и вопросы нотирования традиционной музыки. В большинстве случаев получается так, что нотные расшифровки позволяют изучить музыкальные элементы и их сопряжение с помощью европейских методов и выстроить их логическую связь именно с европейской точки зрения. Такие исследования интересны и позволяют открывать новые, неведомые для европейского учёного горизонты (представим разные компьютерные схемы, созданные по записям тувинского горлового пения с помощью программы «Spear» или «Melodyne» и др.), но они всё равно не смогут помочь стороннему исполнителю в освоении некой аутентичной музыки. Подобные записи фиксируют и то весьма условно только

⁷⁴ Ансамбль состоял из трёх человек. Дина Абдуллина – певица и исполнительница на *курае*, владеющая широким кругом татарских песен; Зиля Файзуллина – исполнительница на традиционных музыкальных инструментах татар (*таш сыбызгы* – окарина; *кубыз* и др.); Фархад Бахтияри – исследователь татарской и башкирской музыки, исполнитель на *думбыре*, певец хора.

звуковысотный контур мелодии и в весьма грубой форме отражают её метроритмическое строение. Иными словами, озвучить мелодию по нотному тексту может только реальный носитель традиции, который хорошо помнит, как она звучит: он на основе своих знаний словно бы докрашивает и дорисовывает некий чёрно-белый эскиз. Для человека же, не выросшего в недрах этой звуковой культуры, нотная запись традиционной мелодии остаётся загадкой, и попытка её воспроизвести неизбежно породит продукт, отражающий, большей частью, звуковую эстетику европейской культуры. Зачастую работающий с нотированными образцами, не зная самой сути музыкальной культуры, сталкивается с иллюзией «оживления» звукового мёртвого тела, подобно компьютерному воссозданию неких вымерших древних животных.

Ноты упрощают музыкальную организацию композиции, но с их помощью она застывает в одном состоянии и не способна к самостоятельному совершенствованию и естественному развитию (об этом говорил и современный композитор М. Файзуллин [7]). Нередко традиция, зафиксированная в нотных рамках и сохранившаяся лишь в таком виде, приобретает вид беспомощный [16, 76]. В случае с современной нотной записью точкой отсчёта является именно практика и опыт европейской культуры, нацеленной на эпоху классико-романтической музыки. В её центре – 12-ступенный равномерно-темперированный строй, и это приводит к тому, что такая нотация очень плохо передаёт богатство микротоники татарской и башкирской музыки при помощи дополнительных знаков. Любая музыка, созданная в необычных для неё параметрах и системах исчисления, вынуждена «изобретать» новые методы для нотной фиксации (ярким примером являются сочинения композиторов «Новой сложности» и других). Для традиционного музыканта будут полезны именно аудиозаписи каких-то исполнителей прошлого: в них он сможет услышать формы звука, которые, по каким-то причинам, были утрачены или доступны на сегодняшний день единичным слушателям. Вследствие этого, создание традиционной музыки

зачастую не требует обязательной нотной фиксации. Так, на место европейской профессии композитора, стремящегося создать и записать неповторимый, уникальный музыкальный продукт, и приходит особый вид авторства⁷⁵.

В связи с композициями, приближенными к традиционным, под вопрос ставится существование *авторства* и *композиторства* в европейском смысле этих слов. Однако нельзя объявить, что композиция, созданная в некоей традиции, не имеет автора. Автор в данном случае становится *организатором музыкального события*, мероприятия или композиции. Его задача не в том, чтобы сделать «расшифровку» народной музыки, как принято в фольклористике, а создать условия для того, чтобы различные музыканты озвучили композицию, близкую к традиционной. Он не является аранжировщиком или композитором, который создаёт обработку традиционной музыки. Он, на основе своего музыкального опыта и знания музыки своего народа, создаёт условия для композиции, которая находится в рамках его музыкальной культуры, но при этом не создана в народной среде или непосредственно традиционными исполнителями.

Перед таким автором, идеологом и организатором акта звукомusикальной коммуникации [78, 183], стоят иные задачи. Он уподобляет себя традиционному создателю музыкального послания, становится

⁷⁵ Особенности авторства в татарской музыке первой половины XX века подробно рассматриваются в третьей главе монографии А. Л. Маклыгина «Музыкальные культуры Среднего Поволжья. Становление профессионализма». Так, он выделяет три линии творческого поведения: исполнитель-композитор, композитор-исполнитель и композитор-академист. Для первых двух типов нотная фиксация является неким второстепенным этапом в процессе создания музыки. Татарский композитор Салих Сайдашев «сочинял прямо на репетиции, но не всегда успевал (или хотел) записывать нотный материал», «в такой же творческой манере сочинял другой татарский композитор, современник Сайдашева А. Ключарёв. Многие номера его театральной музыки рождались непосредственно в день премьеры и сходу автором напевались оркестрантам» [70, 170-171]. Ключарёв «задавал какую-нибудь татарскую тему и просил импровизировать на эту тему. В результате многие, уже достаточно признанные исполнители, не попадали в ансамбль» [70, 171].

«визионером»⁷⁶, способным разглядеть или услышать в образцах, на которые он намерен опираться, наиболее существенные, архетипические свойства создаваемого звукового послания, следовать природе традиционного звучания. Такой автор не выбирает только яркие элементы творчества традиционных мастеров для создания композиций по шаблонам европейского образца. Его задача – полностью погрузиться в звуковой мир традиционной культуры и создавать данную музыку, будучи уверенным в её самодостаточности, а не делая исключения только ради единичных композиций. Традиционный автор усваивает и впитывает закономерности той части музыкальной культуры, которая ушла из широкого массового обихода, оказалась почти забытой, порой воспринимаемой в виде «чужой». И только после полноценного освоения данного пласта традиции формируется взгляд на него как на «свою», самодостаточную культуру.

При наличии в современной музыкальной практике ряда подобных традиционных авторов (идеологов и организаторов) возможна активизация «корневых кодов» традиционной культуры, формирование обновлённой эстетико-культурной и теоретической основы для укрепления культурной самоидентичности татарского и башкирского народов.

Красота данной формы работы заключается не в создании композиций в некоем застывшем стиле. Стилистика традиционных композиций меняется и развивается, но не столь радикальными методами, как принято в современной европейской музыке. Общественные процессы региона, переживания каждого дня – вот те внешние процессы, к которым не может не прислушиваться музыкальная культура.

Самыми сложными для звукового воплощения оказываются именно ансамблевые традиции. И одна из основных сложностей заключается в том, что предполагается совместное музицирование нескольких знающих свою

⁷⁶ Визионер (от франц. *visionnaire* и от лат. *visio* – видение) – человек, видящий картину действительности (в частности, картину будущего) в целом или в отдельных, контекстуально обусловленных проявлениях. Глагол ‘*vidēre*’ (‘ведать’) так же указывает на прямую связь с Ведами. [121, 291-292].

традицию и наделённых необходимыми исполнительскими навыками музыкантов. Если при сольном музицировании качественное повторение, подражание во многих случаях аудиторией оценивается положительно, то при ансамблевом построенная таким образом композиция будет весьма отличаться от своего исходного образца по «зажатости» своей метроритмики, «скованности» музыкального развёртывания и др. По этой причине, в центре настоящего исследования именно проявление ансамблевой традиции у татар и у башкир.

Действительно, искусство, признанное серьёзным, профессиональным, которому обучают в высших учебных заведениях России и многих зарубежных стран, нередко идёт вразрез с основополагающими в традиционной музыке началами. Желание беспрестанного развития, разработки элементов, дробления и любых видоизменений темы, необходимость разного рода кульминаций и другие требования академической европейской музыки в большинстве случаев несовместимы с традиционной музыкой. «Эти факты взаимообъясняются гораздо лучше, чем если бы эволюцию римской семьи объясняли на примере развития семьи семитской, китайской или ацтекской», – пишет французский географ и историк Анри Озэр, критикуя современников, делающих слишком поспешные выводы при изучении культур мира [181, 414]. Эти слова весьма убедительны и в связи с музыкальными установками. Именно из-за различий в идеологических, эстетических и технологических подходах к созданию академической и традиционной музыки в России почти отсутствуют институты, в которых музыканты обучались бы созданию традиционных музыкальных композиций и затрагивались бы вопросы из данной сферы. Для автора же традиционной композиции требуется, помимо решения тех вопросов, которые были упомянуты выше, также противодействовать принципам, которым его обучали и которые признаны широким кругом академических музыкантов.

Академическая музыка опирается на унифицированные модели. Они суть результат централизованной сортировки и отсеивания не поддающихся унификации музыкальных традиций на протяжении многих веков. Особо остро этот вопрос обозначился в XX веке: тогда, в частности, и немецкий музыковед Т. Адорно размышлял о попытках найти «убежище от гнёта ужасающей стандартизации» [172, 6-7]. Традиционная же музыка разных народов развивается в виде множества разнообразных неунифицируемых потоков, и применение европейской системы отбора часто означает уничтожение уникальных черт какой-то определённой традиции.

Бытование традиционной музыки становится возможным и благодаря различным грантовым проектам республиканского и всероссийского значения. Если в театральной музыке длительность и динамика композиции зависят от действий на сцене, то бытование музыки в рамках грантовых проектов способна существовать в более удобных и характерных для себя формах. Однако грантовые проекты нередко требуют изменения «внутреннего» посыла данной музыки. Для неё становится необходимым стать социальным и политическим инструментом в решении современных общественных проблем, что часто приводит к искажению её собственных констант.

Традиционная музыка находит потенциал для распространения также в рамках конкурсов, проводящихся в России и преимущественно в странах, в которых проживают народы, родственные татарам и башкирам (Казахстан, Турция и других). Здесь авторы и исполнители традиционной музыки имеют возможность расширить свой круг слушателей, иногда познакомить соседние народы с образцами собственной культуры.

Любовь к традиционным татарским и башкирским музыкальным инструментам естественна для местной публики, поэтому столь же естественным выглядит процесс постоянного появления разнообразных коллективов, отвечающих этому общественному запросу. Весьма популярны башкирский ансамбль «Мирас», Ансамбль фольклорной музыки

А. Файзрахманова, Национальный оркестр народных инструментов Республики Башкортостан (НОНИ РБ) и другие. Ансамбли временами перерастают в оркестры, как НОНИ, тем самым продолжая традиции «оркестров народных инструментов», возникавших на разных территориях со времён появления первых империй. Самым традиционным из подобных оркестров в различных регионах России можно назвать Тувинский национальный оркестр. В Республике Татарстан подобный оркестр не смог устояться, хотя и были различные попытки его создания (оркестр под управлением А. Шутикова, современные попытки создания оркестра в КГК им. Н. Г. Жиганова и другие). В Республике Башкортостан был основан упомянутый выше НОНИ, деятельность которого и будет далее освещена в работе. Звучание НОНИ может быть отнесено ко второму и четвертому типам традиционной музыки в концертных условиях: ансамбль только традиционных инструментов, либо ансамбль, в котором к традиционным добавлены европейские музыкальные инструменты, исполняющие музыку преимущественно в европейской традиции.

В культуре башкир первой четверти XXI века важную роль приобрёл Национальный оркестр народных инструментов (НОНИ РБ). История этого оркестра, сложившегося к 2001 году, началась задолго до этого. Для того, чтобы слушатель приготовился к оркестровому звучанию традиционных инструментов, должен был пройти длительный подготовительный этап. До сих пор, по словам бывшего главного дирижёра НОНИ РБ (2016-2023), Линара Давлетбаева, существует деление на сольную традиционную музыку, и музыку «профессиональную», европейской направленности. При таком делении звучание НОНИ не может полностью вписаться ни в разряд сольной традиционной, ни в разряд музыки европейской направленности. Таким образом, на протяжении всего XX века происходил процесс приучения слушателя к оркестровому звучанию традиционных музыкальных инструментов. С другой стороны, данный начальный этап был связан с подготовкой кадров, способных исполнить музыку по нотам на традиционных

инструментах. Стоит признать, что до сих пор такие ноты наделены множеством словесных комментариев или же предполагают долю импровизационности. К примеру, нотированный *узляу* едва ли будет точно исполнен певцом или *кураистом*: скорее всего, проще будет вписать в нотах обозначение «узляу» и дать исполнителю свободу импровизации в рамках какой-то гармонии, не перечашей звучанию оркестра.

До сих пор существуют две разновидности организации музыкальной композиции: в первом случае, исполняется более простая мелодика, без сложных распевов по точно выписанным нотам; во втором случае, оркестр продолжает медленно менять гармонии по каждому взмаху дирижёра, который ориентируется на солиста, свободно исполняющего традиционную мелодию либо без нот, либо без точного следования нотам. Эти две разновидности музыкальных композиций стали постепенно видоизменяться, образуя новые формы. Формула «“свободный” солист + “гибкий” оркестр» стала использоваться для различных музыкальных событий НОНИ с привлечением отдельных ансамблей, электроакустической музыки и видеоряда: башкирская народная песня «Каһым түрә» («Кахым-туря»), импровизация на кубызе А. Гайсарова, «Бала карга» («Воронёнок») ⁷⁷. Эта формула удобна с практической стороны тем, что она позволяет добиться хорошего результата, временами со сложной прихотливой мелодикой и ритмикой, без проведения множества совместных репетиций, без обязательного исполнения ансамблем музыки по нотам, без строгой координации всей композиции. Именно данная сфера является самой естественной средой для сохранения традиционной ритмики и мелодики башкирской музыкальной культуры. С другой стороны, тянущаяся «педаль» у оркестра позволяет отказаться от равномерной температуры, которая требуется, когда отсутствует деление на «солиста» и «оркестр».

⁷⁷ Данные композиции прозвучали на концерте НОНИ 16 июня 2020 года, доступного по ссылке <https://youtu.be/lQ7ytjtZqOo?si=P6iQ3nLKVlxyb64x> .

Вторая разновидность композиций, подразумевающая строгую координацию всего ансамбля, более отдалена от звучания традиционной музыки. Здесь все инструменты подчиняются общему метроритму на основе нотированного текста. Композиции данного типа почти не содержат элементов традиционной метроритмики башкирской поэзии, будь то *аруз* или ритмика *кубаиров* и других эпических сказаний. Большинство композиций данного типа, имеющих в репертуаре НОНИ, подчиняются не только метроритмике европейской музыки, но и средствам её разработки: дроблений, мотивного развития, полифонических приёмов, модуляций и т. д. С одной стороны, *аруз* и метроритм *кубаиров* оказываются более сложными для исполнения, а с другой стороны, они неудобны для средств разработки, характерных для европейской академической музыки.

Тембровая палитра НОНИ неоднородна. Здесь присутствуют и европейские музыкальные инструменты, и русские народные, и башкирские народные, часть из которых оборудована усилителями, рушащими природную среду и баланс звучания (электродомбры и т. д.). Образцом для создания столь «пёстрого» ансамбля послужили примеры русских народных ансамблей и оркестров. В частности, здесь сосуществуют *электродумбыра*, *думбыра*, *домра*, *курай*, *кыл-кубыз*, *думбыра-бас*, скрипка, альт, виолончель, контрабас, ударная установка, баян и фортепиано [82]. Самыми традиционными в этом ансамбле остаются *кураи*, несмотря на то что часть из них – пластиковые. *Думбыра* достаточно отдалена от традиционной, т. к. имеет железные струны, которые более неприхотливы и удобны для озвучивания оркестра; они же позволяют модернизировать инструмент до *электродумбыры*. *Кыл-кубыз* воссоздан во второй половине XX столетия, поэтому тембр этого музыкального инструмента не столь известен широкому кругу татар и башкир, в отличие, к примеру, от *кураев*.

Функция европейских инструментов в данном ансамбле состоит в том, что именно они позволяют лучше держать строй, а также чётко исполнять технически сложные фрагменты, в которых традиционные инструменты могут

столкнуться с трудностями (строй, ритмика, продолжительность дыхания и т. д.). Домры же, прочно вошедшие в состав русских народных оркестров, во-первых, почти сливаются по тембру с домбрами с металлическими струнами, во-вторых, допускают более виртуозное исполнительство, нежели на домбрах, в-третьих, их функция в народном оркестре определена намного яснее (поскольку русский народный оркестр существует уже более века).

Ударная установка – инструмент, который, пожалуй, в наибольшей степени отдаляет звучание данного оркестра от традиционной музыки. К сожалению, внедрение ударной установки в российские оркестры традиционных инструментов⁷⁸ связано с опытом русских народных оркестров, ранее других ощутивших практическое удобство использования данного инструмента. Ударная установка охватывает весьма широкий регистровый диапазон и обладает универсальным спектром тембровых возможностей, что даёт ей преимущество перед любыми традиционными ударными. Помимо этого, ударная установка имеет бóльшие технические возможности, по сравнению с традиционными инструментами; кроме того, ею владеет более широкий круг исполнителей.

Ударная установка призвана добавлять метроритмическую динамику к любой композиции, в которой она звучит. Отмеченная метроритмическая динамика несовместима с природой традиционной музыки по самой своей сути, т.к. в её основе лежит мышление «квадратами», т. е., как правило, музыкальная ткань оказывается разделённой на симметричные фразы, мотивы и любые построения, кратные двум, четырём и восьми тактам. Другим недостатком ударной установки является то, что она известна самому широкому кругу слушателей именно как атрибут «лёгкой» музыки. По этой причине, становится общеупотребительным её использование именно в данном амплуа. Ударная установка, наряду с бас-гитарой, приводит к

⁷⁸ Государственный академический русский народный ансамбль «Россия», Тувинский национальный оркестр, Ансамбль традиционных инструментов Казанской консерватории и др.

«эстрадизации» композиций, столь распространённой в музыке XX–XXI веков. Эти инструменты словно бы подчёркивают контуры музыкального произведения, гиперболизируя и нарушая собственный естественный баланс между инструментами ансамбля или оркестра.

Многие современные оркестры традиционных музыкальных инструментов балансируют между популярной музыкой европейского типа и традиционной музыкой. В репертуаре НОНИ есть и обработки башкирских народных песен, и переложения-адаптации («Полёт шмеля», части из «Шехеразады» Н. А. Римского-Корсакова и др.). Европейская академическая и неакадемическая музыка в исполнении традиционного оркестра звучит как временно используемый традиционный костюм. В таком переложении не учитываются ни внутренняя природа традиционной музыки, ни принципы традиционных ансамблей, которые ещё могут сохраняться, когда исполняется обработка народной песни. Подобные композиции могут быть интересны для слушателей только тембрами традиционных инструментов, но не их естественной функцией в ансамбле.

Однако при всех «реверансах» в сторону европейской музыки, НОНИ сохраняет и черты традиционных ансамблей. На концертах оркестра нередко чередуются ансамблевые и оркестровые номера. Ансамблевые, как правило, исполняются не на основе нотных записей, а в вольной интерпретации традиционной музыки в рамках традиции. Подобное соседство номеров разной природы позволяет приучать слушателей, не привыкших к традиционной музыке, к прослушиванию более аутентичных композиций – и вместе с тем позволяет отдельным исполнителям показать своё мастерское владение традиционным «не нотированным» звуком.

Другим приёмом, применяемым в НОНИ, является «подстраивание» гармоний под солиста-виртуоза. В данном случае солист не «зажимается» в рамках строгой ритмической пульсации: главным координатором звучания солиста и оркестра является дирижёр, а не строгая нотная запись.

Третьим примером внедрения традиционного звучания ансамблей является существование ансамбля *кураистов* внутри оркестра. Ансамбль *кураистов*, вероятно, можно назвать самым традиционным из всех оркестровых модификаций ансамблевой культуры башкир. Самыми аутентичными вариантами являются две ансамблевые формы: либо исполнение *кураистами* основной темы в унисон, либо их деление на солирующих и ритмически-аккомпанирующих исполнителей. В традиционной среде такой ансамбль состоял из виртуозов, исполняющих основную мелодию, и подмастерий, которые играли её в более упрощённом виде – в виде «аккомпанемента». Ансамбли *кураистов* пережили яркий расцвет в середине XX века [36, 145-146], когда после смотров в разных регионах Республики Башкортостан организовывались различные крупные ансамбли из самых виртуозных *кураистов*⁷⁹.

Не все деятели современного искусства положительно оценивают направление репертуарной политики традиционных оркестров, в том числе НОНИ. Так, в кругу музыкантов наблюдается тяготение к звучаниям, более близким к подлинно национальной музыке; однако этого трудно достичь, так как традиционные оркестры рассчитаны на более широкий круг слушателей.

Другой чертой, подвергающейся критике, является сужение традиционных свойств музыкальных инструментов. К примеру, *курай* известен большинству слушателей лишь как инструмент, исполняющий вокальную музыку без слов. Способность же воспроизводить собственно инструментальные наигрыши, пусть менее прихотливые по мелодическим узорам, но причудливо обыгрывающие тембровые краски *курая*, уже менее интересует слушателя и остаётся известной лишь редким исполнителям и ценителям, имеющим доступ к архивным записям [9, 32-33].

Процессы XX века по-разному трансформировали традиционные культуры. Если в предшествующие столетия строгий отбор был более

⁷⁹ Одним из первых руководителей сборных ансамблей *кураистов* Баймакского, Белорецкого и Бурзянского районов БАССР был Самигулла Насыров [12, 292; 36, 145-146].

характерен для *высокой музыки*, то в этот период происходит становление новой – и социалистической, и национальной (автономные и союзные республики) – культуры: т. е., отбор относится ко всем пластам звукового творчества. Именно в этих условиях создаются разные модели «доразвития» музыкальных культур: новые темпации, новые конструкции инструментов, новые ритмы, новые ладовые комплексы. В отмеченный период собственно инструментальные наигрыши на *курае* уходят в тень, по сравнению с переложениями народных напевов с текстами. Исполнение песенных напевов на *курае* оказывается более понятным для слушателей «голосоцентричной» культуры [5, 79], в данном случае – русской. Такие переложения более просты в тембровом отношении, т. к. содержат меньше призвуков, шорохов, звуков воздуха, более просты в ладовом отношении и, как правило, не выходят за рамки ангемитонной и диатонической системы⁸⁰. Так, «инструментоцентричные» элементы, имеющиеся в башкирском *курайчылык* в достаточно малом количестве, после XX века почти вовсе исчезают. Современный слушатель приучается именно к «переложениям» вокальных композиций, а не к исконным наигрышам. В оппозиции «голос – музыкальный инструмент» начинает доминировать вокальное начало [9, 33; 4, 77]. Так складывается сложный синтез: влияние индоиранской культуры, распространение и укрепление ислама, установление европейской системы образования и ориентация общества на европейскую модель.

По мнению современного композитора и музыковеда А. Хасаншина⁸¹, *курай* нашего времени, объявленный политическим символом Республики Башкортостан, почти утрачивает возможность естественного развития своих инструментальных качеств. Данное обстоятельство, с одной стороны, бережёт инструмент от использования в экспериментальных сочинениях европейского

⁸⁰ Можно сравнить «Ақһаҡ колá» (Хромой саврасый) в исполнении Х. Ахметшина и «Абдрахман» или «Урал» в исполнении Р. Юлдашева [5, 79].

⁸¹ Из беседы с А. Хасаншиным в мае 2024 года в г. Москве.

авангарда, с другой же – заставляет отрицать его инструментальные свойства и не позволяет естественно видоизменяться по примеру монгольского *цуура*.

Для существования традиционной музыки самым важным вопросом является организация ансамбля. Выше нами были рассмотрены проект «Ahñdäşlek» как пример организации музыкального процесса без нот и НОНИ Республики Башкортостан как пример организации музыки преимущественно при помощи традиционной нотной записи. Однако попытки поиска наиболее удобных форм нотации проявились и в другом виде. Не все ансамбли готовы и приспособлены играть «в традиции». Многие ансамбли не имеют представления о какой-либо музыке, кроме европейской. По этой причине перед организатором музыкального мероприятия или композитором ставится цель попытаться с помощью различных символов нотной и словесной записи передать суть звукового образа, который необходимо воспроизвести. Для подобных ансамблей основным средством контакта между композитором или организатором музыкального процесса становятся ноты, а не музыкальный опыт контактов с традиционной музыкальной культурой исполнителей. Жёсткая фиксация всех музыкальных событий композиции удобна, т. к. полностью способна настроить «каркас», требуемый композитором или организатором. Однако подобная жёсткая фиксация, с одной стороны, лишает музыкальную композицию всех признаков естественной жизни, а с другой, несмотря на техническую простоту, из-за своей сложной записи оказывается подвластна только хорошо обученным музыкантам. Любая форма записи, нацеленная на то, чтобы передать не владеющим даже азами музыкальной традиции суть композиции, не может конкурировать с исполнениями самих традиционных музыкантов. Однако принципы «организма» традиционной музыки всё же могут в общих чертах быть представлены и в исполнении нетрадиционных инструментов и нетрадиционных исполнителей, хотя знатоки примут эту «аутентичность» с трудом, сделав многочисленные исключения.

Подобной композицией стала **حبيبہ** [хабибэ] Ф. Бахтияри, исполненная 28 октября 2024 г. в Большом зале Союза композиторов РТ (*Приложение 1, трек 5*). Здесь звучание Московского ансамбля современной музыки было приближено к звучанию традиционных вокально-инструментальных и вокальных ансамблей Ближнего и Среднего Востока. Для сочинения были отобраны видовые инструменты (альтовая флейта и басовый кларнет) для того, чтобы в небольшой мере отдалиться от звучания флейты и кларнета, уже прочно устоявшихся в качестве инструментов европейского симфонического оркестра. Тембр альтовой флейты может быть приближен к звучанию *нэя*, а тембр басового кларнета – *балабану* и другим тростевым музыкальным инструментам «мусульманского» Востока. В составе ансамбля также отсутствует скрипка, тембр которой имеет в наибольшей мере европейский звук, очищенный от призвуков и других обертоновых богатств, которые характерны для инструментов «мусульманского» Востока. Виолончель играет роль *кыл-кубыза* в более «благородной» форме, приближенной к *кеманче*. Фортепиано, несмотря на свой весьма академичный тембр, стремится к своим «восточным» праобразам – например, к *сантуру* (*чимбалу*).

Для записи данной музыкальной композиции использовался вариант алеаторики. Метроритмическая сторона композиции фиксировалась с помощью словесных комментариев, ладовая же фиксировалась с помощью групп высот (см. *пример 2*). На основе групп высот исполнитель импровизирует, используя фигурированную мелодию с обилием трелеобразных звуков. В мелодических построениях сохраняется общее нисходящее направление движения и соблюдается порядок опорных тонов, представленный на схеме. С помощью схемы звукоряда фразы, словесных комментариев, варианта исполнения, примерного указания темпа были зафиксированы основные рамки, в которых создавалась данная импровизация.



Пример 2

Некоторые слушатели (в частности, Мехди Хосейни⁸²) отметили в этом сочинении ладовые признаки макама «хиджаз».

В данной композиции делалась попытка с помощью европейских методов нотации и инструментария озвучить музыку, основанную на ладо-ритмической системе, далёком и упрощённом подобии иранского *дастгаха*⁸³. Крайние разделы звучат более аутентично, средний раздел имеет «налёт» европейской полиладовости⁸⁴. В крайних разделах располагаются сольные высказывания музыкальных инструментов; мелодические линии, исполняемые ими, имеют вокальную природу, несмотря на обилие *кратких многозвучных распевов*.

В данной композиции преломляются традиции вокальных ансамблей типа «эха», вокально-инструментальных ансамблей типа «голос – кыл-кубыз», а также «голос – дэф» (оба типа относятся к *сфере метроритмики поэзии*). Функция *кыл-кубыза* поручена виолончели, функция ритмического инструмента (*дэфа*) – фортепиано (как *сантуру*), функция же голоса исполняется духовыми инструментами (альтовая флейта и бас-кларнет), а также периодически и виолончелью.

«Хабибе» опиралась на попытку распева стихотворений татарского поэта, суфийского шейха первой половины XX века Кыяметдина ал-Кадыри (≈1882-1951)⁸⁵. Во фрагменте из *мунажата* ал-Кадыри отражён «разговор»

⁸² Из личной беседы автора настоящей работы с российским композитором иранского происхождения Мехди Хосейни в г. Чайковском в начале сентября 2024 года.

⁸³ Дастгах (*перс.* دستگاه) является многозначным понятием, состоящим из слов «даст» (рука) и «гах» (место). Имеет следующие смысловые уровни: звукоряд, лад, ладовая система, условная типологическая модель циклической композиции [87, 102-103, 105].

⁸⁴ Привнесение гемиольных интонаций не кажется чуждым для татарского и башкирского слуха оттого, что на протяжении многих веков на улицах городов Татарстана и Башкортостана регулярно звучат призывы к молитве – *азан*. Их заметная часть исполняется в традициях Ближнего и Среднего Востока, богатых гемиольными интонациями. Эти ладовые и мелодические особенности уже органически влились в местный звуковой ландшафт, став неотъемлемой частью его музыкальной культуры.

⁸⁵ Несмотря на политические и религиозные изменения в стране, К. ал-Кадыри продолжал религиозную деятельность, был имамом мечети Ш. Марджани в Казани в годы Великой Отечественной войны. В своём творчестве поэт писал в формах XIX века и развивал идеи прошлого, невзирая ни на литературные течения, ни на изменения в современной ему культуре.

пророков (*әнбияләр нуры*) и Аллаха. В ответ на вопросительные воззвания пророков провозглашаются «ответы» Аллаха, которые и отразились в инструментальной композиции. Таким образом, в данной композиции, несмотря на отсутствие певца, господствует вокальное начало. С одной стороны, произведение навеяно текстом с мусульманским сюжетом, а в исламе доминирует именно голос. С другой стороны, звучание европейских инструментов в данном случае намеренно имитирует тембровые краски, функциональное соотношение в группе, характерные для ансамблевых традиций Ближнего и Среднего Востока.

Мөнәжәт «Мәүлид шәриф» [41, 38-39]	Мунажат «Маулид-шариф»
Диде әнбияләр нуры: «Йә Рабби, ни гажәп нур!»	И воззвали лучи пророков: «Йа Рабби ⁸⁶ , какие удивительные лучи!»
Диде Аллах: «Хәбибем нуры вә нуры галә нур». <...>	И ответил Аллах: «Лучи возлюбленного – это лучи, кои выше прочих лучей»
Диде Аллах: «Бу хәбибем сезнең сонда киләчәк, Ышанырсызмы? Сез аңа ярдәмме итәчәк».	И ответил Аллах: «Этот возлюбленный придет после вас, Поверите? Вы поможете ему?»
Диде әнбияләр нуры: «Йә Рабби, без ышанамыз Киләчәктә ярдәм бирү илә вәгдә кыламыз».	И воззвали лучи пророков: «Йа Рабби, мы верим, Клянёмся дать [ему] помощь в будущем».

По наблюдению отечественного музыковеда и композитора А. Л. Маклыгина, в этом сочинении заметная роль отведена бурдонности, характерной для традиционной музыки разных народов. В контексте башкирской музыки бурдонная фактура проявляется в *узляу*, где один звук тянется, другой звук подстраивается в виде обертонов; а также при игре на *курае*. Такая же фактура вполне жизнеспособна и в вокально-инструментальной музыке. Можно представить себе такую реконструкцию, в которой протянутый тон, извлекаемый, например, на *кылкубызе*, сопровождает распевы *узун-кюй*.

Подобная музыка привлекает слушателей своей близостью к традиционной, а также удобна для исполнителей: она «дает исполнителям возможность наиболее эмоционально выразить себя, и для слушателей она в

⁸⁶ «Йа Рабби» – обращение к Богу, принятое у мусульман в значении «О Боже, ...». Слово «Рабби» от арабского «Раббе» переводится «хозяин», «владелец», «воспитатель».

большей степени привлекательна» [113]⁸⁷. При этом нельзя не учесть, что эта привлекательность осуществляется за счёт средств академической музыки: европейского инструментария, наличия нотации европейской музыки XX века, присутствия авторского композиторского начала. Вероятно, данный вариант является наиболее доступным и удобным для существования традиционной музыки в рамках европейской системы образования и концертной жизни.

2.2. Театрализованные композиции

Театрализованные композиции являются ещё одним из способом обновления и популяризации аутентичной музыкальной культуры, а также формой, предполагающей для этого наименьшее количество искажений традиционных качеств этой культуры. Театральные элементы были свойственны музыкальным культурам издревле, по этой причине до сих пор внедрение театральных составляющих в музыкальные композиции остаётся весьма естественным.

Во время полевых этнографических исследований элементы звукомзыкальной коммуникации редко фиксировались во всей их полноте. Зачастую ни движения, ни цвета костюмов, ни поведение исполнителей и слушателей, ни какие-либо другие особенности коммуникативного процесса во внимание не принимались. Соответственно, проблема заключалась в том, что традиционные композиции запечатлевались в отрыве от всей системы выразительных средств в комплексе. Позднее, с развитием технических возможностей были выработаны средства для многопараметровой записи, однако за это время важная часть традиций уже была утрачена. В основу традиционной музыки, обосновавшейся в условиях концертной практики, легла, в первую очередь, именно музыкальная составляющая традиционного искусства. Бóльшая часть театрального и хореографического начала была «вычищена» и осталась вне концертной жизни.

⁸⁷ Подобный взгляд разделяет и композитор Ю. С. Каспаров, профессор МГК им. П. И. Чайковского (из личной беседы с автором данной работы в октябре 2024 года в МГК).

Различные элементы татарского и башкирского танца опираются на свои традиционные образцы лишь в редких случаях, т.к. эта область традиции почти в полной мере оказалась утраченной для современного поколения. Рудименты такого танца, обновлённые в современных реалиях, можно встретить в танцевальных композициях фольклорных ансамблей (Государственный ансамбль песни и танца Республики Татарстан, Ансамбль «Риваять», Уфимский ансамбль песни и танца «Мирас», Ансамбль народного танца «Аманат», Ансамбль Файзи Гаскарова, Фольклорный ансамбль Казанской консерватории и другие) и танцоров-солистов (к примеру, Алсу Магсумзянова). Однако эти традиции остались в большей мере «заперты» в области обработок народных песен «советского» образца, и их исконные варианты известны редким знатокам только в теории. Если разные пласты музыкальной культуры появляются в современной практике в тех или иных видах, то танцевальная культура оказывается в стороне. Обновлённые варианты театрализованных музыкальных композиций в большинстве случаев не содержат каких-либо признаков старинных танцевальных форм, а основываются на европейском современном танце.

Для театрализованных композиций важно также само пространство, где реализуется данное искусство. Пожалуй, самыми подходящими становятся современные площадки, нежели построенные или организованные в советские годы, предназначенные для академического искусства. При этом сцены драматических театров в некоторой степени более удобны, нежели театры оперы и балета. Во-первых, последние чрезмерно громоздки для «камерного» традиционного искусства, а также для форм, которые к нему отсылают. Во-вторых, театры оперы и балета впитали опыт советских академических татарских и башкирских постановок, идущих вразрез с основами современного музыкального искусства, опирающегося на традиционные элементы. Это проявляется в их оформлении, акустике, освещении, расположении сцены и зрительских рядов и т. д. Современные же площадки (среди них казанский Моñ) открыты для гораздо более широкого диапазона

разновидностей композиций современной культуры и не насаждают чёткое разделение на «исполнителя» и «слушателя», а также не подчёркивают дистанцию между ними.

Одно из важных достоинств театрализованных композиций состоит в том, что здесь появляется возможность избавиться от модели европейского концерта Нового времени в построении звукомзыкальной коммуникации с «неподвижными» музыкантами и «пассивными» слушателями. Пожалуй, европейская модель была укреплена в XX веке из-за стремления нотировать только музыкальную составляющую композиций, в то время как танцевальные и другие элементы не фиксировались. С такого ракурса, традиционное искусство в концертных условиях получало менее естественный вид.

В театрализованных композициях с традиционным колоритом трафаретные связи между движениями и танцевальной музыкой могут быть не столь обязательны, как в академической хореографии. Музыка отмеченных театрализованных композиций обладает большей автономностью, и это создаёт условия для её существования в удобных ей традиционных музыкальных формах. Вместе с тем включение хореографии, световой партитуры делают данные композиции более зрелищными для широкой публики, значительная часть которой уже отвыкла от звучания традиционной музыки без обработок под началом европейской гармонии.

Временами театрализованные композиции сохраняют известность широкой публике только в виде аудиозаписей. Традиционная музыка театрализованных композиций имеет ряд преимуществ перед традиционными концертными композициями. Во-первых, в театральной музыке часто используются «немузыкальные» звуки: крики, вздохи, всхлипывания и другие. Музыка не обязана быть очищенной от всех «неакадемических» составляющих: она важна своей краской, которая обеспечивает возможность существования хореографических и сценических форм, накладываемых на неё. Во-вторых, профессиональные музыканты оценивают такую музыку не столь строго: они не требуют от неё симфонического развития, громкого *tutti*,

«дробления» и «секвенцирования» традиционных интонаций, а также других академических черт. В-третьих, вероятно, такая музыка имеет больший шанс на аудиозапись (иногда и видеозапись), нежели концертное исполнение, т. к. во время репетиций удобнее учить номера именно под запись, нежели каждый раз задействовать музыкальный ансамбль или оркестр.

Театрализованными предлагается считать музыкальные композиции, в которых присутствуют элементы хореографического или драматического искусства. Данная сфера охватывает музыку для театра, балета, концертные композиции, в которых имеются хореографические и театральные включения. Можно выделить два типа театрализованных композиций: (1) с преобладанием концертного начала и (2) с преобладанием театрализованного начала. Рассуждения о важном месте театрализованной музыки в рамках татарской культуры XX–XXI веков можно встретить в размышлениях различных татарских деятелей. Так, татарский музыковед Ю. Исанбет отмечает, что антология музыки композиторов Татарстана обязательно должна включать по меньшей мере 11 типов музыкального творчества, среди которых 4 посвящены театрализованной музыке: музыка к балетам, музыкальным драмам, комедиям, музыке к спектаклям [57].

Однако вследствие того, что настоящая работа посвящена именно музыкальным вопросам, данные классификации, связанные больше с немusикальными составляющими, оказываются менее существенными при нашем исследовании. По музыкальной части представляется более уместным разделение композиций на сферы *метроритмики дастана* и *метроритмики поэзии*, описанные в предыдущем разделе.

История театрализованной музыки в татарской культуре охватывает более века. Однако именно в творчестве современного татарского композитора Масгуды Шамсутдиновой (род. 1955) были впервые представлены театрализованные композиции, содержащие отмеченные выше элементы традиционности.

М. Шамсутдинова – не только композитор, но и фольклорист, изучающий татарскую культуру и с музыкальной, и с философской стороны. Самым масштабным из её научных исследований является диссертация на соискание учёной степени кандидата философских наук [133]. В научных работах и в музыкальном творчестве М. Шамсутдинова акцентирует исламский компонент татарской культуры. В своей диссертации она изучает форму поэм, книг, а также структуру празднования мусульманских праздников (работа посвящена, как следует из её названия, изучению праздника Маулид ан-Наби и затрагивает одноимённую поэму С. Челеби, а также традицию чтения книги «Маулид»). Пристальное внимание к текстовым и обрядовым формам также воплотилось в её творческих методах: в основе произведений часто лежит развитие не по европейским принципам, а на основе тексто-музыкальных форм старинной татарской поэзии. Основная часть творчества М. Шамсутдиновой связана с исламской тематикой, что позволяет рассматривать её работы в качестве ярких примеров музыки сферы *метроритмики поэзии*. Её музыкально-философские размышления, вероятно, наиболее полно смогли отразиться именно в театрализованных композициях. Они, наряду с её песенным творчеством, часто звучат в эфире Радио Татарстана и стали известны широкому кругу слушателей.

В своей композиции «**Кыйсса-и Сююмбике**» Масгуда Шамсутдинова воссоздаёт образы сказительской традиции времён Казанского ханства (*Приложение 1, трек 19*). Премьера сочинения состоялась 22 июня 1991 года в Казанском Кремле. «“Сююмбика” – светомузыкальное, театрализованное представление, сочетающее жанровые черты мистерии, поэмы и баита», – пишет исследователь творчества композитора Л. Бородовская [18, 63]. *Рубаб*, колокольчики, альт и саксофон выполняют функции таких татарских инструментов, как *саз*, *шундр* (тат. *шөндёр*, колокольчики), *кылкубыз*, *быргы*, сопровождая пение-сказ царицы Сююмбике в традиции *мунажата*.

В статье «Слушая иранских пардэ-ханов» [6] данная композиция сравнивается с образцами театрализованного рассказа о событиях,

изображённых на холстах. Возможность сравнить такие явления появилась, благодаря прослушиванию коллекции образцов искусства иранских сказителей, подаренной Центру «Музыкальные культуры мира» МГК имени П. И. Чайковского иранским профессором Хамидом-Резой Ардаланом. Общность этих двух видов повествования заключается в чередовании распева, речи, шёпота, декламации; достижение экспрессии посредством изменения высоты распева; едва заметных приёмов театральности (мимики, кратких «риторических» пауз). Едва ли композитор М. Шамсутдинова знакома с данной коллекцией, однако подобие самих принципов понимания «звука» позволяют улавливать слухом данное родство.

Подобная естественность отмеченной композиции М. Шамсутдиновой по критериям татарской и башкирской традиции была подготовлена её многолетним изучением различных традиционных образцов духовной музыки татар [18, 26] и видов, непосредственно звучащих в музыкальной культуре ко времени создания композиции «Кыйсса-и Сююмбике». Данное сочинение является одним из ярких примеров художественной реконструкции традиций вокально-инструментального *мунажата*.

«Кыйсса-и Сююмбике» имеет весьма органичную музыкальную форму, в которой отсутствуют динамизация и нормы развития, свойственные европейской музыке. В сущности, Шамсутдинова сгенерировала новый синтетический жанр, назвав его *кыйсса*. Динамика сочинения достигается за счёт её текста и театрализованных элементов. При оценке настоящей композиции по критериям европейской музыки она может быть найдена «аморфной» и «статичной», однако в этом и заключается её яркость и органичность. В рассматриваемом произведении можно выделить двадцать разделов по смыслу текста. В них чередуются сольное пение, сольное звучание музыкальных инструментов, а также небольшие ансамбли.

Анализ сочинения позволяет составить следующий план эпизодов:

№	Разделы		Вид интонирования
1	Тарихи вакыйгалар хақында сөйләү	Рассказ Сююмбике об исторических событиях	Декламация (тат.яз.)
2	«Фатиха» сүрәсе	Сура «Фатиха» из Корана	Напевное чтение (араб.яз.)
3	Кыйссага кереш «Башладым»	Введение к <i>кыйссе</i>	Декламация (тат.яз.)
4	Сөембикә балачагы (Сөембикә лейттемасы)	Детство Сююмбике (<u>лейттема Сююмбике</u>)	Распев под звуки рубаба (тат.яз.)
5	Сөембикә туе	Свадьба Сююмбике	Распев под звуки колокольчиков (тат.яз.)
6	«Мәхәббәт» (Г.Кандалый сүзләре)	«Любовь» (на текст поэта Г. Кандалый)	Декламация (тат.яз.)
	Сөембикә лейттемасы	<u>Лейттема Сююмбике</u>	Рубаб соло
7	Иренәң вафаты	Смерть мужа Сююмбике	Распев под звуки рубаба (тат.яз.)
8	Үлем турында жыр	Пение о смерти	Распев под звуки альта
9	«Баным кабере өстенә куйдырдым таш манара»	«На его могиле установила надгробный камень»	Декламация (тат.яз.)
	Саксофон солосы	Соло саксофона	восточная «импровизация»
10	Хәтер кайтавазы. Мәскәүгә китү	Эхо воспоминания. Отъезд в Москву	Декламация (тат.яз.)
11	«Бардым ханның каберенә»	«Посетила могилу хана»	Пение (тат.яз.)

12	«Алсана, жаным, кабереңә!»	«Возьми, душа моя, и меня в свою могилу»	Декламация (тат.яз.)
13	«Сөбехан» тәрәвихе	Таравих «Субхан»	Напевное чтение (араб.яз.)
14	«Хушлашу» (Зөлфәт сүзләре)	«Прощание» (текст поэта Зульфата)	Декламация (тат.яз.)
15	Сыктау	Плач	Распев под звуки альта, чтение (тат.яз.)
16	«Калды ич Казанның таулары» бәете	Баит «Остались горы Казани» (народный текст с авторскими включениями)	Пение (тат.яз.)
17	Баласы белән чукуynu	Крещение с сыном	Декламация, плач (тат.яз.)
			Мунажат (тат.яз.)
18	"Газиз халкым, кайда минем хан дәүләтем?" (сабуллашу)	Прощание с народом	Декламация (тат.яз.)
19	«Әнкәем!»	«Матушка моя»	Декламация под звуки ветра (тат.яз.)
20	Әли Гыймран сүрәсе	Сура «Аль-Гимран»	Напевное чтение (тат.яз.)
	Сөембикә лейттемасы	<u>Лейттема Сююмбике</u>	Рубаб соло

В этом месте дадим краткое обобщение особенностей форм в творчестве М. Шамсутдиновой. Один из векторов развития её стиля связан с движением от европейских концертных форм к мистерии, а второй – с движением от песенных форм в сторону собственно татарских тексто-музыкальных. Именно *кыйсса* является примером нового типа формы: многочастной мистерии, разделы которой соответствуют текстовому. Текст же выстроен не в

привычном для европейского слушателя хронологическом порядке, а на основе традиций старинной татарской литературы (иногда фольклора).

До своего первого представления сочинение не было зафиксировано. Вся композиция принципиально выстраивалась спонтанно на основе краткого плана-черновика с пометками о некоторых важных деталях [18, 65]. Следуя этому плану, М. Шамсутдинова сама исполняла большинство партий в композиции, за исключением саксофона и альты. В основе текста лежат образцы народного творчества татар с редкими изменениями, не выходящими за рамки традиционного стиля, мусульманские молитвы [1, 58], кроме двух авторских разделов (на тексты поэтов Г. Кандаый и Зульфата). Литературный текст следует в хронологическом порядке, а музыкальная форма скрепляется за счет повторений лейттемы Сююмбике, исполняемой на *рубabe*.

В «Кыйсса-и Сююмбике» важнейшая роль отведена театральной экспрессии, с которой автор настоящего исследования познакомился по фольклорным композициям, исполняемым певицами Камилёй Шакировой, Ничиёй Хакимовой и другими. Подобная практика в большей мере встречается в музыке сибирских татар. Так, в сборниках фольклора фиксируется только нотный материал и само качество исполнения остаётся почти без внимания, что отрицательно сказывается на таких жанрах, как плач. Именно плачевые композиции в исполнении вышеупомянутых певиц во многом перекликаются с разными параметрами творческого подхода М. Шамсутдиновой. Даже несмотря на то, что в нотных примерах плач выглядит достаточно просто, по словам К. Шакировой, она может его исполнить должным образом по той причине, что на протяжении нескольких лет обучалась у знатока татарских и башкирских традиций в г. Октябрьском. Работа композитора М. Шамсутдиновой по созданию музыкально-театральной композиции позволила вновь раскрыть некогда утраченную сторону вокально-инструментальной композиции *мунажата* [15, 9, 13], заменившую жанр плача у казанских татар.

Ещё одной работой М. Шамсутдиновой в области театрализованных композиций является музыкально-хореографическая фантазия «Рамазан»⁸⁸, премьера которой прошла 15 апреля 2000 года в Казани. Сочинение посвящено рождению религии ислама. В нашем исследовании будет рассмотрена именно часть «Таравих I», которая стала самой популярной из всей фантазии благодаря использованию на Радио Татарстана в качестве музыки, сопровождающей разные исторические и религиозные передачи.

«Таравих I» – это инструментальная композиция, в которой, в отличие от «Кыйссы», отсутствуют драматические включения в музыку (плач, разные формы декламирования, распева). Эта композиция может считаться театрализованной, т. к. предполагает хореографическое действие, а также в ней почти нет требуемого в академической музыке развития (*Приложение 1, трек 20*). «Таравих I» отличается от всех остальных частей своим тембровым наполнением, формой. По мнению композитора, основная тема – наигрыш на двух флейтах – есть результат преломления различных интонаций мусульманских напевов, услышанных ею в разных уголках мира: в Сибири, в европейской части России, Турции, США [19, 85]. Выбор флейт в качестве исполнителей основной темы перекликается с традициями Ближнего и Среднего Востока, где флейта (*нэй*) трактуется как сакральный инструмент. Суфийский поэт Джалаладдин Руми (1207-1273) писал: «В звуке нея всегда звучит: “Владыка наш, ты пощади нас!”» (Коран 2:286) [135, 221]. В творчестве Дж. Руми флейта становится голосом суфия и без неё не мыслятся практики суфийского ордена Месневи. И в сочинении М. Шамсутдиновой флейты становятся нематериальным воплощением голосов, взывающих к Аллаху, эти голоса понятны всем и без словесной конкретики [18, 84].

⁸⁸ Данное сочинение фигурирует и под другим названием – оратория-балет для камерного хора и ансамбля «Кадер кич» («Ночь предопределения») [18, 83]. По информации аудиоархива Радио Татарстана, «Рамазан» состоит из трёх частей: «Тэрэвих I» («Таравих»), «Кадер кич» и «Элвидаг» («Эльвидаг»). Оратория в начальной версии несколько превышает по размерам фантазию: «Тэрэвих I» («Таравих I»), «Тэрэвих II», «Тээссер» («Тээссер»), Кадер кич, «Элвидаг» («Эльвидаг»).

Другой особенностью рассматриваемой музыки является её «бесконечность» и свободный метр, который достигается за счёт вращающихся мотивов в главной мелодии. «Эта мелодия – бесконечная в своём развитии, помогла мне уйти от привычности западноевропейского развития мелодического материала. Она имеет возможность остановиться и развиваться вновь» [18, 85], – вспоминает композитор. Если выделить определённые звуки мелодии в качестве особо весомых, то выстраивается следующая картина (см. нотный пример на стр. 154, в котором автором исследования с помощью двух и одной черт указаны сильные и относительно сильные доли). Ритм в мелодии словно бы парит, временами ускоряется, временами замедляется. При этом сама мелодическая линия звучит весьма естественно, что связано с близостью данной мелодики к чтению текста нараспев: некоторые звуки более протянуты, подобно стихам в метрике *аруза*. Можно провести параллели с григорианским хоралом, обратившись к его терминологии: звук es^2 подобен «реперкуссе», а звук b^l – «финалису». В этой теме важную роль играют кварто-квинтовые интервалы и созвучия. Для М. Шамсутдиновой эти интервалы связаны с татарской религиозной «архаикой» [18, 86].

Естественность кварто-квинтовых интервалов для татарской музыки не раз подчёркивали разные музыкальные деятели, например композитор Э. Низамов, музыкант Р. Кашапов, М. Шамсутдинова. Так, в монографии, посвящённой творчеству последней, встречаем следующие слова [18, 86]: «Двухголосие, образуемое из чистых кварт и квинт, передаёт возвышенный, неземной колорит совершенных консонансов. Можно отметить стилеобразующую и одновременно символическую роль этих интервалов в гармоническом языке М. Шамсутдиновой, так как именно они связаны с исламскими образами и сочинениями». Кварто-квинтовые звучания, вероятно, наиболее близки к природе татарской музыки. Подобно тому, как в ранних формах органума кварты и квинты воспринимались в качестве «унисонов»,

совершенных консонансов⁸⁹, так и здесь мы сталкиваемся с подобным явлением. В более сложных по ритмомелодическому устройству композициях возможен непосредственно только сам унисон, здесь же – в традициях, родственных *баиту* и *мунажату*, где нет изобилия распевов, – допустимы кварто-квинтовые сочетания по вертикали.

В этой мелодии возможно услышать чтение нараспев священных текстов, повторение формул *зикра* или же суфийские кружащиеся танцы [86]. Композитор склоняется именно к суфийской интерпретации, поэтому в середине «Таравиха I» танцоры выстраивают различные геометрические фигуры, символы мусульманства. В хореографии оратории-балета отсутствуют традиционные танцы татар, присутствуют лишь редкие элементы, связанные с суфийскими обрядами. Л. Бородовская отмечает две традиции: коллективные радения *зикр* и ритуал *сама'* [88]. В номере «Таравих I» две флейты символизируют двух ангелов, по этой причине исполнители одеты в белые плащи [87].

Сочетание двух флейт до вступления других инструментов ансамбля (ударных и низких струнных) соответствует естественному взаимодействию традиционных инструментов в татарской и башкирской музыке. Они напоминают «унисонное» пение *мунажата*, т. е. здесь достаточно показательно воплощается вокальная ансамблевая традиция татар и башкир. Несмотря на инструментальное воплощение, в композиции рождается типичный вокальный образ: мелодия двух флейт уместается в удобный вокальный диапазон, общее очертание фраз и их протяженность также соответствуют именно певческим законам. Остальная часть постепенно начинает всё больше отдаляться от звучания традиционного ансамбля, что преимущественно заметно со вступлением баяна. Однако нужно отметить яркие и невероятно точные тембровые находки автора: колокольчики

⁸⁹ В истории европейской музыки запечатлелось понятие «парафония», первоначально используемое для определения региональных традиций пения параллельными квартами и квинтами в Византии. Считается, что ещё до теоретического осмысления параллельного органама были примеры такого пения на практике [186, 69].

заменяют *сантур*, а низкие струнные – эхо от ударов низких литавр (*тыйбыл*). С внедрением большего количества инструментов в музыке наступает бóльшая ритмическая упорядоченность из-за сложности организовать «свободный» ансамбль из европейских инструментов, координируя их при помощи нотного текста.

В творчестве М. Шамсутдиновой на сочинение «Рамазан» приходится одна из кульминаций, где композитор выработала музыкальный язык, в большей степени связанный с законами татарской традиционной музыки. С одной стороны, это сама музыкальная ткань, которая, по своим ладовым и ритмическим особенностям, импонирует татарской поэзии, её *арузной* метроритмике и даже её формам. С другой стороны, европейские инструменты занимают место традиционных и в большей степени соответствуют традиционным «амплуа»: флейты подобны голосам, либо *кураю* и *нэю*; фортепиано выполняет роль барабанов *тыйбыл*, иногда – роль *дэфа* и других, и т. д.

Пример 3

Одним из следующих ярких воплощений отмеченных ладо-ритмико-тембровых идей станет суфийская мистерия «Маулид ан-Наби» (2006). Здесь вновь зазвучит разный род музыки: сольное, незафиксированное в нотах прочтение священных писаний, сольные распевы текста, ансамбли, хоры с

обилием параллельных «унисонов» (чистых кварт, квинт, октав и прим), зачинательные повторения ритмоформул *аруза* в виде тихих и громких *зиков*.

Выше были рассмотрены сочинения М. Шамсутдиновой, связанные со сферой *метроритмики поэзии*. Теперь перейдём к музыке сферы *метроритмики дастана*, которая наиболее показательно проявилась в музыке **Творческой студии «Әлиф» («Алиф»⁹⁰)**. Ключевыми фигурами студии являются танцоры-хореографы Нурбек Батулла, Марсель Нуриев, режиссёр Туфан Имамутдинов и организатор мероприятий Алёна Батуллина. История студии начинается с показа 12 июля 2017 года первого представления с тем же названием «Әлиф» [3]. Стилевой диапазон музыки в проектах, создаваемых студией, весьма широк: от лёгкой музыки европейского направления, народной музыки в обработке в духе образцов советского времени до проектов с участием электроники. Среди всего разнообразия стилей достойное место заняла и традиционная музыка т. н. «тюркской направленности». Эта музыка включает множество составляющих из сферы метроритмики дастана: тембры, ритмы и колорит звуковой культуры язычества; материал подобной музыки отличает обилие элементов, заимствованных из традиций народов, родственных татарам (тувинцев, башкир и других). Музыка проектов Творческой студии, вероятно, перекликается с весьма модным течением современности – «языческой музыкой» Сибири, бóльшая часть которой вторична. Однако в силу того, что, как правило, представления Студии имеют сложную драматургическую базу (к примеру, поэма «Кыйсса-и Йусуф» Кула Гали в спектакле «Nafs», стихи Г. Тукая «Әллүки» («Альлюки») в одноимённом спектакле и «Туган тел» в «Әлиф», а также того, что в них задействуются традиционные музыканты-виртуозы (Сугдэр Лудуп, тувинские музыкальные инструменты; Эрик Марковски, ударные инструменты Центральной Азии; Ильгиз Мухутдинов, татарское традиционное пение и

⁹⁰ Алиф (*әлиф*) – первая буква татарской арабицы.

другие), эти проекты возвышаются над другими обычными опытами современности.

Проекты Студии были показаны на сценах России, ближнего и дальнего зарубежья (Москва, Санкт-Петербург, Пермь, Казань, Мехико, Париж, Баку и другие). Они неоднократно являлись номинантами и призёрами всероссийских и международных премий («Тантана», «Золотая Маска» и другие), участвовали в крупных фестивалях (Международный фестиваль танца в Мексике, Дягилевский фестиваль и другие).

Среди спектаклей, создаваемых Творческой студией «Элиф», есть и те, в которых электроакустические эффекты не используются: «Элиф», «Эллүки», «Дөр» («Дор»). Именно последний из упомянутых спектаклей-перформансов, по своему звуковому наполнению, ближе к традиционной музыке. В нём взаимодействуют три начала, связанные с составом исполнителей: тувинские музыкальные инструменты (*демир-хомус, дунгур/дүңгүр, бызаанчы*), тувинское горловое пение (Сугдэр Лудуп), ударные инструменты Центральной Азии и Ближнего Востока (Эрик Марковски), голос ближневосточной и греческой традиции (Мелас Спиридон). Идея спектакля заключена не в смешении разных традиций, а в постепенном перетекании *квази-мусульманского*⁹¹ начала в *квази-языческое* и наоборот.

В татарской культуре существует потребность в аутентичной музыке как сопровождению к историческим и философским произведениям театра и литературы. Так, при виде исторической картины и традиционных музыкантов слухом ожидаются соответствующие звучания. Временами музыка удовлетворяет этим критериям психоэмоционального ожидания больше,

⁹¹ Под определениями «квази-мусульманское» и «квази-языческое» понимаются уже подробно освещённые в настоящей работе сферы метроритмики дастана и поэзии. Здесь были выбраны такие определения в связи с тем, что подобные слова (в частности, «мусульманское» и «языческое») используют сами музыканты и создатели этих проектов; помимо этого, в самом сюжете «Кыйсса-и Йусуф» есть противопоставление религиозного и нерелигиозного начала. Однако такое противопоставление не является прямым отражением религиозного и языческого мировоззрения, а используется именно в музыкальном контексте.

временами – меньше. Такая потребность присутствует у музыкантов и немусыкантов, однако проявляется по-разному в силу различия требований. Кто-то восхищается любыми вариантами звучания традиционных инструментов, кто-то ищет наиболее достоверные тембры. Поиск традиционных форм и звучания требует кропотливого изучения музыкальной культуры на протяжении продолжительного времени; лишь озвучивание музыкальных инструментов – это гораздо более простой процесс и доступен широкому кругу музыкантов.

Большую часть номеров из музыки к спектаклю «Идегей» (2023) можно признать в значительной мере приближенной к аутентичным образцам. Вся музыка спектакля была нотирована, однако лишь некоторые ансамблевые номера достигали необходимой метрической свободы. Отчасти это было связано с тем, что в спектакле участвовали два традиционных исполнителя-виртуоза: Сугдэр Лудуп и Иван Веретельный [14]. Их владение «агогикой» традиционной музыки, в сочетании с опытом дирижёра И. Камала, позволили воплотить идею создания старинной звуковой среды татарского Средневековья. Периодически и оркестранты (совместно с солистами звучал оркестр Театра Тинчурина) использовали татарские музыкальные инструменты (Алмаз Ахунов – *кубыз* [10, 73]), и актриса (Венера Низамова) пела колыбельную в традиционной манере.

Номера «Борын үткэн заманда» («В старые времена»), «Жантимернең алты угыл» («Шесть сыновей Жан-Темира») и «Идегэй белэн Кадыйрбирде» («Идегей и Кадыр-Бирде») исполнялись только голосом в сопровождении *думбыры*. Изначально планировалось использовать больше номеров с подобными распевками текста *дастана*, однако впоследствии, из-за ограниченности рамок спектакля (распевы сильно удлиняли его) разделение на исполнителя-*думбыриста* и певца стало причиной сокращения номеров с распевками. Изначально актёр должен был одновременно петь и подыгрывать себе на *думбыре*, однако в ходе репетиций стало ясно, что это для него почти невозможно. Для координации *думбыриста* и певца все разделы пришлось

полностью нотировать, что повлекло за собой сложности с запоминанием написанного текста у певца. Эти номера были самыми близкими к аутентичным примерам из всей музыки спектакля. Распев текста совершался на разные мелодические формулы, последовательность которых зависела от смысловых точек в тексте: упоминаний видных имён, драматургических узлов, начала и окончания строк (см. *Приложение 1, №27*).

Присутствовали и номера, непосредственно связанные с реконструкцией ансамблевых традиций: «Тугыз йортка дан булган» («Знаменитый на девяти землях») – ансамбль *кылкубыза* и *кубыза* (инструментальный ансамбль типа «*думбыра – кубыз*»), «Бодайби и Идегэй» («Будай-Би и Идегей») – звучание *курая (шоора)*, флейты, горлового пения и оркестра (вокальный ансамбль типа «*голос – курай*»), «Идегэйнең заманы» («Эпоха Идегея») – сочетание *курая (шоора)*, флейты, *дэфа* и оркестра (вокально-инструментальный ансамбль типа «голос – думбыра», вокальный типа «голос – курай»). В последних двух номерах флейта, по своей функции в ансамбле, соответствовала второму кураю. Звучание флейты было «эхобразным» дополнением к линии курая, вторя ей с небольшими расхождениями, почти сливаясь с её традиционным тембровым колоритом. Здесь функции инструментов соотносились как голос и курай в башкирских узун-кюй в виде гетерофонных разветвлений одной мелодической линии. Помимо этого, была добавлена партия горлового пения, которая изначально была призвана имитировать традицию игры на курае с одновременным обертоном пением узляу. Учитывая, что в Казани лишь единичные исполнители владеют этой техникой, отмеченная звуковая линия могла вообще остаться неисполняемой, и выбор пал на тувинский вариант.

На первый взгляд, *дэф* своей нерегулярной метроритмикой должен был придать звучанию *курая* сходство со старинными образцами напевного чтения под *дэф* у татар (пример – распев стихотворения «Мэжрух указ» («Раненый указ»: *Приложение 1, трек 33*)), либо напевного чтения поэзии под звуки ударных инструментов, распространённого на Ближнем и Среднем Востоке.

Однако здесь отсутствовала арузная метроритмика, да и *курай* использовался в своём типичном мелодико-ритмическом амплуа, которое взаимодействовало с флейтой именно по принципу «голос – курай» – всё подчёркивало принадлежность большинства музыкальных средств композиции к *сфере метроритмики дастана*. Так и *дэф* выполнял роль не ближне- и средневосточного бубна, а *дюнгура*, либо *думбыры*, ритмы которых свойственны отмеченной *сфере*. Исходя из этого, можно констатировать применение принципа «голос – думбыра» даже несмотря на отсутствие этого хордофона.

Таблица. Музыка к спектаклю «Идегей».

«Борын үткэн заманда»	«В старые времена»	вок.-инстр. анс.	«голос – думбыра»
«Жантимернең алты угыл»	«Шесть сыновей Жан-Темира»	вок.-инстр. анс.	«голос – думбыра»
«Идегэй белән Кадыйрбирде»	«Идегей и Кадыр-Бирде»	вок.-инстр. анс.	«голос – думбыра»
«Тугыз йортка дан булган»	«Знаменитый на девяти землях»	инструм. анс.	«думбыра – кубыз»
«Бодайби и Идегэй»	«Будай-Би и Идегей»	вок. анс.	«голос – курай»
«Идегэйнең заманы»	«Эпоха Идегея»	вок. анс., вок.-инстр. анс.	«голос – курай», «голос – думбыра»

Вопрос использования музыки, близкой к традиционной, в спектакле «Идегей» был тесно связан с принципами нотации. Использование европейской нотации обеспечивало взаимодействие традиционных музыкальных инструментов с оркестровым сопровождением⁹². Большинство слушателей узнавали эту музыку как традиционную, однако ценители отмечали долю её неестественности.

⁹² Большую помощь для композитора оказали рекомендации Ю. С. Каспарова, впоследствии изложенные в его книге «Темброфактура в современном камерном ансамбле» [50].

Реконструкции и модификации традиционной музыки оказываются весьма жизнеспособными в условиях современности. Подобная музыка имеет свою среду бытования в рамках театрального искусства. Она необходима для постановок спектаклей о культуре и истории народа. К этой же области относятся современные театральные формы, отдалённые от классического понимания термина «спектакль». В этом театральном пространстве традиционная музыка собирает наибольшую аудиторию, лучше освещается средствами массовой информации и лучше финансируется. Тем не менее, многие современные композиторы (к примеру, Р. Ф. Калимуллин) критикуют такую музыку за её прикладной характер. Ту же критику можно встретить и в воспоминаниях М. Шамсутдиновой [18, 24].

2.3. Электроакустические модификации традиционной музыки

Электроакустические композиции – это те, в которых основная или одна из важных ролей отведена электронному звуку [93, 154]. Открытие такого звука стало крупным музыкально-общественным событием. Немецкий композитор и музыковед Ханс Хайнц Штукеншмидт писал, что появление электронных и электронно-инструментальных композиций знаменует начало «третьей эпохи» в истории музыки⁹³. По его мнению, эта «дегуманизированная музыка» отличается от предшествующей тем, что в ней применяются средства, вовсе не связанные с человеком, его певческим голосом и аппликатурой его рук [176, 19]. Этим подчёркивался рост возможностей, достижение недоступных прежде звуковых эффектов.

Внедрение музыкантами электроакустических технологий в область музыкального творчества для молодого поколения слушателей становится нормой. Однако предыдущими поколениями использование в музыке порой даже едва заметных устройств воспринималось в штыки. Так, ещё в начале XX

⁹³ Нельзя не заметить, что идеи композитора перекликаются с концепцией австро-британского философа Карла Поппера, центральным понятием которой является «третий мир» — как мир объективного знания, мир достижений человеческого разума.

века распространение граммофонов в татарской и башкирской среде подвергалось критике со стороны многих передовых деятелей того времени [157].

С использованием электронных звукозаписывающих и воспроизводящих устройств вскрывался ряд проблем. Во-первых, записанная музыка набирала гораздо лучше распространялась, и нетипичная, не показательная для некой музыкальной культуры композиция становилась известной и начинала восприниматься как её визитная карточка. Во-вторых, отбор композиций для записи зачастую проводили либо дилетанты, либо люди, некомпетентные в области именно этой музыки. В-третьих, для создателей пластинки часто было выгоднее и удобнее записать городского человека за более низкую плату, нежели искать настоящего виртуоза из глубинки.

Критика со стороны *кадимистов* (консервативно настроенного слоя татарского и башкирского мусульманского общества, от слова *кадим* (перс. قدیم) – старинный, древний) в начале XX века в отношении подобных записей неудивительна. На их пессимистичный взгляд, перечисленные выше проблемы могли разрешиться только в отрицательном ключе, а записи – только распространить пошлость, принести народу намного больше вреда, нежели какой-то пользы. Даже татарский народный поэт Габдулла Тукай, представитель проевропейски настроенного поколения, критиковал подобные опыты. Так, в своей специальной статье «Мэкалэи махсуса» он пишет: «Петербургские профессора сейчас уверовали, что башкирский народ очень скоро исчезнет. Описывают его нравы и обычаи и изучают одежду и убранство для сохранения в музее. Если бы записать на граммофон песни, исполняемые с подлинным башкирским духом и башкирской мелодичностью, как это делает Фаиз эфенди [певец-любитель Ахмет-Фаиз Даудов – Ф. Б.], какое бы это имело важное значение после исчезновения башкир! Однако жемчужины нашей

нации остаются на дне её моря, а на поверхность всплывают только “разные-всякие”.

Вы обратили внимание? Сейчас записывание на граммофон стало промыслом проституток и разных безработных и людей без куска хлеба. Ещё до казанских “Козы Маги”, “Подвала Фатима”, “Собачьего Хусни”, “Дочерей Жингачи”, записав в разных городах на граммофон пошлость и похабщину, они осквернили слух нации и её потребность в песне. Похабный голос, похабный дух, похабный мотив! Похабный смысл! Вот они-то и восседают на почётном месте у наших непорочных, чистых мусульман. Из красного угла с граммофона звучит матерщина. Я и в Казани, и в Астрахани неоднократно краснел за хозяев домов, которые крутят такие пластинки. Они старались развлечь меня, а я сидел и морщился, поскольку они, полагая, что дают мне сахар, давали хинин» [165, 302-303] (перевод В. Думаевой-Валиевой).

Использование электронных технологий в музыке, да и создание электроакустических композиций начиналось с появления звукозаписывающих и звуковоспроизводящих устройств [183, 144-145]. Если в первой половине XX века искажения в записях воспринимались в качестве недостатка, то примерно со второй половины века такие искажения стали художественным средством, одним из инструментов решения определённых творческих задач.

Электроакустические композиции на протяжении всей своей истории существования тесно связаны с эстетикой популярной музыки [184, 15]. Композиторы искали эффекты в студиях аудиозаписи или во время работы на радиостанциях. Однако известность в массах эти «находки» получали именно благодаря популярной музыке. Здесь происходило их совершенствование и проверка их понятности рядовому слушателю. Часть музыкантов жаждала только воплотить в жизнь свои звуковые эксперименты, совершить «неведомые» открытия, не заботясь о том, понятны ли они любителям музыки; другая же часть стремилась удовлетворить потребность современного слушателя. В первом случае, в экспериментальной среде оттачивались такие

качества, как сложность, разработанность, многосоставность, а во втором – понятность, художественность и другие. Российский композитор и музыковед В. И. Мартынов также противопоставляет два этих течения, отдавая предпочтение именно области лёгкой музыки: «Я окончательно убедился в том, что основные музыкальные открытия отныне происходят не в сфере композиторской музыки и не в сфере авангарда, но в сфере рок-музыки. Я и сейчас считаю, что самое значительное из того, что было создано в музыке в начале 1970-х годов, связано не с именами Штокхаузена, Лигети или Кагеля, но с именами Фриппа, Маклафлена и Гэбриэла» [72, 150].

Идеальными становились те наработки, которые учитывали оба типа качеств; их время наступило с началом последней трети XX века. Отмеченное соединение «высокого» и «низкого» становилось предметом изучения ряда музыковедов, в т. ч. Дж. Михайлова, М. Каратыгиной, Т. Чередниченко и других. По мнению немецкого музыковеда Клауса Швайцера, в 1970-х годах «низшая музыка вторгается в высшую, а высшая смыкается с низшей» [128, 92]. К. Штокхаузен пишет: «Коллажи первой половины [двадцатого] века подготовили интермодуляцию и интеграцию второй половины века; исчезает вопиющий дуализм “старого” и “нового”, “традиционного” и “модерна”, “примитивного” и “художественного”, а также “азиатского” и “европейского”» [128, 99]. Например, даже представитель советского авангарда Альфред Шнитке нередко обращался к стилистике популярной музыки своего времени, включал электронику в свои сочинения (например, композиция «Поток», музыка к фильму «Маленькие трагедии» и т.д.).

Такие же процессы прослеживаются между традиционной и электроакустической музыкой. В среде традиционных музыкантов внимание к сфере электроники стало появляться в первую очередь из-за новых потребностей слушателей, знакомых с европейской популярной музыкой (ПМ), т. е. искушённых композициями с включением электронных устройств. Далеко не каждый слушатель воспринимает её как стандарт: «Он не воспринимает (эстетически, художественно) музыку, а принимает её к

сведению» [128, 96]. Вместе с тем появляются новые требования к качеству записи, которая порой заметно отличается от своего оригинала: усилены определённые частоты, удалены шумы, «очищены», «высветлены» или «сгущены» тембры и т. д. Подобная сложная «косметическая» работа есть результат серьёзной конкуренции между представителями коммерческой системы массовых коммуникаций. Именно по этой причине, электроакустическая музыка (ЭАМ), в т. ч. связанная с традиционной, постоянно пополняет свои средства из «вокабуляра» рок-музыки и других направлений массового музыкального искусства.

В силу того, что ЭАМ – весьма новая область музыкального творчества, она оказалась мало исследованной в научной среде. Ценную информацию содержит ряд лекций 2021-2023-х годов, прочитанных современными композиторами Центра электроакустической музыки Московской консерватории – А. Наджаровым, Н. Хрустом, Н. Поповым, О. Макаровым, а также их публикации [93; 126]. Несомненно, именно лекции и личные беседы становятся лучшим средством для изучения данной сферы.

Не углубляясь в историю ЭАМ, сосредоточимся только на тех ситуациях, когда происходит соприкосновение электроакустических звуковых фантазий со сферой традиционной музыки. Обобщающий взгляд на подобные ситуации ещё не сформировался, и настоящее исследование может претендовать только на попытку некоторых выводов по данному вопросу.

Существуют ли электроакустические композиции, в которых сохраняются аутентичные связи между функциями этнических музыкальных инструментов? Да, подобные опыты известны, в них музыка, исполняемая традиционными музыкантами, отдаётся в руки звукорежиссёрам-экспериментаторам. Так, 12 ноября 2023 года в рамках Международной выставки-форума «Россия» на ВДНХ в Москве прошёл день Республики Саха (Якутия), среди выступавших были и традиционные музыканты ансамбля «Кыл Саха». Они исполняли аутентичную музыку, однако в зал транслировался совершенно другой звук: обработанный, видоизменённый,

проведённый через различные звуковые фильтры на пульте звукорежиссёра. По словам руководительницы ансамбля Анны Томской⁹⁴, звук был обработан без учёта специфики традиционной музыки, не так, как обрабатывали их знакомые музыканты на более скромных устройствах. Таким образом, традиционная музыка, построенная по своим внутренним законам, трансформируется в новый продукт, якобы более привлекательный для продажи. Здесь аутентичная музыка не защищена, у большинства звукорежиссёров свои критерии, диктуемые уровнем собственной внутренней культуры.

Звучание народных инструментов не перестаёт интересоваться даже тех, кто пытается установить строгие правила создания электроакустической композиции. Н. Попов в сочинении «kraMP» использует звучание *курая*; а Н. Хруст, проявляя глубокий интерес к различным тембрам и ансамблям, нередко посещал концерты НТЦ «Музыкальные культуры мира».

История электроакустических модификаций традиционной музыки, по мнению современного композитора М. Файзуллина, начинается в 1980-х годах. По его словам, именно в это время оформляются два вектора, которые сыграют важную роль в развитии ЭАМ (в том числе татарской и башкирской) [7].

Первый из векторов – сэмплирование⁹⁵, в данном случае оно же – оцифровка звучания традиционных инструментов. Здесь процесс обработки звука выглядит следующим образом: записывается звучание какого-либо инструмента или группы инструментов в различных сочетаниях и с использованием разнообразных способов звукоизвлечения; сюда же можно добавить специфические комбинации этих звуков; таким образом создаются

⁹⁴ Из личной беседы с руководителем ансамбля «Кыл Саха» 10 декабря 2023 года.

⁹⁵ В лекциях по электроакустической музыке читаем, что сэмплирование (дословно «захватывание образцов», «работа с образцами») – это процесс перевода аналогового сигнала (акустического звука, попадающего в звукозаписывающее устройство) в цифровой [2, 13]. При этом процессе «живой» звук как бы дробится на равные промежутки времени, и в компьютере фиксируются значения сигнала в определённых участках времени [180, 219].

многозвучные базы данных (библиотеки) определённых тембров или их многообразных сочетаний. Результатом такой работы становится возможность исполнения некой мелодии на электронном фортепиано и её озвучивания традиционными тембрами. В современной практике используются библиотеки иранских, казахских, монгольских тембров «NI Kontakt» и «VST Instruments», однако столь же развитые татарские и башкирские базы данных отсутствуют. Следствием этого пробела становится замена татарских и башкирских тембров инокультурными квази-аналогами: вместо *кюпше курая* может звучать *нэй*, вместо татарской и башкирской *думбыры* звучит казахская *домбыра* и т. д.

Второй из векторов – синтез звука⁹⁶ либо добавление цифровых инструментов в традиционную музыку. С развитием технологий, подобные добавления становятся всё изощрённее и тоньше, всё меньше они перечат естественному звучанию инструментов, становясь как бы его продолжением. Они способны выполнять функцию утолщения контуров, создания едва заметной тени, либо создавать эффект покрытия звукового изображения матовой плёнкой и т. д. Синтез же звука, при осторожном использовании (например, в виде точечных звуковых фильтров, реверберации и т. д.), может обогатить звучание.

Первый из векторов весьма отдаляет композицию от традиционного звучания. Исполненный в фортепианном строе и аппликатуре материал в большинстве случаев будет далёк от аутентичного инструментального звучания. Даже при соприкосновении собственно традиционных мелодий, воспроизводимых на инструментах соседних культур, неизбежно возникают «конфликтные» ситуации. Так, при проигрывании с виду похожей на татарскую народную тему монгольской песни, *кураистка* отменила нехарактерное и неудобное по меркам татарской музыки развитие

⁹⁶ Синтез звука – «любой способ создания или преобразования звука, в результате которого он получает новое качество», «сочинение сложного звука» (звукового объекта) [2, 21; 175, 851].

мелодической линии⁹⁷. Подобный продукт возможно приблизить к традиционному звучанию лишь в том случае, будут не только запрограммированы переходы от одного звука к другому, но и отсеиваться нехарактерные переходы между ними. В настоящее время такие технологии требуют сложнейшей разработки, поэтому гораздо более практичной оказывается запись фрагментов «живого» звучания. Однако в будущем, вероятно, описанные нами звуковые переходы могут быть запрограммированы.

При использовании средств второго вектора сохранение исходных ансамблевых традиций оказывается возможным. Итак, в одном случае, группа традиционных исполнителей озвучивают свою композицию, к каждому из инструментов добавлены микрофоны, через них сигнал попадает в запрограммированные разные звуковые фильтры и транслируется на динамики (яркий пример – описанное выше выступление ансамбля «Кыл Саха»). В другом случае, вместо автоматической фильтрации звука, звукорежиссёр, на основе своего знания традиционного материала, регулирует включение разных электронных вставок. При этом следует подчеркнуть, что в подобной ситуации от звукорежиссёра требуются глубокие познания в области аутентичной музыки. В результате таких технологических разработок «поведение» инструментов не меняется, модернизируется лишь звуковой продукт.

Вероятно, в современной практике следование этим двум векторам оказывается очевидным, однако среди первых татарских и башкирских композиторов, обращавшихся к электронным технологиям, столь чёткая логика ещё не выстраивалась. Каждый из авторов пытался найти свой компромисс на пути внедрения электронных модификаций в традиционное

⁹⁷ Из личной беседы с исполнительницей на *курае* и певицей Диной Абдуллиной после концерта татарской, алтайской, саха, китайской, монгольской музыки «Ўзүни ле кыл» («Стремя и струна»): Казань, Дом татарской книги, март 2024 года.

звучание. Результат работы порой оказывался весьма художественным, но в других случаях представлял искажённый звуковой продукт.

В данной области музыкального творчества можно выделить свои этапы. Первая волна создания электроакустических модификаций традиционной музыки приходится на конец 1980-х и начало 1990-х годов, следующая – на первую половину 2020-х. Между ними находится «период застоя» – 2010-е годы. Татарский саунд-продюсер и композитор Ильяс Гафаров считает, что в этот период «пропал нерв в татарской культуре» [107]. В 2010-е годы происходит постепенный выход на первый план «альтернативной» татарской музыки, и уже на его основе – музыки «серьёзной».

Первые образцы электроакустических модификаций татарской музыки относятся к концу 1980-х годов. Эти произведения следуют опыту татарской эстрадной музыки, в которой внедрение электроники произошло раньше. Очевидно, что самые известные из первых песен были созданы вокально-инструментальным ансамблем «Сэйяр» («Сайяр»), а также башкирской группой «Каруанһарай» («Караван-сарай») [7]. В конце 1980-х годов появляются различные обработки татарских эстрадных песен, а также произведения нового поколения композиторов с использованием электроники (М. Шамсутдиновой и Р. Калимуллина).

В сфере электронной музыки с каждым днём возрастает техническая сложность и разработанность: следовательно, появляется необходимость постоянного обновления музыкального «словаря» каждого из сочинений. В таких композициях, как и в массовых, «нотный текст присутствует только в начальной стадии», – пишет Т. Чередниченко [128, 97]. Отмеченная отстранённость от нотного текста сближает электроакустическую композицию с традиционной, где нотный текст может заведомо отсутствовать). В случае с обоими типами музыки, ноты оказываются «тесными» для фиксации и передачи потока музыкального послания; гораздо больший диапазон информации удаётся вместить в аудиозаписях [188, 3]. В. Мартынов сходится с этой точкой зрения и считает, что «возникновение

принципиально новых средств коммуникации – радио, телефона и телеграфа знаменует собой конец эры Гутенберга и начало новой, электронной эры – “эры Маркони”» [72, 181]. Тем самым, на место доминирования визуального начала приходит господство слухового, что подшатывает главенство именно композиторов в музыкальной сфере. По словам В. Мартынова, несмотря на то что для сферы рок-музыки характерен «сплав письменных предписаний с устными договорённостями», нотный текст здесь играет второстепенную роль [72, 151].

В одной из бесед с диссертантом М. Файзуллин указал на то, что даже весьма популярные сочинения второй половины XX века (например, «New York Counterpoint» С. Райха) не имеют обновлённых записей (tape). При таком подходе важными оказываются все детали проекта (файла, который содержит группу аудиотреков, сохранённые значения различных звуковых фильтров и т. д.) сочинения прошлого [7]. По меньшей мере, сохранение каждого фрагмента проекта позволит распределить музыкальную композицию на большее количество устройств воспроизведения звука.

Известно, что многие композиторы рассматриваемого направления черпают своё вдохновение из двух источников: европейских технических средств и разнообразия материала в традиционной музыке. Они не спешат знакомиться с творчеством своих коллег, зачастую оно кажется им вдвойне вторичным⁹⁸: во-первых, при сравнении с традиционными оригиналами, а во-вторых, также с постоянно обновляющимся программным обеспечением из Европы и США [7]. С одной стороны, программы позволяют всё сложнее и ярче показать звуковой продукт, благодаря сложной регулировке частот: так,

⁹⁸ Грань между художественными электронными модификациями и некими вторичными развлекательными продуктами творчества пролегает весьма расплывчато. Ценители аутентичной музыки приветствуют использование электроники так, чтобы это не было ощутимо; мастера электронной музыки жаждут «ферментировать» определённые выгодные для них свойства традиционной музыки и внедрить это в свои композиции. Именно по этой причине в ситуациях, когда не выполняются условия одной из групп, музыкальная композиция поддаётся сильной критике. Она получает оценку как работа творца-потребителя, который безуспешно пытается «соединить несовместимое»: традиционное звучание и электронные технологии.

в большом зале звук усиливается почти без искажений, что немислимо в традиционных условиях. С другой же стороны, с каждым обновлением всё сложнее становится удержать традиционность, начиная с самого тембра и заканчивая всей композицией. Авторы, начинающие обучение именно с создания европейских композиций, каждый раз вынуждены бросать вызов технологиям, созданным в угоду европоцентристской музыкальной модели. Такой опыт не проходит бесследно: он ощущается в доле «искусственности», которая встречается в каждом творении, сочетающем электронику и традиционное звучание. Снижение доли подобной неестественности – дело будущего, а может быть, и современного поколения.

В этой сфере создание адаптивных механизмов выстроено весьма сложно. Если на предыдущем этапе важным достижением считалась возможность освоения *курая* и обучение исполнению *узун-кюй* в учебных заведениях, а также документальное утверждение этого в учебных программах, то теперь возникает такая же необходимость в устойчивом закреплении традиционной музыки в сфере музыкальных технологий. Появляется бóльшая необходимость в оформлении дисциплин по обучению электронике с бережным отношением к традиционному исполнительству. Вероятно, именно в настоящий момент кристаллизуются методы, которые позволят старинным традициям, живущим и в XXI веке, сохранить свои позиции ещё на протяжении многих столетий.

Теперь остановимся на нескольких композициях данной направленности, начиная с музыки 1980-х годов.

Рок-фолк-сюита **М. Шамсутдиновой** «Мәһди» («Махди») была написана по случаю празднования 1100-летия со дня принятия ислама Волжской Булгарией по Лунной Хиджре. Премьера прошла на Центральном стадионе рядом с Казанским Кремлём 23 мая 1989 года [29, 369-370]. В сочинении, помимо разных электронных звуков (электронный орган, электрогитара, имитации звуков воды, ветра и др.), изменялась высота мужского голоса и *курая*, которые в высоком регистре звучали подобно

детскому голосу с «игрушечной» флейтой. Этот «ребёнок» пел татарскую народную песню «Тәфтиләү» («Тафтиляу») на текст татарского поэта Г. Тукая; данный искусственный тембр приобретал значение пророческого голоса поэта в облике ребёнка как символического образа всех татар.

Таблица. Структура рок-фолк-сюиты М. Шамсутдиновой «Махди»

№	Название раздела		Участники ансамбля	МКТ / жанр
1	Коръян сурәсе	Сура Корана №1	голос соло	речитация Корана
2	«Кардәшем»	«К ближнему»	кюпше курай и голос	<i>узун-кюй</i>
3	Ага-базар	Ага-базар	ансамбль инструментов Ближнего Востока, Индии, монгольский колорит	соединение европейской популярной музыки и ближневосточной традиционной
4	Болгар бәете	Баит (к праху предков)	голос и сантур (арабский)	<i>≈ мунажат</i>
5	«Болгар фажигасе»	«Гибель Булгар»	электроника, синтезатор, ударные инструменты, голос-рок	электроакустическая композиция
6	«Тәфтиләү»	«Тафтиляу»	голос, звуки ветра (электроника), кюпше курай, струнный щипковый инструмент	<i>узун-кюй</i>
7	«Келәү»	«Земля, дай силы»	электроника, синтезатор, ударные инструменты, голос-рок	обряд, заклинание
8	«Яңадан туу»	Властелин миров	думбыра, кюпше курай, кубыз	<i>≈ дастан, кубаир</i>
9	«Тәравих»	«Сохрани»	голос соло, в конце немного добавляются «блестки» электроники, свист, спектр обертонов,	<i>≈ мунажат</i>
10	Борынгы көй	Древний мотив	популярная песня, синтезатор, голос	популярная музыка
11	«Кара урман»	«Дремучий лес»	электроника, курай, голос	<i>узун-кюй</i>

В сочинении Масгуды Шамсутдиновой электронные звуки лишь дополняют основной материал (*аудиоприложение*, пример 30). Здесь разделы с квази-традиционной музыкой, без вмешательства электроакустических средств чередуются с разделами, в которых присутствовали искажение голоса, а также внедрение инструментов и средств рок-музыки. В квази-традиционных разделах звучали сольные фрагменты *кюпше курая*, *узун-кюй*, а

также ансамблевые формы, сочетающие элементы игры на *кюпше курае*, пение *узун-кюй* и *мунажата*.

Разделы в сочинении Масгуды Шамсутдиновой чередуются на основе контрастов по сюитному принципу (*Приложение 1, трек 38*). Периодически подобное чередование разностилевой музыки слышится как некое неестественное явление, напоминающее случайное переключение разных треков. Стилевая пестрота заметна и в тембрах, используемых композитором: *саз, думбыра, эрху, нэй, табла, кюпше курай, уд, дэф* в руках музыкантов из Йемена, Сирии, Китая, Татарстана и других регионов [51].

Как видно из таблицы, ряд разделов опирается на татарские и башкирские ансамблевые традиции, также присутствуют «интермедии» в чисто европейском стиле. Внутреннее же устройство традиционных разделов основывалось на законах аутентичной музыки. Голос и *курай* исполняли *узун-кюй* в татарско-башкирской традиции в виде диалога двух инструментов в разделах «Кардәшем» (2), «Тәфтиләү» (6), «Кара урман» (11). В *мунажатах* (эпизоды из «Ага-базар» (3)) использовались ритмы *аруза*, а также инструментарий музыки дервишей, воссозданный композитором с учётом особенностей татарской традиции.

Разделом с самым частым «переключением» стилей стал «Ага-базар» (3), в котором показывался звуковой колорит рынка с торговцами из разных уголков Евразии. Драматургическая идея, вероятно, помогала сглаживать столь многостилевой звуковой образ части. Представленные в «Ага-базар» китайские и индийские музыкальные инструменты непривычны для местного слушателя, однако их взаимодействие, совместное звучание было близко к татарской музыке. В рефрене слышались черты эстрадной музыки. Он повторялся шесть раз, и существенные изменения (в частности, добавление инструментов) происходили только при шестом повторении.

Структура раздела «Ага-базар»		
Место в форме	Описание подраздела	Комментарий
вступление	ансамбль <i>думбыры</i> и <i>дэфа</i>	татарская традиция
рефрен	голос, электроника, бас-гитара, ударная установка	европейская традиция
эпизод	ансамблевый мунажат	татарская традиция
рефрен	==//==	европейская традиция
эпизод	ансамблевый мунажат	колорит средневосточной и индийской музыки
рефрен	==//==	европейская традиция
эпизод	монгольские и китайские музыкальные инструменты	колорит монгольской, китайской музыки
рефрен	==//==	европейская традиция
эпизод	инструменты Ближнего и Среднего Востока	колорит турецкой музыки
рефрен	==//==	европейская традиция
эпизод	<i>баит</i> в исполнении голоса и сантура	татарская традиция
рефрен	добавлена электрогитара, увеличена доля электронной музыки	европейская традиция

В сочинении композитора электроакустические средства применяются скромно: исходя из того, что едва ли можно определить его жанр как электроакустическую композицию. Однако здесь намечен путь, по которому данный вид искусства может развиваться. Сегодня не все разделы с электроакустическими средствами покажутся слушателю убедительными с художественной точки зрения — эту мысль в своей радиопередаче затрагивает и татарский радиожурналист, преподаватель Раиль Садри [158]: «Беренче карашка, эсэр артык заманча да тоелырга мөмкин: биредә мөселман догалары да, электрон авазлар, шәрәкь моңнары һәм көнбатыш рок-музыкасы үзара үрелеп бара» («На первый взгляд, произведение может показаться и слишком современным (либо пёстрым): здесь переплетаются и мусульманские молитвы, электронные звуки, напевы Ближнего и Среднего Востока и особенности западной рок-музыки»). Слух аудитории нового поколения,

знакомый с качественными современными записями и многомерным звуком из музыки к фильмам, требует более сложных эффектов и естественного звукового изображения ветра, воды и более изощрённых искажений тембра человеческого голоса.

Электронные средства для этого произведения создавал Андрей Сигле под руководством Масгуды Шамсутдиновой. Вероятно, самым органичным и художественным разделом с применением электроники является картина обряда-заклинания «Келәү» («Кляу»). Голос взывает к небесам всё громче и настойчивее; вместе с тем возрастает количество звуков ветра, грома и молнии в электронном звучании. Однако звуки синтезатора, перебирающего двенадцать тонов темперированного строя, несколько искажают общую картину.

Применение инструментов разных эпох, стилей и музыкальных культур свойственно для стиля композитора. Несколько выше была рассмотрена её композиция «Кысса-и Сююмбике», которая также отличалась необычным инструментарием. Однако несмотря на тембровую пестроту, формы взаимодействия инструментов в ансамбле являются весьма близкими к традиционным. Можно предположить, что автору были недоступны непосредственно татарские музыкальные инструменты, и ей поневоле пришлось обращаться к инструментам столь разных народов.

Доступ к данной записи открыт, временами она предстаёт слушателям Радио Татарстана, но не введена в образовательную программу татарской академической музыки [29] и, вероятно, неизвестна большинству современных татарских композиторов, интересующихся электроакустической композицией. Сюита могла бы стать весьма полезным примером того, как внимательно и бережно можно обращаться с подручным инструментарием, оставаясь в рамках законов ансамблевого музицирования в духе традиционной музыки. Такой метод работы был связан с общими позициями автора, которая является не только композитором, но также музыковедом, философом, фольклористом и певицей, исполняющей традиционную татарскую музыку

(*китап кюи, мунажаты, узун-кюй*). При этом обращение с материалом характеризует позицию автора именно с точки зрения доминирования вокального начала в послании, при котором точные тембровые инструментальные краски не имеют принципиального значения.

При рассмотрении композиции «Мәһди» («Махди») как единого целого, всё же заметны «швы», которые суть результат в некоторой мере грубой электроники по меркам современной музыки. В результате сложно назвать данную композицию совершенной с художественной стороны, хотя это и весьма важный пример деликатного обращения с традиционной татарской музыкой.

Рок-опера «Махди» принесла её автору крупный успех, музыка была издана в студии звукозаписи «Мелодия» [18, 63], композитора же это вдохновило ещё глубже изучить татарскую музыкальную традицию и создать новые работы, связанные с народными празднествами татар [158].

Благодаря работе на Радио Татарстана, а также выполнению ряда заказов от основных музыкальных коллективов Республики Татарстан⁹⁹ и созданию популярных песен Масгуда Шамсутдинова известна в широкой татарской среде. Однако её творческий расцвет пришёлся на период с конца 1980-х до середины 2000-х годов; позже она эмигрировала в США, и её влияние на татарскую культуру весьма уменьшилось.

Марат Файзуллин (род. 1982) – современный композитор, также проявляющий интерес к традиционной музыке, принадлежит к другому поколению музыкантов. Марат Файзуллин непосредственно связан с инструментальной музыкой, т. к. владеет техникой игры на некоторых татарских, башкирских и русских инструментах (духовых, струнных и ударных, особенно на *курае*). Эти навыки позволяют ему создавать студийные композиции с основными музыкальными инструментами татар и башкир [7].

⁹⁹ Государственный академический симфонический оркестр Республики Татарстан, Государственный ансамбль фольклорной музыки Республики Татарстан, Государственный ансамбль песни и танца Республики Татарстан и другие.

Композитор сотрудничает с разными коллективами Республики Башкортостан, которые связаны с традиционными инструментами: с Государственным ансамблем кураистов, Национальным оркестром национальных инструментов Республики Башкортостан и с представителями сольных традиций.

Для его композиций определяющее значение имеет тембр аутентичного инструмента. Именно традиционному инструменту поручены короткие мелодические фразы, путём повторения которых он наращивает звучность музыкального построения, создающего эффект ожидания вступления солиста. Ведущая партия традиционного инструмента зачастую весьма приближена к каноничной манере звучания. Упомянутое оstinatное повторение мотивов разной длины можно назвать «Первым принципом», часто используемым Маратом Файзуллиним. К этому типу относится его живая импровизация «Башкирский конь» (*Приложение 1, трек 9*). На протяжении почти всей композиции звучит ритмический паттерн (бит)¹⁰⁰ в виде фонограммы, на его фоне аутентичные башкирские инструменты воспроизводят краткие мотивы. В самом начале слышатся краткие переборы у *ятагана*, напоминающие

¹⁰⁰ В данном случае вполне закономерно применяется основной термин музыкального минимализма. Паттерн (pattern) – метроритмическая, мелодическая, гармоническая или тембровая модель (или сочетание всех перечисленных), некая единица, путём повторения которой складывается минималистическая композиция либо какая-то её часть, раздел [120, 470; 185, 716-717]. Не подлежит сомнению то, что в основе минимализма лежала философия и композиционная логика в музыке региональных цивилизаций Юго-Восточной Азии, Австралии и Океании, что подкрепляется многочисленными биографическими фактами родоначальников данного направления в музыке. В учебнике «Теории современной композиции» встречаем следующее: «Композиторы XX века перенимали восточную традицию из первых рук. Терри Райли учился у Пандита Прана Натха (Кирана). Стив Райх изучал искусство балийского гамелана, африканских барабанов. Услышав Рави Шанкара, Филип Гласс настолько увлёкся индийской музыкой, что в течение нескольких лет изучал внеевропейскую музыкальную культуру в Индии, Гималаях, Северной Африке» [120, 470].

Естественность сочетания минимализма и традиционной музыки многих культур мира связана с тем, что здесь происходит привнесение не европейских методов развития в исходную музыку, а именно принципов традиционных музыкальных культур Юго-Восточной Азии, Австралии и Океании [182, 503, 505]. В результате несмотря на использование терминологии минимализма, будет правильнее отметить это как влияние принципов перечисленных региональных цивилизаций на татарскую и башкирскую музыку.

фигуры традиционного исполнительства. Этот фрагмент повторяется трижды (1, 2 и 3) в варьированном виде, последнее повторение (3) фиксируется и проигрывается уже без участия исполнителя. На его фоне автор несколько варьирует фонограмму (2), затем озвучиваются две сходные фразы на *кыл-кубызе* (1, 2), обе из которых так же фиксируются и зацикливаются: 8 повторений до краткого сольного фрагмента *кыл-кубыза* (3). Одновременно с включением нового тембра в фонограмме, с двух фраз, напоминающих разгрывание на инструменте (1, 2), начинается мелодия в партии *курая*. Третья фраза записывается и единожды воспроизводится. Музыка *думбыры* (1, 2), начинающаяся с окончанием мелодии *курая*, едва ли имеет какую-либо автономность, т. к. дублирует подголоски из фонограммы. Несколько позже к звучанию всего ансамбля (без *курая*) временно (на один метроритмический «квадрат»-четырёхтакт) добавляется новый мотив у *ятагана* (его третья фраза остаётся звучать на втором плане). После этого выключаются записи *ятагана*, *думбыры*, *кыл-кубыза*, и звучит первое соло (3) *кыл-кубыза* – самая длинная и характерная для данного инструмента фраза, близкая к традиционной музыке. Затем вновь включаются краткие мотивы *ятагана* и *думбыры*, зацикленные ранее, а также несколько меняется фонограмма: выключаются разные её пласты (4, затем 3 и 2). И, наконец, звучит финальное соло «живого» *курая*, сопоставимое с соло *кыл-кубыза*. Однако здесь отсутствует какая-либо фонограмма, поэтому данный раздел (кода) оказывается возвращением к исходному звучанию *курая*.

Композиция «Башкирский конь» весьма отдалена от аутентичного звучания, однако имеет ряд положительных особенностей. Во-первых, автор остаётся верен ладовому содержанию татарской и башкирской музыки. Это заметно не только в применении ангемитоники во многих мотивах, но и в особенностях мелодических попевок («многослоговых распевках» или «мелизматике»), в регистровом развёртывании каждой из партий. Ни солирующий голос, ни сопровождающие не стремятся к весьма привычной для академической и популярной музыки мажорному или минорному

наклонению. Во-вторых, роли голосов в ансамбле не противоречат их исходным функциям: *курай* звучит в качестве певческого голоса, иногда это же место занимает *кыл-кубыз*; *думбыра*, *ятаган* (а также порой *кыл-кубыз*) подчёркивают именно ритмическое начало. В-третьих, в композиции имеются сольные фрагменты *кыл-кубыза* и *курая*, в которых инструменты показаны в самых характерных для себя амплуа. В-четвёртых, тембровые, ритмические и мелодические параметры композиции принадлежат к одной *сфере метроритмики дастана*, соответственно с этого ракурса она монолитна.

Схема композиции «Башкирский конь»¹⁰¹

фонограмма	(1)	х	х	х	х	(2)	х	х	х	х	х	(3)	х	х	х	х	х	х	х	х
<i>ятаган</i>		1	2	3	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х
<i>кылкубыз</i>							1	2	х		х		х		х		х		х	
<i>курай</i>												1	2	3	х					
<i>думбыра</i>																	1	2	х	х

фонограмма	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	(4)	х	х	х	(3)	х	х	х	(2)				
<i>ятаган</i>	+4	3	х	х					(3)	х	х	х	х	х	х	х	х	х					
<i>кылкубыз</i>	х		х		3																		
<i>курай</i>																							4
<i>думбыра</i>	х	х	2				(2)	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х					

Однако в «Башкирском коне» также присутствует ряд черт, отдалённых от аутентичного звучания. Во-первых, в каждой временной точке ощущается воздействие «квадратности» за счёт непрерывной пульсации в фонограмме (за исключением последнего соло *курая*). Во-вторых, мелодические линии каждого инструмента (за исключением двух соло) весьма коротки, как бы вынужденно сжаты в рамках квадратности (регулярных 4-тактовых фраз и четырёхдольной пульсации). Такое сжатие лишает мелодические линии возможности естественного развёртывания и «дыхания». В-третьих, не все тембры фонограммы сочетаются с аутентичными тембрами

¹⁰¹ Цифрами обозначены фразы, исполняемые вживую. Знаки повторов, а также цифры в скобках показывают фразы, воспроизводимые из записей.

и звучат в должной степени убедительно с художественной стороны: в частности, разные технические «космические» звуки (фраза 4 в фонограмме).

При наличии различных положительных и отрицательных характеристик, с точки зрения электроакустической композиции (к примеру, т. н. «плагиат тембра») и аутентичной музыки, такая композиция является важным шагом в развитии электроакустических модификаций традиционной музыки. Здесь без различных искусственных теоретических разработок, именно на основе собственного музыкального слуха автор смог «нащупать» некий компромисс между отмеченными двумя «полюсами». Все элементы, перечисляющие традиционности, связаны с метроритмической составляющей. Как и ладомелодическая, тембровая сторона выглядит монолитной; единственное несоответствие в ней – это «космические» звуки в 4-й фразе фонограммы.

Вторым принципом, характерным для музыкального языка М. Файзуллина, является коллаж. Здесь разные фрагменты пения и инструментального исполнительства «вливаются» друг на друга, комбинируются, словно бы «перетекают» друг в друга. Примером второго типа его композиций является аудиоколлаж «Другие времена», написанный для одноимённой выставки двух художниц в уфимской галерее «Мирас» (15 ноября – 24 декабря 2022 г.). М. Файзуллин записал пение традиционных мелодий от обеих художниц: первая исполняла русские и украинские народные песни, вторая – татарские и башкирские. К их пению были добавлены различные традиционные инструменты: *гудок, кыл-кубыз, курай и гусли* (Приложение 1, треки 25-26).

Коллаж «Другие времена» весьма показателен в связи с созданием электроакустических модификаций традиционной музыки. Благодаря отсутствию метроритмических паттернов в коллаже не искажается метроритмическая составляющая исходной музыки. Здесь звучат крупные фрагменты аутентичной и авторской музыки, они плавно вливаются друг в друга. «Швы» между разными треками наложены очень аккуратно и тонко,

даже несмотря на то, что автор работает с музыкой совершенно разных культур: с русским и украинским многоголосием, а также с изощёнными мелодическими линиями татарской и башкирской музыки. При помощи усиления и уменьшения реверберации музыка временами отдаляется и приближается в пространстве и во времени. Создаётся впечатление, будто слушатель перемещается из татарской и башкирской местности в русскую и украинскую, а порой разглядывает издали оба музыкальных полотна одновременно. Однако ансамбли инструментов в такой композиции не могут следовать своим начальным традициям: каждый из участников совместного музицирования отдалён друг от друга во времени. Партии музыкальных инструментов здесь не взаимодействуют, а лишь накладываются, за редким исключением. Так, в третьей части в момент звучания песни «Әнкәмең догалары» («Молитвы моей матери») создаётся кратковременная имитация звучания певческого голоса с *кыл-кубызом*, как одной из типичных вокально-инструментальных традиций татар и башкир *сферы метроритмики дастана*.

Аудиоколлаж «Другие времена» ярко показывает возможности работы с электроникой без ущерба метроритмике традиционной музыки. Здесь заметна приверженность автора к *сфере метроритмики дастана* (это же он отметил в одной из бесед [7]). Так, именно в этой композиции он устраняет проблему, которая оказалась нерешённой в музыке «Башкирского коня» («навязчивая “квадратность”» в фонограмме). Однако вместе с этим добавляются новые вопросы: насколько уместно соединять музыку разных культур? При таком соединении невозможно ни добиться ладовой и тембральной монолитности, ни полностью передать звучание хотя бы одного из столь многосторонних пластов музыкальной культуры татар, башкир, украинцев и русских. Выбор М. Файзуллина в пользу того, чтобы в одной композиции объединить многое, вероятно, связан с заказчиками данного проекта, в котором были представлены работы татарской и русской художниц.

Отмеченные выше два типа создания композиций проистекают из особенностей «языка» электроакустической музыки. Подобно тому как для

языка Л. Бетховена и композиторов-последователей характерна мотивная разработка, так и для музыкантов электронной музыки характерны «коллажные» и «наслаиваемые» формы.

Сфера *метроритмики поэзии* оказывается неудобной для использования в музыкальных компьютерных программах. Её сложные ритмы требуют мышления в рамках аруза, который даже при поверхностном просмотре весьма отличается своим специфическим нерегулярным ритмом, а здесь при попытке программирования и приведения в математический эквивалент, аруз понимается как устроенный совершенно хаотически. *Сфера* же *метроритмики дастана* приспособливается более гибко. Зачастую теряя многое, она всё же сохраняет некоторые свои принципы.

Самым привычным примером её звучания является композиция с квазитрадиционной мелодией, наложенной на равномерно пульсирующий аккомпанемент, без выделения сильных долей. Смены созвучий подчиняются только развёртыванию мелодии. Такие композиции распространены в области и электроакустической, и популярной, и академической музыки: вспомним пример из 2-го раздела работы – основную тему из музыки к спектаклю «Мәңгелек буран» («Вечная метель») Э. Низамова. М. Файзуллин применяет подобный принцип в ряде своих сочинений, помимо упомянутой ранее импровизации «Башкирский конь». Так, в композициях руководимой им группы «Науа» («Воздух») важное место занимает звучание башкирского *курая*, наслаивающееся на фон из различных ритмических и гармонических наполнений. В подобных композициях происходит размывание собственно ансамблевого начала: его заменяет показ тембра традиционного инструмента. Его сопровождение – это нечто, что не мешает ему, заполняет воздушное пространство.

Одной из центральных программ XXI века в сфере электроакустики становится «MAX MSP», разработанная Миллером Паккетом в годы работы в IRCAMe в конце 1980-х годов. При работе с этим софтом требуется использование языка программирования. Для того чтобы творческий продукт

соответствовал звучанию традиционной музыки, необходимо хотя бы часть его содержания представить в виде математических процессов (например, неких отсчётов от одного значения к другому). Эти числовые значения будут регулировать моменты начала каждого из процессов (к примеру, объекты *counter*, *random*, *drunk* и другие), включения неких гармонических педалей, усиления и угасания звучности и различных эффектов. Несмотря на бóльшую гибкость и разносторонность программы, возникает соблазн отказаться от традиционности музыкального произведения и работать по «удобной» канве. Для лучшей иллюстрации данной особенности можно сравнить это с гармонизацией народной мелодии в стиле европейской музыки XIX века: автор вынужден выбирать из определённого числа созвучий именно подходящие по своей функции, всячески изменять развёртывание мелодии во времени, находить квадратность или другую периодичность даже там, где она заведомо отсутствует.

Помимо сугубо «максовских» рамок существуют и те, которые свойственны электронной музыке в целом. Здесь речь идёт об устоявшихся приёмах и методах работы с материалом. Один из них – заикливание (*cycle*) фрагмента мелодии. Иногда повторяются фраза и более долгий фрагмент, а иногда – весьма короткий (*loop*). Повторение во втором случае служит для создания нового тембрового или ритмического элемента. Однако только в длинных вариантах ощущается некая традиционная природа материала, в коротких происходит процесс «перемалывания» естественного звучания и создание новой звуковой ткани.

Идея исчислений играет важную роль не только в «Max MSP», но и в большинстве программ для работы со звуком. Если в аудиозаписях действие числового эквивалента распространяется именно на записанный звуковой продукт, то здесь, при создании и координации процессов, числами измеряются такты, доли, метроритм. Звуковое пространство представлено в виде «квадратов» разных масштабов.

Избежать столь высокую математичность возможно, однако не на всех уровнях, лишь на самых крупных. И совершается за счёт того, что человеку поручается выполнение части процессов: при помощи педали и клавиш он может включать и выключать звучание каких-то тембров, частот, звуковых фильтров и т. д. Однако даже при выделении отдельного исполнителя, сложилась такая практика, при которой бóльшая часть процессов автоматизируется, тем самым высчитывается компьютером.

Электроакустическая музыка не ограничена строгими рамками концертных площадок. что также открыло ей возможность звучать в рамках театрального искусства и экспериментальных перформансов.

Спектакль «Nafs» (2021) Творческой студии «Элиф» был создан в рамках IX Международного фестиваля «Context. Diana Vishneva» и показан в Москве, Санкт-Петербурге, Казани и в других городах. Спектакль сочетает в себе музыку с традиционным колоритом, современную хореографию, изобразительное искусство и мультимедийные технологии. В основе этого многопланового проекта лежит древний памятник болгаро-татарской литературы «Кыйсса-и Йусуф». В представлении принимают участие пять танцовщиков и три музыканта. Танцующие персонажи – это сам Йусуф и его братья Биньямин, Равиль, Йехуд и Шамгун, – которые упоминаются в рассказе. В спектакле оживают в движениях некоторые сцены поэмы, хотя часто и не подчиняются хронологии литературной основы.

Несмотря на то, что хореограф спектакля Нурбек Батулла не обращается в своём творчестве к танцевальным традициям татар и башкир, он требует от композиторов фокусировки именно на аутентичной музыке¹⁰². Стоит отметить и то, что Н. Батулла, будучи отлично знакомым с традицией татар, не делился различными редкими текстовыми и аудиоматериалами с автором настоящего исследования.

¹⁰² Из личной беседы с хореографом Нурбеком Батуллой после юбилейного концерта группы «Риваять» 28 января 2022 года.

Развитие в спектакле в большей мере регулируют движения танцоров. При помощи электронных датчиков, установленных на их телах, возрастание количества движений и их ускорение приводят к включению определённых эффектов (настроенных «патчей») электронной музыки, а также световых приборов. Несмотря на использование старинной поэмы со множеством мусульманских иносказаний, в спектакле и в его музыке утрируется ритуальное языческое начало за счёт тембров (ударные инструменты, *кубыз*, *кюпше курай* или *шоор*), метроритмики *сферы дастана*, светового наполнения сцены, хореографических действий и т. д. Данная сфера всецело создаётся благодаря тувинскому мультиинструменталисту Сугдэру Лудупу, который принимает участие в большинстве современных проектов в Республике Татарстан, связанных с традиционной музыкой. Включение тувинской музыки воспринимается слушателями как воссоздание *сферы метроритмики дастана* – сферы татарской музыки, которая была утрачена под воздействием мусульманского мировоззрения и европейского порядка. В связи со *сферой метроритмики дастана* можно констатировать, что в музыке спектакля не были представлены непосредственно татарские традиции, их место заняли тувинский *узун-ыр*, исполнительство на *шооре* (вместо *узун-кюй*) (Приложение 1, треки 34, 35).

В спектакле стилистика религиозной музыки Ближнего и Среднего Востока (признаки *сферы метроритмики поэзии*) используется в качестве звукового отражения «мусульманской» линии в сюжете поэмы. Для этого применяется труба, заменяющая в данном контексте *нэй* и *жиз курай*, а также временами уподобленная голосу в *мунажате* [143].

Периодически в исполнении ударных, духовых инструментов и певческого голоса звучит квази-традиционная музыка, однако она целиком погружена в фон мультимедиа-искусства и едва ли воспринимается как нечто первозданное. Данные фрагменты в спектакле занимают большую часть музыкальной композиции, но часто искажены при помощи наслоений электронной музыки в режиме *live*.

В связи с музыкальным процессом данного спектакля, руководимым Й. Бикчантаевым¹⁰³, едва ли приходится говорить о воплощении принципов традиционного инструментального ансамбля. Вероятно, автор отдаёт предпочтение причудливым сочетаниям характерных тембров, нежели принципам организации традиционного ансамбля. Однако несмотря на утрирование тембровых красок музыкальных составляющих спектакля, он звучит более естественно и органично, нежели традиционная музыка в гармонизациях европейского образца. Включение электронных звучаний не искажает саму суть материала, который остаётся верен своей метроритмике и мелодике. Данный процесс напоминает погружение предмета в жидкость, которая в некоторых случаях способна сохранить предмет лучше естественных условий, хотя в других случаях усиливает «коррозию».

Создание художественных композиций, совмещающих принципы традиционной и современной электроакустической музыки, требует владения новейшими программами обработки звука и другими средствами. Однако сегодня пока лишь отдельные музыканты из Республики Татарстан и Башкортостан имеют такие возможности. В то же время редкие профессионалы, освоившие данные технологии, не испытывают тяготения к аутентичной музыке. Освещённая в этом разделе область музыкальной культуры достаточно нова, и в ней совершаются лишь первые шаги. Однако она уже получила признание в области театральной музыки, а также в области мультимедийных перформансов.

Подобно тому как в наши дни усиление звука, выравнивание громкостного баланса выглядят совершенно естественными процедурами, так и новые методы – включение различных «патчей», сложных систем «фонограмм» и др. – займут своё должное место в музыкальной практике.

¹⁰³ Йусуф Бикчантаев (родился в 1993 году) – современный композитор, саунд-дизайнер, автор музыки к ряду татарских спектаклей. В своём творчестве тяготеет к созданию музыки в сугубо европейском стиле; в нескольких работах, в виде исключения, сочетает традиционные мотивы с электроакустическими средствами [112].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе исследования было обнаружено, что аутентичные ансамблевые принципы являются важнейшей составляющей совокупной музыкальной культуры татар и башкир, так как именно в этих принципах заложены ключевые характеристики специфического музыкального мышления народов, составляющих татаро-башкирскую культурную общность. Соотношение тембров в ансамблевом звучании, способы их согласования и взаимодействия, характерное «поведение» в развёртывании музыкального полотна суть отражение всей картины миропредставления, сложившейся у народов Волго-Уралья на протяжении веков и сохранившейся по сей день. Знание ансамблевых свойств традиционной музыки региона позволяет рассматривать многомерную картину её сущностных основ: здесь важны не просто голоса отдельных инструментов как носителей темброво-ладово-ритмических характеристик, а адаптивные способности этих голосов в общем совокупном звуковом «действии», в определённом контексте при сочетании с другим инструментом, певческим голосом или даже группой тембров. Эти ансамблевые принципы заметны в самых разных слоях современного звукового пространства: от популярной музыки до современных концертных, театрализованных композиций и электроакустических модификаций традиционной музыки.

Само по себе наличие характерных ансамблевых принципов, вкупе с постоянно совершенствуемыми адаптивными механизмами, подтверждают сложную систему организации местной музыкальной культуры, стойкость и жизнеспособность её ключевых элементов не только до настоящего времени, но и в перспективе. Наиболее показательными и характерными традициями региона являются *узун-кюй*, *мунажат*, *узляу* и *курайчылык*. Отмеченный ряд феноменов позволяет более углубленно охватить специфику татарской и башкирской культур. На примере отдельных *ведущих традиций* заметно проявление столь сложных культурных процессов, как постоянная кристаллизация, развитие и шлифовка оппозиции «певческий голос –

музыкальный инструмент», взаимодействие и совершенствование *сфер метроритмики дастана и метроритмики поэзии*. Выделенные принципы играют основополагающую роль в координации совместного музицирования.

Влияние упомянутых традиций заметно в реконструкциях и модификациях традиционной музыки, а также в музыке с весьма явными аутентичными чертами. Такое значение рассматриваемые виды музыки приобрели в результате определённых историко-культурных обстоятельств, также освещённых на страницах данного исследования; при этом судьба каждой из них имеет свой путь: в разные периоды «под опалой» оказывались одни традиции, а в следующие периоды – другие. К настоящему времени были сформированы необходимые адаптивные механизмы для сохранения этих четырёх традиций. *Узун-кюй, мунажат, узляу и курайчылык* заняли своё место в современной системе образования, приобрели особое значение в ряде фестивалей и конкурсов.

На основе данного исследования было выявлено, что становление основных принципов вокальных и вокально-инструментальных ансамблей происходило последовательно на базе сольных традиций, выработанных на протяжении многих веков. В процессе преобразования сольного искусства в ансамблевое действовали два ключевых принципа, иногда отдельно – иногда в комбинированном виде. Первый принцип представлял собой дублировку мелодии в некий консонирующий интервал (приму, кварту, квинту). Вторым принципом заключался в дифференциации отдельных сторон первоначальной мелодической линии: например, один инструмент брал на себя ритмическую функцию, другой – мелодическую. Подобные расщепления единого на несколько автономных составляющих было заложено в самой звуковой эстетике региона, отмеченной наличием обертонового пения *узляу* и игрой на *курае*, при которой одновременно задействовался голосовой аппарат.

Отмеченные ансамблевые принципы предполагают использование либо определённых тембров, либо их замены другим тембром, близким по ряду качеств другой тембр. Так, функция голоса периодически поручается *кураю*,

кыл-кубызу и ряду европейских музыкальных инструментов, а функция *думбыры* – *кубызу* и другим музыкальным инструментам.

Среди ансамблевых традиций прослеживаются три разновидности: вокальные, вокально-инструментальные и инструментальные. Самыми распространёнными вариантами оказываются именно вокально-инструментальный и вокальный; чисто инструментальный вариант существует лишь в виде различных экспериментальных реконструкций.

Старинные ансамблевые традиции проявляются в разных слоях музыкальной культуры региона: от образцов «классики» популярной музыки (основной музыки) до «академических» модификаций традиционной музыки (с признаками *высокой музыки*) и современной экспериментальной музыки.

На сегодняшний день самые удобные условия для воплощения традиционных ансамблевых принципов сформировались в концертной и театральной практике. Сфера электроакустических композиций является новой областью, в которой традиционная музыка ещё только начинает вырабатывать свои адаптивные механизмы.

На основе перечисленных наблюдений делаются следующие выводы:

1. Ряд аутентичных форм сольного вокального и инструментального музицирования татар и башкир аккумулировали в себе наиболее специфичные признаки, характерные для эстетики и системы ценностей своих музыкальных культур. По этой причине, именно на этих формах основываются ансамблевые традиции, известные на сегодняшний день ансамблевые традиции.
2. Применяя понятийную пару «певческий голос – музыкальный инструмент», как нельзя ярче удаётся проследить причины господства вокального начала в музыкальной культуре татар и башкир.
3. Оппозиция «певческий голос – музыкальный инструмент» весьма отчётливо отразилась на ансамблевых традициях двух народов. Вокально-инструментальные и вокальные традиции имеют явное главенство над инструментальными, которые к тому же не сохранились в своём исходном виде.

4. В концертных, театрализованных, а также в электроакустических композициях средством приближения музыкального продукта к традиционной музыке служит система элементов, присущих сферам метроритмики дастана и метроритмики поэзии, а также некоторые особенности ансамблевой музыки.

5. Рассмотренные в настоящей работе четыре музыкальных феномена (*узун-кюй, мунажат, курайчылык, узляу*) – в силу своей разработанности и постоянного генерирования устойчивых адаптивных форм для существования в современной практике, а также определённого исторического развития – могут изучаться как явления из области *высокой традиции* татарской и башкирской музыки.

6. В современных концертных и театрализованных композициях встречаются все типы ансамблевых традиций, в сфере же электроакустических композиций прижились только элементы *сферы метроритмики дастана*.

Татарская и башкирская музыкальные культуры не пребывают в застылом виде, поэтому вопросы, рассмотренные в этой работе, впоследствии, вероятно, будут охвачены полнее, однако к этому времени возникнут уже новые области, требующие изучения. «Генетически» важные свойства татарской и башкирской музыки, исследованные в этой работе, отличаются устойчивостью и разработанностью, что позволяет предположить, что образцы старинной музыки ещё долго смогут существовать в виде «живой» традиции, в то время как авторы продолжают создавать реконструкции и модификации традиционной музыки. Вместе с тем будет расширяться спектр музыкальных явлений, питаемых традиционными принципами ансамблевого сотворчества. Исследование продемонстрировало, что аутентичная татарская и башкирская музыка, а также композиции, созданные на её основе, способны занять заметное место в мировой культуре.

Исследование подтвердило неиссякаемый потенциал татаро-башкирской звуковой культуры, опирающейся не только на природные свойства коллективного музыкального слуха, продиктованные самой средой

обитания данного сообщества, но и на вырабатываемые веками эстетические принципы культивирования звука, способы его высокохудожественной обработки, превращающей музыку в утончённое искусство.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

На русском языке:

1. *Акбарова Г. Н.* Духовная тематика в сочинениях композиторов Татарстана 1980-2020 гг. : дис. ... канд. искусствоведения. — Казань, 2023. — 230 с.
2. *Амосов Г. Г., Наджаров А. С., Хруст Н. Ю.* Лекции по электроакустической музыке. М.: ФГБОУ ВО МГППУ, 2017. — 89 с.
3. Бахтияри Ф. Ф. Беседа Фархада Бахтияри с Туфаном Имамутдиновым, Нурбеком и Алёной Батуллой о современном искусстве Татарстана, творческом объединении «Алиф» и одноименном спектакле. // *Время слышать: альманах о новой музыке.* — 2024. — №2. — М: Московская государственная консерватория. — URL: https://timetohear.ru/new_music_3#phb (дата обращения: 6 сентября 2025).
4. *Бахтияри Ф. Ф.* Из истории музыкальной культуры Волго-Уралья: инструментальная традиция региона // *Искусство музыки: теория и история.* — 2025. — №32. — С. 214-233.
5. *Бахтияри Ф. Ф.* Инструментальная традиция в системе музыкальной культуры Волго-Уралья: из прошлого в настоящее // *Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания.* — 2025. — №2 (28). — С. 76-82.
6. *Бахтияри Ф. Ф.* Слушая иранских пардэ-ханов // *Караван.* — 2021. — № 2 (87). Москва. — С. 92-99.
7. *Бахтияри Ф. Ф.* «Это “трансвременное” измерение, попадая в которое, больше узнаёшь о народе, о регионе и о чем-то еще» [беседа с современным композитором М. Файзуллиным] // *Время слышать: альманах о новой музыке.* — 2024. — №2. — М: Московская государственная консерватория. — URL: http://timetohear.ru/russian_foreign#rec828646679 (дата обращения: 1 декабря 2024).
8. *Бахтияри Ф. Ф.* Отражение традиционных принципов ансамблевого творчества татар и башкир в современной музыкальной практике // *Материалы Международной научно-практической конференции «Музыкальная*

тюркология сегодня: проблемы и перспективы». — Алматы: Казахская национальная консерватория имени Курмангазы, 2025. — С. 363-367.

9. *Бахтияри Ф. Ф.* Проявление оппозиции «певческий голос – музыкальный инструмент в музыкальной культуре народов Волго-Уралья // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. — 2024. — №4 (39). — С. 25-37.

10. *Бахтияри Ф. Ф.* Традиции татарской инструментальной музыки в условиях современности // Academia. Музыкознание, исполнительство, педагогика. — 2023. — №2 (7). — М.: АХИ им. В. С. Попова. — С.72-81.

11. *Бахтияри Ф. Ф.* Традиции татарской инструментальной музыки: из прошлого в настоящее // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. — 2023. — №2 (11). — М.: Московская консерватория. — С. 56-65.

12. *Бахтияри Ф. Ф.* Традиционные татарские и башкирские музыкальные инструменты в фондах Российского национального музея музыки // Материалы научных сессий 2023 года в Государственном музее Л. Н. Толстого. — М.: РГ-Пресс, 2024. — С. 290-296.

13. *Бахтияри Ф. Ф.* Шигабутдин Марджани и татарская музыкально-философская мысль XIX- начала XX века // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. — 2024. — №1. — М.: МГК им. П. И. Чайковского. — С. 42-52.

14. Бахтияри Фархад Фаритович // Союз композиторов Российской Федерации (электронный ресурс). URL: <https://unioncomposers.ru/composer/view/?id=1089> (дата обращения: 23 октября 2024).

15. *Бахтияров Ф. Ф.* Особенности стихосложения и мелодики в татарском фольклоре (на примере жанра мунаджат): курсовая работа. — М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2020. — 47 с.

16. *Бахтияров Ф. Ф.* Проявление оппозиции «певческий голос – музыкальный инструмент» в музыкально-культурных традициях Поволжья-Урала: дипломная работа. — М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2022.
17. *Бахтияров Ф. Ф.* 45 лет Центру «Музыкальные культуры мира» // Российский музыкант. // Трибуна молодого журналиста. — №9 (197), декабрь 2020 года. — Москва.
18. *Бородовская Л. З.* Масгуда Шамсутдинова: «Я слышу свет, я вижу звук». — Казань : Изд-во КГУКИ, 2012. — 130 с.
19. *Бородовская Л. З.* Традиции суфизма в татарской музыке. — Москва, Берлин: Директ-медиа, 2020. — 218 с.
20. *Бражник Л. В.* Ангемитоника в тональных и модальных системах: на примере музыки тюрских и финно-угорских народов Поволжья и Приуралья: дисс. ... док. искусствоведения. — Казань: КГК им. Н. Г. Жиганова, 2003. — 340 с.
21. *Бустанов А. К.* Персоязычная культура в Сибири, XVII-XIX вв. // ал-Испиджаби, Даулатшах. Бурхан аз-закирин [«Доказательство для поминающих»]. — М.: ООО «Сандра», 2020. — С. 6-28.
22. *Габяши С. Х.* Ответы на вопросы журнала «Яңалиф» // Султан Габяши. Материалы и исследования. — Казань: Фикер, 2000. — С. 56-71.
23. *Газиев И. М.* Формирование и развитие профессионализма в вокальной культуре волго-уральских мусульман: дисс. ... канд. искусствоведения. — Казань, 2009. — 203 с.
24. *Гиришман Я. М.* Очерки по истории татарской музыки. — Казань: ИЯЛИ, 2018. — 376 с.
25. *Горбатов Д. Б.* К проблеме толкования термина «Теория музыки» в контексте региональных цивилизаций. // Вестник Самарского государственного технического университета. Серия: Философия. — 2020. №1 (3). — С. 90-102.
26. Древнетюркский словарь. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1969. — 677 с.

27. *Дубравская Т. Н.* Музыка эпохи Возрождения. XVI век. — М.: Музыка, 1996. — 421 с.
28. *Дулат-Алеев В. Р.* Национальная музыкальная культура как Текст: Татарская музыка XX века: дис. ... док. искусствоведения. — М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1999. — 297 с.
29. *Дулат-Алеев В. Д.* Татарская музыкальная литература / В.Д.Дулат-Алеев. — Казань: Казанская гос. консерватория (Академия) им. Н. Г. Жиганова, 2007. — 492 с.
30. *Дюшалиев К. Ш.* Кыргызское народное музыкальное творчество. — Бишкек: Фонд Сорос Кыргызстан, 1999. — 341 с.
31. *Дюшалиев К. Ш.* Песенная культура киргизов: дис. ... док. искусствоведения. — М., 1991. — 386 с.
32. *Загидуллина Д. Р.* Оркестровая техника в симфонических произведениях татарских композиторов: дис. ... канд. искусствоведения. — Казань: КГК им. Н. Г. Жиганова, 2004.
33. *Зелинский Р. Ф.* Башкирская народная инструментальная традиция как музыкальный и духовный феномен // Музыковедение. — 2005. — №3. — М.: Научтехлитиздат, 2004. — С. 27-32.
34. *Земцовский И. И.* О современном фольклоризме // Традиционный фольклор в современной художественной жизни (фольклор и фольклоризм): сборник научных трудов. — Л.: ЛГИТМиК, 1984. — С. 4-15.
35. *Измайлов И. Л.* Тюркская городская цивилизация: очерки теории и истории. — Казань: Институт истории им. Ш. Марджани АН РТ, 2022. — 108 с.
36. *Ильясов Т. Т.* Традиционный музыкальный инструмент курай в системе культуры башкир: монография. — Уфа: РИЦ БашГУ, 2013. — 220 с.
37. *Имамутдинова З. И.* О музыкальной риторике Корана // Музыка народов мира: проблемы изучения. Материалы международных научных конференций. — Вып. I / Ред.-сост. В. Н. Юнусова, А. В. Харуто. — М., 2008. — С. 117–128.

38. *Имамудинова З. И.* Развитие культуры башкирского народа и его устные музыкальные традиции: дисс. ... канд. искусствоведения. — Москва: Гос. ун-т искусствознания, 1997. — 201 с.
39. *Исанбет Ю. Н.* Муса Джалиль и татарская музыка: дис. канд. искусствовед.: 17.00.02. — Л.: Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 1970. — 281 с.
40. *Исанбет Ю. Н.* Статья Наки Исанбета «На путях становления татарской музыки» (1923) как источник научного комментирования // *Tatarica*. — 2021. — № 17 (2). — С. 141-168.
41. Исламская поэзия в эпоху Сталина: Сборник стихов Кыяметдина ал-Кадыйри / Сост. А. К. Бустанов. — Казань: Институт истории им. Ш. Марджани АН РТ, 2018. — 304 с.
42. *Исхакова-Вамба Р. А.* Татарское народное музыкальное творчество. — Казань: Татар. Кн. Изд-во, 1997. — 262 с.
43. *Исхакова-Вамба Р. А.* О взаимодействии татарской и башкирской народно-песенных культур // Вопросы истории, теории музыки и музыкального воспитания. — Казань: КГПИ, 1972. — С. 3-37.
44. *Ихтисамов Х. С.* К проблеме сравнительного изучения двухголосного гортанного пения и инструментальной музыки у тюркских и монгольских народов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. II. — М.: Советский композитор, 1988. — С. 197-217.
45. *Каратыгина М. И.* Жизнь традиций народов Ближнего и Среднего Востока в современной музыкальной культуре // Культура и искусство в СССР. — 1988. — №2. — С. 1-19.
46. *Каратыгина М. И.* Особенности развития музыкальных жанров кхайяля, уртын-дуу и блюза и их функция в культурах Южной и Центральной Азии и Северной Америки: дисс. ... канд. искусствоведения. — Тбилиси: Груз. гос. театральный ин-т им. Ш. Руставели, 1990. — 409 с.
47. *Каратыгина М. И.* О границах использования термина «произведение» в языке описания классической музыки Ближнего и Среднего Востока и

Южной Азии (доклад) // Материалы XI Международной конференции «Музыка — Философия — Культура». М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2024. — С. 3.

48. *Каратыгина М. И., Оюунцэцэг Д.* О смысловой многозначности базовых монгольских музыкальных терминов // Проблемы терминологии в музыкальных культурах Азии, Африки и Америки. — М.: Типография Министерства культуры СССР, 1990. — С. 112-136.

49. *Каратыгина М. И.* Теория музыкальных культур мира в творчестве Дж. К. Михайлова // Вопросы философии. — 1999. — №9. — С. 106-120.

50. *Каспаров Ю. С.* Темброфактура в современном камерном ансамбле. — М.: НИЦ «Московская консерватория», 2023. — 76 с.

51. *Кашипов Р. Ф.* Дискотека 90-х: оперы и мунажаты, пророки и мечети // Реальное время. 22.11.2022 (электронный ресурс). URL: <https://realnoevremya.ru/articles/266218-diskoteka-90-h-opery-i-munadzhaty-proroki-i-mecheti> (дата обращения: 23 октября 2024).

52. *Кашипов Р. Ф.* В балетном мне говорили: ну, доучись, мы понимаем, что неинтересно, но осталось всего три года [беседа с Н. Батуллою] КЗН Собака : Журнал о людях в Казани. — 2016. — № 3 (54). — С.16.

53. *Кондратьев М. Г.* Музыкальная культура чувашей как часть Волго-уральской музыкальной цивилизации // Чувашское искусство: Вопросы теории и истории. Сб. ст. Вып. 5: Межнациональное пространство художественной культуры. — Чебоксары: ЧГИГН, 2003. — С. 233-248.

54. *Кондратьев М. Г.* Музыкальные культуры Волго-Уралья как цивилизационная целостность // Проблемы музыкальной науки. — 2011. — №1 (8). — С. 6-10.

55. *Кондратьев М. Г.* Чувашская музыка в зеркале параллелей: к проблеме Волго-Уральской музыкальной цивилизации. — Чебоксары: Чувашское книжное издательство, 2018. — 447 с.

56. *Кондратьев М. Г.* Чувашская музыка. От мифологических времён до становления современного профессионализма. — М.: ПЕР СЭ, 2012. — 288 с.

57. *Кривицкая Е. Д.* Антология музыки композиторов Республики Татарстан: за и против // Казанские истории (электронный ресурс). URL: <https://history-kazan.ru/aktualnaya-tema/u-vsekh-na-slukhu/14879-antologiya-muzyki-kompozitorov-respubliki-tatarstan-za-i-protiv> (дата обращения: 23 октября 2024).
58. *Крюков М. В.* Об общих принципах типологического исследования явлений культуры (на примере типологии жилища) // Типология основных элементов традиционной культуры. — М.: Наука, 1984. — С. 7-18.
59. *Кузнецов Е. М.* Из прошлого русской эстрады. — М.: Искусство, 1958. — 368 с.
60. *Кыргыз З. К.* Песенная культура тувинского народа. — Кызыл: Тувин. кн. изд-во, 1992. — 143 с.
61. *Лебединский Л. Н.* Искусство «узляу» у башкир // Советская музыка. — 1948. — №4. — С. 48-51.
62. *Макаров Г. М.* Двухсторонние барабаны татар Волго-Камья // Из истории татарской музыкальной культуры: Науч. Труды Казанской консерватории. Вып. 2. — Казань: КГК, 2010. — С. 54–68.
63. *Макаров Г. М.* Домбра татар Среднего Поволжья // Страницы истории татарской музыкальной культуры. — Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова КНЦ АН СССР, 1991. — С. 6-26.
64. *Макаров Г. М.* Ислам и некоторые аспекты изучения татарской музыкально-инструментальной культуры // Исламо-христианское пограничье. Итоги и перспективы изучения. — Казань, 1994. — С. 186-196.
65. *Макаров Г. М.* Музыка старотатарской письменной поэзии как составная часть средневековой элитарной культуры Волго-Камского региона // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2016. — № 1(13). — С. 29-40.
66. *Макаров Г. М.* Музыкально-инструментальная культура татар позднего средневековья // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2017. — №2 (18). — С. 67-81.

67. *Макаров Г. М.* Средневековые инструментальные ансамбли татар Поволжья: Опыт рекультурации инструментальных традиций [Электронный ресурс] // Музей музыкальной культуры Азербайджана. Музыкальные инструменты тюркских народов: Международный симпозиум (Баку, 16–17 декабря 2010 г.). URL: <https://flatik.ru/srednevekovie-instrumentaleniie-ansambli-tatar-povoljeja-opit-r> (дата обращения 10.09.2022).
68. *Макаров Г. М.* Традиционные духовые музыкальные инструменты татар Волго-Камья: проблема генезиса и исторической реконструкции / Г. М. Макаров. — Казань: Алма-лит, 2006. — 128 с.
69. *Макаров Г. М.* Формирование древнетюркского инструментария и татарская музыкальная культура (по материалам музыкальной терминологии) // Языки, духовная культура и история тюрков: традиции и современность. Труды международной конференции, Казань, 9-13 июнь 1992 г., Т. 2. — М.: Инсан, 1997. — С. 205-207.
70. *Маклыгин А. Л.* Музыкальные культуры Среднего Поволжья: Становление профессионализма: дисс. док. ... искусствоведения. — Казань: КГК им. Н. Г. Жиганова. — 375 с.
71. *Маклыгин А. Л.* Импровизационность как принцип музыкального мышления С. Сайдашева // Салих Сайдашев и музыкальная культура Поволжья и Приуралья: Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Казанская государственная консерватория (академия) им. Н. Г. Жиганова, Министерство культуры Республики Татарстан. — Казань: КГК им. Н. Г. Жиганова, 2011. — С. 16–22.
72. *Мартынов В. И.* Зона *opus posth*, или Рождение новой реальности. — М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2005. — 288 с.
73. *Михайлов Дж. К.* К вопросу изучения музыкальных культур Азии и Африки // Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки. — Ташкент: ФАН, 1983. — С.40-43.
74. *Михайлов Дж. К.* К проблеме теории музыкально-культурной традиции // Музыкальные традиции стран Азии и Африки: Сборник научных трудов /

отв. Ред. Т. Э. Цытович. — М.: Московская государственная консерватория, 1986. — С. 3–20.

75. *Михайлов Дж. К.* О возможности и необходимости универсальной терминологии в музыке // Вопросы философии. — 1999. — № 9. — С. 109-120.

76. *Михайлов Дж. К.* О некоторых современных тенденциях в традиционном музыкальном искусстве стран Ближнего и Среднего Востока и Южной Азии // Традиции музыкальных культур народов Ближнего и Среднего Востока и современность. — М.: Сов. композитор, 1987. — С. 91-96.

77. *Михайлов Дж. К.* Современные проблемы развития музыкальной культуры стран Азии и Африки: структура музыкальной культуры и ее социокультурная обусловленность // PAX SONORIS: история и современность (памяти М.А. Этингера). Вып. IV–V. — Астрахань: ГФЦ «Астраханская песня», 2011–2012. — С. 12–15.

78. *Михайлов Дж. К.* Современные проблемы развития музыкальной культуры стран Азии и Африки: дисс. ... канд. искусствоведения. — Москва, 1981. — 254 с.

79. *Монасыпов Ш. М.* Развитие татарской смычковой культуры: диссертация ... канд. искусствовед.: 17.00.02. — Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 1982. — 184 с.

80. *Мухаметзянова Л. Х.* Взаимовлияние устных и книжных традиций в эпосе сибирских татар // Языки и фольклор коренных народов Сибири. — 2017. — №1 (32). — Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова. — С. 18-23.

81. *Набиева Э. А.* История становления и развития музыкальной культуры Башкирии: 60-е годы XIX - 30-е годы XX в.: дисс. ... канд. ист. наук: 07.00.02. — Оренбург: Оренбургский государственный педагогический университет, 2009. — 206 с.

82. Национальный оркестр народных инструментов Республики Башкортостан // Башкирская государственная филармония имени Хусаина Ахметова [электронный ресурс]. URL: <https://bashgf.ru/kollektivы/nacionalnyj->

orkestr-narodnyh-instrumentov-respubliki-bashkortostan/ (дата обращения 10.09.2024).

83. *Нигмедзянов М. Н.* Народные песни волжских татар: исследование. — М.: Сов. композитор, 1982. — 135 с.
84. *Нигмедзянов М. Н.* Предисловие // Татарские народные песни / М. Н. Нигмедзянов. — Казань: Татарское книжное изд-во, 1984. — С. 3-21.
85. *Нигмедзянов М. Н.* Татарская народная музыка. — Казань: Магариф, 2003. — 255 с.
86. *Никонов В. А.* Этногенез и фонетика // Проблемы типологии в этнографии. — М.: Изд-во «Наука», 1979. — С.49-51.
87. *Ноуршаргх Х. Э.* Певческий голос как феномен культуры Ирана в контексте индоевропейской надцивилизационной общности»: дисс. на соиск. уч. степ. канд. культурологии. — М.: ГИИ, 2022. — 283 с.
88. Нурбек Батулла получил "Золотую маску" : [беседа с казанским танцовщиком и хореографом, обладателем Национальной театральной премии "Золотая маска" в номинации "Балет - современный танец/мужская роль" за роль в спектакле Туфана Имамутдинова "Алиф"] / ; беседовала О. Юхновская // Вечерняя Казань. — 2018. — 17 апреля (№43).
89. *Нуриева И. М.* Удмуртская музыкально-песенная традиция: специфика жанрообразования и функционирования: дисс. ... доктора искусствоведения. — Ижевск: Удмуртский государственный университет, 2014. — 415 с.
90. *Ойношев В. П.* Символика мифологии алтайского героического эпоса: дис. ... канд. фил. наук. — Горно-Алтайск, 1998. — 150 с.
91. *Оюунцэцэг, Дорволжингийн.* Генезис и эволюция монгольского вокально-поэтического жанра уртын-дуу: дисс. ... канд. искусствоведения. — М.: МГК, 1990. — 249 с.
92. *Пирцхалава, Нино* Абсолютный слух или синдром культурной глухоты // Civilization researches. — 2008. — №6. — pp. 198-206.
93. *Попов Н. А.* Электроакустическая композиция // Музыкальная академия. — 2013. — №3 (743). — С. 152-155.

94. *Попова А. Ю.* Без баяна и простейшей пентатоники»: сложно ли татарскому композитору в Москве? [Беседа с композитором и музыковедом Ф. Бахтияри] // Бизнес-онлайн. 2022. – 29 июня. (электронный ресурс). URL: <https://www.business-gazeta.ru/article/611944> (дата обращения: 23 октября 2024).
95. *Рахимов Р. Г.* Башкирская народная инструментальная культура: этноорганологическое исследование: дис. ... док. искусствоведения. — Магнитогорск, 2006. — 480 с.
96. *Рахимов Р. Г.* Башкирское горловое пение «Узляу» в традиционной музыкальной культуре. // Музыковедение. — 2005. — №3. — М.: Научтехлитиздат, 2004. — С. 22-26.
97. *Рубцов Ф. А.* Статьи по музыкальному фольклору. — М.: Советский композитор, 1973. — 221 с.
98. *Руднев В. П.* Энциклопедический словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты. 3-е изд., доп. и испр. — М.: Аграф, 2009. — 543 с.
99. *Рыбаков С. Г.* Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта; Характеристики музыкантов и очерки путешествия. — СП(б): тип. Имп. Акад. Наук, 1897. — 330 с.
100. *Сагеева Г. Х.* Об истоках военной музыки болгаро-татар // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. — Казань: КГУКИ, 2018. — №3. — С. 70-78.
101. *Сайдашева З. Н.* Музыкальная летопись. Путь профессионализма в татарской музыке. — Казань: Заман, 2025. — 184 с.
102. *Сайдашева З. Н.* В мире татарской музыки. Сборник статей / З. Н. Сайдашева. — Казань: КГК им. Н. Г. Жиганова, 1995. — 220 с.
103. *Сайдашева З. Н.* Очерки по татарской музыке / З. Н. Сайдашева. — Казань: Изд-во «Халкыбыз мирасы», 2015. — 260 с.
104. *Сайдашева З. Н., Ярми Х. Х.* Татарско-мишарские песни. — М.: «Советский композитор», 1979. — 80 с.

105. *Сайдашева З. Н.* Татарская музыка: история и современность. Сборник статей / З. Н. Сайдашева. — Казань: Идел-Пресс, 2008. — 208 с.
106. *Сайдашева З. Н.* Татарская музыкальная этнография / З. Н. Сайдашева. — Казань: Тат. кн. изд-во, 2007. — 223 с.
107. *Сайфуллина Г. Р.* Ислам и музыка. Взгляды татарских богословов. — Казань: Казанский университет, 2013. — 208 с.
108. *Салитова В. Ш.* Традиционная музыкальная культура Поволжья и Приуралья: полиэтнический аспект // Сервис plus. — 2016. — Т. 10. - № 3. С.68-76.
109. *Салитова В. Ш.* История татарской музыкальной педагогики. Казань: Институт истории АН РТ, 2008. — 201 с.
110. *Самигуллина Э.* Если на татарской эстраде найдется смельчак, такой же безбашенный, как мы... [Беседа с основателем Yummy Music Ильясом Гафаровым] // Бизнес-онлайн. 2022. — 29 июня. (электронный ресурс). URL: <https://www.business-gazeta.ru/article/555216> (дата обращения: 23 октября 2024).
111. *Сарварова Л. И.* Этнический компонент песенной культуры татар-мишарей: вопросы звуковысотной и фактурной организации: дисс. ... канд. искусствоведения. — Казань: КГК им. Н. Г. Жиганова, 2006. — 245 с.
112. Свет и музыка: Гид по параллельной музыкальной программе фестиваля НУР // Enter. 2024. — 23 мая (электронный ресурс). URL: <https://entermedia.io/weekend/svet-i-muzyka-gid-po-parallelnoj-muzykalnoj-programme-festivalya-nur/> (дата обращения: 23 октября 2024).
113. *Сергеева Т. С.* Посвящается Софии Губайдулиной (Расширяя пространство фестиваля) // Центр современной музыки Софии Губайдулиной. (электронный ресурс). URL <http://centrsofia.com/posvyashhaetsya-sofii-gubajdulinoj-rasshiryaya-prostranstvo-festivalya.html> (дата обращения: 23 октября 2024).
114. *Смирнова Е. М.* Многослоговые лирические песни северо-восточных башкир: к проблеме сравнительного исследования // Исторические,

философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2015. – №8 (58). – С. 179-184.

115. *Смирнова Е. М.* О формульности татарских традиционных напевов (к проблеме расстановки тактовых черт) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — 2009. №97. — С. 268-277.

116. *Смирнова Е. М.* Ритмический строй музыкально-поэтического фольклора татар-мусульман Волго-Уралья. — Казань: Казанская гос. консерватория, 2008. — 576 с.

117. *Соколов А. С.* Введение в музыкальную композицию XX века: учебное пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студентов высших учебных заведений. — М.: Гуманитар. изд. Центр ВЛАДОС, 2004. — 231 с.

118. *Сысоева А. Н.* Особенности турецкого музыкального фольклора // Вестник Челябинского Университета. – Сер. 10. Востоковедение. Евразийство. Геополитика. – 2003. – №2. – С. 272-279.

119. *Табаева А. А.* К вопросу исследования протяжной песни казанских татар // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2013. – Вып. 2. – С. 50-54.

120. Теория современной композиции: учебное пособие для студентов вузов // отв. ред. В. С. Ценова. — М.: Музыка, 2005. — 616 с.

121. Толковый словарь русского языка: в 4 томах. Том I. // под. ред. Д. Н. Ушакова. — М.: Гос. Ин-т «Советская энциклопедия», 1935. — 1562 стб.

122. *Трубецкой Н. С.* Европа и человечество. — М.: Директ-Медиа, 2015. — 113 с.

123. *Трубецкой Н. С.* Основы фонологии / Пер. с нем. А. А. Холодовича. — М.: Аспект-Пресс, 2000. — 352 с.

124. *Усманов М. А.* Татарские нарративные источники XVII-XVIII вв.: дис. ... канд. искусствовед. — Казань: КГУ, 1968. — 410 с.

125. *Утегалиева С. И.* Звуковой мир тюркских народов (на материале инструментальных традиций Центральной Азии): дисс. ... док. искусствоведения. — М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2017. — 527 с.
126. *Хруст Н. Ю.* Что делать, если вы хотите сочинять электроакустическую музыку? // Музыкальная академия. — 2020. — №2 (770). — С. 195-221.
127. *Хузин Ф. Ш.* Булгарский город в X – начале XIII вв.: дисс. ... доктора ист. наук. — Ижевск: Удмуртский государственный университет, 2002. — 480 с.
128. *Чередниченко Т. В.* Неоавангард как тривиальное // Чередниченко Т. В. Избранное. — М.: НИЦ «Московская консерватория», 2012. — С. 91-107.
129. *Черемных, Елена* Татарскую музыку как таковую никто не понимает (электронный ресурс). URL: <https://www.business-gazeta.ru/article/323861> (дата обращения 21.09.2022).
130. *Хасанишин А. Д.* Стилевая модель в музыкальном восприятии: историческая перспектива и теоретическая реконструкция: дисс. канд. ... искусствоведения. — Новосибирск, 2006. — 192 с.
131. *Шамилли Г. Б.* Философия музыки. Теория и практика искусства таqам. — М.: ООО «Садра»: Издательский дом ЯСК, 2020. — 522 с.
132. Шамиль Шарифуллин: сб. статей. // ред. Д. Ф. Хайрутдинова. — Казань: КГК им. Н. Г. Жиганова, 2024. — 175 с.
133. *Шамсутдинова М. И.* Маулид-байрам у мусульман Среднего Поволжья: дис. ... канд. философских наук. — СП(б): СПбГУ, 2001. — 286 с.
134. *Шарифуллина. Н. М.* Песенное творчество татар-мишарей Волжско-Сурского междуречья Ульяновской области: дисс. ... канд. искусствоведения. — М., 2013. — 286 с.
135. *Шефик Джан* Джалаледдин Руми – жизнь, личность, мысли. Перевод с английского. — М.: Новый свет, 2008. — 432 с.
136. Энциклопедия азербайджанского мугама / автор и составитель С. Агаева. — Баку: Фонд Гейдара Алиева, 2012. — 264 с.

137. Юнусова В. Н., Алпатов А. С. Музыкальные культуры мира в научной и педагогической деятельности Дж. К. Михайлова (к 80-летию со дня рождения)// Музыкаведение. — 2018. — № 1. — С. 38-47.
138. Яковлев В. И. Традиционные музыкальные инструменты народов Волго-Уралья: Формирование, развитие, функционирование. Историко-этнографическое исследование: дисс. ... док. ист. наук. — М., 2001. — 628 с.
139. Яковлев В. И. Музыкальные инструменты национального музея Республики Татарстан: каталог. — Казань: Заман, 2007. — 192 с.

На татарском и башкирском языках:

140. Алан Н. Нурбәк Батулла: "Европача бию театрлары кирәк" = Нужны театры европейского танца // Мәдәни жомга = Культурная пятница. — 2017. — 19 май (№19). — Б.18.
141. Әхмәтова-Урманче Ф. В. Документларның да үз язмышлары = У документов свои судьбы // Казан утлары, 2003 №9 (971). — Казан: Идел-пресс. — 102-105 б.
142. Әхмәтьянов Р. Г. Татар теленен этимологик сүзлеге = Этимологический словарь татарского языка: II том: М-Я. — Казан: Мәгариф-Вақыт, 2015. — 567 б.
143. Бәхтияри, Фәрһад Нурбәк Батулладан «Nafs» = О «Nafs» Нурбека Батуллы [электронный ресурс]. URL: <https://intertat.tatar/news/nurb-k-batulladan-nafs-n-fes-turyndagy-spektakl-tatarny-kazanyshy> (Дата обращения: 10.09.2022).
144. Башкорт халык йырлары = Башкирские народные песни. Өфө: СССР Фәндәр академияһы Башкортостан филиалы. — Тарих, тел һәм эзәбиәт институты, 1954. — 354 б.
145. Гали, Кол Кыйсәи Йосыф = Кысса-и Йусуф. — Казан: Татарстан китап нәшрияты, 2013.

146. Идегэй: татар халык дастаны = Идегэй: татарский народный дастан / Н. Г. Хәким жыйнамасы // Казан утлары, 2003 №9 (971). — Казан: Идел-пресс. 106-135 б.
147. Идегэй: татар халык дастаны = Идегэй: татарский народный дастан / Н. С. Исәнбәт жыйнамасы. — Казан: Татарстан китап нәшрияты, 1988. — 254 б.
148. *Макаров Г. М.* Көйләп уку сәнгате. Кереш = Искусство напевного чтения. Вступление // Дәрвишләрнең сөхбәтендә: бәетләр һәм мөнәҗәтләр = В беседах дервишей: байты и мунаджаты / Г. М. Макаров. — Казан: Татарстан китап нәшрияты, 2011. 3-33 б.
149. *Макаров Г. М.* Көйләп уку сәнгате = Искусство чтения нараспев // Көйләп укырга өйрәнәбез. Татар рухи мирасы эсәрләрен башкаручыларга методик әсбаб = Учимся читать нараспев. Методическое пособие для исполнителей татарского духовного наследия. — Казан: Россия ислам университеты, 2022. — 15-23 б.
150. *Монасыпов, Шамиль* Сызылып моң чыкканда = Как появлялась музыка при трении о струны // Казан утлары = Огни Казани), 1977 №2. — Казан: Идел-Пресс. — С. 152-160.
151. *Мөбәрәкшина, Зилә* «Татар китабы йорты» – әдәби-музыкаль кичәләр үзәге яки бинаның жәлеп итү сәре нәрсәдә? [«Дом татарской книги» - центр литературно-музыкальных вечеров или в чём секрет привлекательности здания?]: [электрон чыганак = электронный ресурс] URL: <https://intertat.tatar/news/tatar-kitaby-iorty-adabi-muzykal-kicalar-uzage-yaki-binanyn-alep-itu-sere-narsada-5860989> (Дата обращения: 27.03.2024)
152. Музыка турында безнең сораулар. «Яңалиф» анкетасы = Анкета журналы «Яңалиф» о проблемах татарской музыки // Яңалиф. – 1931. – №№3, 4, 5/6.
153. *Нигъмәтҗанов М. Н.* Кереш сүз = Предисловие // Татар халык җырлары = Татарские народные песни / М. Н. Нигъмәтҗанов. — Казан : Татарстан китап нәшрияты, 1976 . — 3-9 б.

154. *Нигъмәтҗанов, Мәхмүт* Татарстан музыкасы = Музыкальный Татарстан / М. Н. Нигъмәтҗанов — Казан: Татарстан китап нәшрияты, 1970.— 118 б.
155. Өзләү // Библиотека нематериального культурного наследия Республики Башкортостан. URL: https://kitaplong.ru/yzlyau_bash (дата обращения: 10.09.2022).
156. Озон көй // Библиотека нематериального культурного наследия Республики Башкортостан URL: <https://kitaplong.ru/ozon-koy> (дата обращения: 10.09.2022).
157. *Садрый, Раил, Габдрафикова Л.Р.* XIX гасыр ахыры, XX йөз башы татар музыкасы = Татарская музыка конца XIX, начала XX века // Татарстан дулкынында = На волне Татарстана. – 2021. – 28 август: [электрон чыганак = электронный ресурс]. – Казан: Татарстан радиосы. URL: <https://trt-tv.ru/wp-content/uploads/2021/08/TD280821.mp3> (дата обращения: 10.09.2022).
158. *Садрый, Раил* Мәсгүдә Шәмсетдинова. «Мәһди». Рок-операдан фрагментлар: радиотапшыру = Масгуда Шамсутдинова. «Махди». Фрагменты из рок-оперы: радиопередача. — Казан: Татарстан радиосы = Радио Татарстана, 2020. — 15 май.
159. *Садыйкова А. Х., Хәйретдинова Р. Р.* XII–XX гасыр башы татар әдәбиятында дини фольклор: дәрәслек (духовный фольклор в татарской литературе XII- начала XX века. — Казан: КФУ, 2016.
160. *Сафиуллина, Гөлзадә* Моң иленә сәяхәт = Путешествие в мир моң // Көйләп укырга өйрәнәбез. Татар рухи мирасы эсәрләрен башкаручыларга методик эсбаб = Учимся читать нараспев. Методическое пособие для исполнителей татарского духовного наследия. — Казан: Россия ислам университеты, 2022. — 5-7 б.
161. *Сөләймәнов Р. С.* Башкорт халык музыка сәнғәте = Башкирское народное музыкальное искусство / Р. С. Сөләймәнов. — Өфө: Китап, 2002. — 236 бит.

162. Татар теленең аңлатмалы сүзлеге = Этимологический словарь татарского языка: III том: К. – Казан: ТӘҺСИ, 2017 – 744 б.
163. Татар теленең аңлатмалы сүзлеге = Этимологический словарь татарского языка: IV том: Л – Р. – Казан: ТӘҺСИ, 2018 – 760 б.
164. Татар халык көйләре = Татарские народные напевы // төз. һәм жыйначысы А. Ключарёв = сост. и собиратель А. Ключарёв. — Казан: Татгосиздат, 1955. — 247 б.
165. *Тукай, Габдулла Мәкаләи махсуса* = Специальная статья // Сайланма әсәрләр. II том = Избранные труды. Том II. — Казан: Татарстан китап нәшрияты, 2006. — 383 б.
166. Урал Батыр: башкорт халык эпосы = Урал-Батыр: башкирский народный эпос. — Өфө: Китап, 2017. — 257 с.
167. *Урманче Ф. И.* Татар мифологиясе. Энциклопедик сүзлек: 3 томда: 1 т. (А-Г). = Мифология татар. Энциклопедический словарь: в 3 томах: Т.1. (А-Г). — Казан: Мәгариф, 2008. — 303 б.
168. *Фәхретдинов Р. Г.* Татар халкы һәм Татарстан тарихы = История татар и Татарстана. — Казан: Мәгариф, 1996. — 255 б.
169. *Шәрифиллина, Наилә.* Моң тамырсыз булмый = Не может быть лирики без корней // Казан = журнал «Казань», 1985 №7. — Б. 185-187.
170. *Ялчыгол, Таҗетдин* Тәварихе Болгария = История Булгар / Т. Ялчыгол. — Казан: Хозур, 2017.
171. Postханlıq = Постханство // Аçıq universitet = Открытый университет: [электрон чыганак = электронный ресурс]. URL: <https://univer.tatar/course/4/> (Дата обращения: 10.09.2022)

На английском и немецком языках:

172. *Adorno T. W.* Philosophy of New Music. — Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006. — 208 pp.

173. *Bustanov A.* Speaking ‘Bukharan’: The Circulation of Persian Texts in Imperial Russia // *The Persianate World: The Frontiers of a Eurasian Lingua Franca*, ed. by Nile Green. – University of California Press, 2019. — pp. 193-206.
174. *Bustanov A.* The Bulghar Region as a “Land of Ignorance” // *Journal of Persianate Studies*. — Leiden: Brill, 2016. – №9. — pp. 183-204.
175. *Davies H.* Synthesizer // *New Grove Dictionary of Music and Musicians*: in 29 volumes. Vol. 24. — London: Macsimilian Publishers Limited, 2001. — pp. 851-852.
176. *DeWeese D.* Persian and Turkic from Kazan to Tobolsk: Literary Frontiers in Muslim Inner Asia // *The Persianate World: The Frontiers of a Eurasian Lingua Franca*. — Okland: University of California Press, 2019. — pp. 131-158.
177. *Emmerson S., Smalley D.* Electro-acoustic music // *New Grove Dictionary of Music and Musicians*: in 29 volumes. Vol. 8. — London: Macsimilian Publishers Limited, 2001. — pp. 59-67.
178. *Faruqi I. R., Faruqi L. L.* The Cultural Atlas of Islam. Chapter 23 // *Handasah al Sawt or the Art of Sound*. By I. R. Faruqi and L. L. Faruqi. — New York: Macmillan, 1986. — 512 pp.
179. *Frank A. J.* Bukhara and the Muslims of Russia: Sufism, Education, and the Paradox of Islamic Prestige. — Leiden, Boston: Brill, 2012. — 216 pp.
180. *Fulford-Jones W.* Sampling // *New Grove Dictionary of Music and Musicians*: in 29 volumes. Vol. 22. — London: Macsimilian Publishers Limited, 2001. — pp. 219.
181. *Hauser H.* L'Enseignement des sciences sociales. — Paris: A. Chevalier-Marescq, 1903.
182. *Kartomi M. J., Mendonca M.* Gamelan // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: in 29 volumes. Vol. 9. — London: Macsimilian Publishers Limited, 2001. — pp. 497-507.
183. *Mooney J., Schampaert D., Boon T.* Alternative histories of electroacoustic music. // *Organised Sound: Radical Education in Electronic Music, Past and Present*.

- Vol. 29. — London: Music, Technology and Innovation Research Centre, 2017. — pp. 143-149.
184. *Olarte L. A.* Elements of Electroacoustic Music. Improvisation and Performance. — Helsinki: Unigrafia Oy, 2019. — 330 pp.
185. *Potter K.* Minimalism // New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 volumes. Vol. 16. — London: Macsimilian Publishers Limited, 2001. — pp. 716-718.
186. *Sherr R.* Paraphonia // New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 volumes. Vol. 19. — London: Macsimilian Publishers Limited, 2001. — pp. 69.
187. *Stuckenschmidt H. H.* Die dritte Epoche. Bemerkungen zur Ästhetik der Elektronenmusik // Die Reihe. — 1955. — No 1. — S. 17–19.
188. *Zattra L.* Analysis and Analyses of Electracoustic Music. // Proceedings of the Sound and Music Computing Conferences. — Salerno, 2005. — pp. 2-11.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Музыкальные образцы

Приложение содержит аудиозаписи авторской и народной музыки, доступные для прослушивания по ссылке:
<https://disk.yandex.ru/d/Ue61jzgr0I1xkw>

Информация о музыкальных явлениях представлена в данной таблице:

№	автор (при наличии), название	исполнитель (инструмент)	хронометраж
01	А. Амири «Мирэ ман», стихи Хафэза Ширази	Х. Нуршарг (голос), А. Амири (тар),	5.03
02	<i>Akhák kolá</i> (Хромой саврасый) (курай+өзләү)	Хасан Ахметшин (курай, голос)	2.02
03	Ф. Бәхтияри. Ат чабышы (запись с репетиции, вместо думбыры фортепиано)	В. Веретельный (думбыра), оркестр ТГАТ им. К. Тинчурина под упр. И. Камала	1.55
04	Ф. Бәхтияри. Корьән нуры	Женский хор «Дуслык» под упр. Х. Валиева	2.37
05	Ф. Бәхтияри. حبيبہ [Khabibe]	Московский ансамбль современной музыки	6.56
06	Б. Бикчәнтәев. Казакъ кызы (фрагмент)	Б. Бикчәнтәев.	0.46
07	А. Монасыпов. Белмәдем	Э.Заялетдинов (голос), камерный оркестр под упр. А. Монасыпова	3.06
08	Х. Нуршарг. Нахофт	Х. Нуршарг (аваз), ансамбль «Feragh»	7.04

09	М. Файзуллин. Башкирский конь	М. Файзуллин (курай, думбыра, кыл-кубыз, ятаган, электроника)	6.41
10	Ф. Бәхтияри. Бишек жыры	Д. Абдуллина (голос), В. Тулькубаев (курай), Ж. Тәрбиш (морин-хуур), И. Меккюсярова (хомус), Ф. Бахтияри (каргыраа)	3.54
11	<i>Гөлҗамал</i> (озын көй)	Дина Абдуллина (голос)	2.41
12	<i>Әй, егетләр</i> (Эй, джигиты) (озын көй мишар.)	Хафиз Ишмаметов (голос)	0.59
13	<i>Себерчеләр жыры</i> (Песня золотоискателей в Сибири) (озын көй мишар.)	Хафиз Ишмаметов (голос)	3.28
14	<i>Кыргыз атым</i> (Киргизская лошадь) (озын көй мишар)	Абдулла Кротов (голос)	1.40
15	Туган тел	Илһам Шакиров (голос)	5.52
16	<i>Сибай</i> (озон көй+курай)	Абдулла Солтанов (голос), Юлай Гайнетдинов (курай)	4.28
17	<i>Абдрахман</i> (курай)	Роберт Юлдашев (курай)	2.51
18	<i>Урал</i> (курай)	Роберт Юлдашев (курай)	3.21
19	М. Шәмсетдинова. Кыйссаи Сөембикә	М. Шәмсетдинова (голос, саз)	25.06
20	М. Шәмсетдинова. Тәрәвих	ГАПиТ РТ под упр. Р. Мустафина	7.44
21	<i>Бию көе</i> (танцевальный стиль) (өзләү)	Мансур Узанбаев (голос)	1.28

22	<i>Авыл көе</i> (Деревенская мелодия) (өзлөү)	Бибизаде Сулейманова (голос)	3.55
23	Инструментальная композиция	М. Бурдин (лётчан вудж, голос), Л. Бурдина (сера палич)	2.41
24	Э. Низамов И дольше века длится день (основная тема)	Оркестр ТГАТ им. Г. Камала	3.49
25	М. Файзуллин. Аудиоколлаж «Другие времена». Часть 3	М. Файзуллин (курай, кыл- кубыз, гудок, гусли, электроника), Нелли Акчурина (голос), Лидия Гордеенко (голос)	3.10
26	М. Файзуллин. Аудиоколлаж «Другие времена». Часть 7	М. Файзуллин (курай, кыл- кубыз, гудок, гусли, электроника), Нелли Акчурина (голос), Лидия Гордеенко (голос)	4.12
27	Ф.Бәхтияри. «Идегэй». голос и думбыра	И. Байназаров (голос), И. Веретельный (думбыра)	1.02
28	«Рэйхан» в обр. Ф.Бәхтияри	Д. Абдуллина (голос), Ж. Тэрбиш (морин-хуур)	3.43
29	Ф.Бәхтияри. «Идегэй». Идегэйнең үсүе	И. Байназаров (голос), В. Веретельный (думбыра), оркестр ТГАТ им. К. Тинчурина под упр. И. Камала	3.02

30	М.Шәмсетдинова «Мәһди»	А. Асадуллин (голос), ансамбль инструментов Ближнего и Среднего Востока, Центральной Азии, Китая	35.00
31	С. Сәйдәш. Әдрән диңгез	И. Шакиров, Камерный оркестр под упр. О. Венедиктова	3.55
32	И. Шакиров. Син сазыңны уйнадың	И. Шакиров (голос), ГАСО ТАССР под упр. А. Монасыпова	4.22
33	Мәжрух указ	И. Газиев (голос), Г. Макаров (дэф)	1.33
34	Й. Бикчәнтәев. «Nafs» (1)	С. Лудуп (хөөмей, шоор, дошпулур), Й. Бикчантаев (гитара, труба, перкуссии, вокал), Б. Абдуллин (электроника)	0.30
35	Й. Бикчәнтәев. «Nafs» (2)	С. Лудуп (хөөмей, шоор, дошпулур), Й. Бикчантаев (гитара, труба, перкуссии, вокал), Б. Абдуллин (электроника)	0.55
36	Ahāñdäşlek. 1. Dumbıra häm Quray	Ф. Бахтияри (думбыра), Д. Абдуллина (курай)	3.38
37	Ahāñdäşlek. 2. Dastan	Ф. Бахтияри (голос, думбыра), Д. Абдуллина (курай)	8.38

38	Ahāñdāşlek. 3.Ozın köy	Ф. Бахтияри (думбыра), Д. Абдуллина (голос)	1.58
39	Ahāñdāşlek. 4.Qubız	Ф. Бахтияри (думбыра), Д. Абдуллина (курай), З. Файзуллина (кубыз)	4.24
40	Ahāñdāşlek. 5. Mönäcät	Ф. Бахтияри (думбыра), Д. Абдуллина (курай), З. Файзуллина (голос)	2.52
41	Ahāñdāşlek. 6. Ğaruz	Ф. Бахтияри (думбыра), Д. Абдуллина (курай), З. Файзуллина (таш сыбызгы)	4.12
42	Ер Едиге: ноғайлы дәуірінің жыры (фрагменттер) = Ер Едиге: жыр эпохи ноғайлы. (фрагменты)	Разные исполнители (голос, думбыра, кылкубыз). Из архива «Қазақ кітабы» (Казахская книга)	18.58

ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Нотные образцы

Фрагмент композиции «Хабиве» Ф. Бахтияри

Score

حبیبه

Khabibe
[beloved]

F. Bakhtiiari

Alto Flute

Bass Clarinet

Piano

Cello

A. Fl.

B. Cl.

Pno.

Vc.

на струны, начиная с до малой октавы до самых верхних струн, кладётся металлическая цепочка

p *sempre legato* *rubato* *p* *mp*

p *sempre legato* *rubato*

©

A. Fl.

B. Cl.

Pno.

Vc.

mf

$\bullet = 60-68$

rubato

sempre legato 3

A. Fl.

B. Cl.

Pno.

Vc.

p

p

mp

$\bullet = 60-68$

rubato

p

mp

p

mp

6

حبیبہ

Musical score for A. Fl., B. Cl., Pno., and Vc. The score consists of four staves. The A. Fl. and B. Cl. staves have a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Pno. staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Vc. staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The A. Fl. and B. Cl. staves have a dynamic marking of *pp*. The Pno. and Vc. staves have a dynamic marking of *pp*. The score is enclosed in a dashed box.

Musical score for A. Fl., B. Cl., Pno., and Vc. The score consists of four staves. The A. Fl. and B. Cl. staves have a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Pno. staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Vc. staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The A. Fl. and B. Cl. staves have a dynamic marking of *p* and a tempo marking of *rubato*. The A. Fl. staff has a tempo marking of *♩ = 60-68* and a triplet marking of *3*. The B. Cl. staff has a tempo marking of *♩ = 60-68* and triplet markings of *3*. The score is enclosed in a dashed box.

A. Fl. *mf* *p*

B. Cl. *mf* *p*

Pno. *mf* *sempre legato* *rubato* = 60-68

Vc.

A. Fl. *p*

B. Cl. *p*

Pno. *p* *mf*

Vc. *mf*

8

حبيبه

B

A. Fl.

B. Cl.

Pno.

Vc.

mp *mf* *mp*

mp *mf* *mp*

mp *f*

mf

A. Fl.

B. Cl.

Pno.

Vc.

$\text{♩} = 60-68$ *rubato*

mf