

ТРАДИЦИИ ТАТАРСКОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ: ИЗ ПРОШЛОГО В НАСТОЯЩЕЕ

Аннотация. В статье рассматриваются традиционные татарские музыкальные инструменты, которые, пройдя процедуру адаптации, закрепились в современной музыкальной культуре татар. Показано нынешнее состояние музицирования, исходя из особенностей культуры татар, восходящей к Казанскому ханству и, в более глубокой древности, к Волжской Булгарии. При этом акцент сделан на том, что Татарстан является важным центром в северо-восточной части мусульманского мира. Автор отмечает тесную взаимосвязь практики игры на инструментах и канонов интонирования поэтических памятников. В работе дается характеристика современного бытования всех основных народных инструментов, выявляются проблемы, связанные с размыванием традиций их использования в социальной среде, возникающие, в связи с этим, сложности формирования инструментальных ансамблей.

Ключевые слова: современная татарская музыка, татарские традиционные инструменты, татарская ансамблевая традиция, думбыра, дэф, кыл-кубыз, кубыз, узункюй, курай, нугай курай

В музыке современного Татарстана всё настойчивее проявляется тенденция к реконструкции старинных форм музицирования, в частности, связанных с возвращением в концертный обиход традиционных музыкальных инструментов, тембры которых опосредованно способствуют осознанию обществом своей культурной идентичности. Этот процесс неоднороден и приносит различные художественные результаты от многочисленных образцов поверхностных «сувенирных» продуктов до художественно полноценных явлений, дающих новую жизнь достижениям прошлых веков.

Традиционные музыкальные инструменты татар многократно описаны в различных ракурсах, впервые наиболее системно это сделано в диссертации Р.Ф. Халилова [16]. Позднее появились и другие работы, где получили глубокое освещение история создания инструментов, информация о видных исполнителях прошлого. В ключевых работах собраны упоминания в старинных письменных источниках, а также разнообразные иконографические и археологические свидетельства [9; 17, 27-163]. Тем не менее, нельзя сказать, что решены все вопросы функционирования татарского инструментария. В частности, это касается осмысления его места в современной культуре.

Сведения о татарской народной музыке достаточно широко известны благодаря публикациям в научных работах, научно-популярных изданиях, аудио- и видеозаписях и других медиаматериалах. Однако, если певческое искусство, такое, например, как узункюй (*озын көй*, длинный напев), изучается в разных учебных заведениях республик Татарстан и Башкортостан¹, то инструментальное наследие народа гораздо меньше представлено в академическом музыкальном образовании.

Для полного знакомства с данной сферой современной музыкальной культуры попытаемся увидеть её как бы изнутри, войдя в непосредственный контакт с исполнителями на традиционных музыкальных инструментах.

На сегодняшний день можно говорить о трёх категориях музыкантов, тяготеющих к освоению как самих традиционных татарских инструментов, так и старинных канонов

¹ Напомним, по итогам Всероссийской переписи населения на 2021 год татары составляют 24,21% от населения Республики Башкортостан.

исполнительства на них.

Одна часть музыкантов обучается мастерству за пределами Республики Татарстан, в регионах России или зарубежья, где существует разработанный институт обучения на подобных инструментах (например, на курае в Башкортостане), и, кроме того, соответствующая специализация регистрируется в государственной номенклатуре. Другая часть осваивает специальность в самом Татарстане, но по классу одного из родственных европейских инструментов, параллельно пытаясь самостоятельно (или под руководством старших коллег²) совершенствовать навыки игры на татарских инструментах. Третья же, самая малочисленная группа, обучается, что называется, «естественным путём», то есть у традиционных мастеров.

Среди музыкантов, освоивших татарские инструменты одним из перечисленных путей, выделяются немало тех, кто достиг высокого уровня исполнительства. Однако серьёзной проблемой оказывается поиск собственно татарского «образа» звука с его специфическими свойствами и красками, отличными от качеств звука, присущих музыке соседних и родственных народов или, тем более, европейской музыке. Трудно преодолимым препятствием в процессе понимания секретов звука, обладающего неповторимым татарским «вкусом», является уже сам репертуар музыкальных произведений, в которых могут быть востребованы традиционные инструменты. По большей части это жанры «лёгкой» музыки: инструментальные фрагменты в эстрадных песнях и «минусовки» в клипах. Но даже в музыке такого рода слушатели замечают нехарактерные для истинно татарской звуковой эстетики интонации, мотивы, романсовые интонации, «оттяжки» и другие чужеродные элементы.

Проблема репертуара существует не сама по себе, а имеет глубинные основания, связанные с тем, что традиция развитого инструментального исполнительства утратила естественную среду своего бытования: сферу повседневного времяпрепровождения придворного светского общества с его изысканными формами досуга или же звуковое пространство благородных собраний духовной элиты (*мэжлэс/мэжлес, курултэй/корылтай*), состоящей из богословов, философов, поэтов и учёных. Углублённое рассмотрение сложностей и противоречий современного татарского инструментального музицирования невозможно без обращения к историко-культурным процессам, протекавшим на данных территориях в прошлом.

В наиболее важных для региона в историческом и культурном контексте государства прошлого в Волжской Булгарии (X век - 1236) и в Казанском ханстве (1438-1552) – присутствовал слой высокой музыки [1, 43-44]. Перед рассмотрением особенностей данного слоя музыкальной культуры в каждом из двух случаев дадим краткую характеристику отмеченного термина.

По определению Дж. К. Михайлова, высокая музыка в традиционных внеевропейских культурах – это «виды, стили и формы музыки придворной среды и среды феодалов и отдельные храмовые традиции». Впоследствии традиции такого искусства вышли за рамки изначальной социальной среды. Если суммировать высказывания Михайлова, сохранившиеся в разных источниках его школы [11, 13, 72; 13, 53], можно выделить типологические черты, характерные для музыки высокой традиции. В самом названии данного слоя музыкальной культуры подчёркивается его «приподнятость» над повседневностью, предназначенность для звукового общения с богами, духами, душами предков, потусторонними силами. *Высокая музыка* есть результат унификации и обобщения звуковых моделей разных этносов в масштабах всей социокультурной общности, опирается на строгие критерии звукового «эталона» и понимание о его красоте. Она представляет собой возвышение традиции, базирующейся на уникальном древнем

² В Казанской консерватории, в частности, при кафедре татарской музыки существует Ансамбль татарских традиционных инструментов.

коде культуры, до тщательно культивированного музыкального высказывания со сложно разработанной «грамматикой» и средствами выразительности. *Высокая музыка* представляет собой систему, развитую с философской, символической, акустической и других сторон, имеющую многоплановую теоретическую концепцию организации такого материала и параметров музыки, как звук, тембр, лад, ритм, метр.

Высокая музыка Волжской Булгарии имела преимущественно тюркскую основу с компонентами музыкального искусства народов Среднего и Ближнего Востока, *высокая музыка* Казанского ханства — тюркскую базу с элементами иранского происхождения. [1, 27-28].

Древние литературные памятники сохранили для нас свидетельства о составе инструментария. В поэме болгарского поэта Кул Гали «Кысса-и Йусуф» («Кыйссаи Йосыф») упоминается встреча Йусуфа с отцом под звучание военного оркестра. В составе этого оркестра отмечены такие инструменты, как труба *быргы* (Г. Макаров отмечает, что инструмент пришёл из буддийской храмовой практики [10, 206]), односторонние литавры *наккара* (нэгарэ), распространённые в арабской музыке, *кус* (kös), который закрепился в турецкой военной музыке, *тыйбыл*, по-видимому являющийся вариантом барабана «табла», «табл», распространённого и в индийской, и в арабской культурах. Таким образом, сама зарисовка военного ансамбля Волжской Булгарии в поэме Кул Гали отражает пёструю картину музыкального мира этого государства.

Оригинал
Газиз Йосыф бари лэшкэр дирелүбэн,
Атасына каршы чыкыб һәм килүбэн,
Быргу-тыйбл, кус-нэгарэ орылубэн –
Тази атлар күрекле өнен кешнэр имди.

Перевод
Йусуф при полном войске
Вышел навстречу отцу.
Раздались звуки быргу, тыйбыла, куса, нагары,
Резвые кони красиво заржали.

Документы периода Казанского ханства сохранили память о деятельности музыканта Уста Шади, обучавшего придворных музыкантов хана Мухаммеда Эмина игре на уде, чанге и танбуре [6, 3]. Главной задачей, поставленной перед музыкантом, было создание в ханстве *высокой музыки* средневосточного образца, основанной на правилах ладовой системы *макама*. Отмеченные традиции имеют явную связь с иранским музыкальным искусством.

Признаки традиций прошлого прослеживаются и в современной музыкальной культуре татар, в том её слое, который можно условно назвать «серьёзной» музыкой. Здесь возникает ряд более сложных проблем. Одной из преград для творческого взаимодействия музыкантов при создании ансамбля, а также для контакта с заказчиком музыкального выступления, является диктат графически зафиксированного в европейской нотации музыкального текста, остающегося на данном этапе татарской музыки скорее искусственным мерилем профессионального уровня самой музыки и её исполнителей, нежели её органической принадлежностью.

Собственно татарская теоретическая система лада и ритма в её целостности так и не сложилась³. Отсутствие такой системы привело к определённым противоречиям между критериями аутентичного принципа организации группового музицирования и авторитетной европейской системы. По этой причине уже более столетия татарская музыка находится в состоянии поиска форм управления ансамблевым музицированием, в которых европейские способы нотации были бы максимально приближены к идеалу ее

³ Известная большинству исследователей в настоящее время ладо-ритмическая система татарской музыки была теоретически разработана на базе европейской науки уже в XX веке, и ее применение в отношении старинных пластов фольклора, по мнению автора данной статьи, не является органичным.

звучания. Следствием указанных процессов является то, что вынужденные каким-то образом нотировать свои звуковые построения, музыканты прибегают к громоздким и, в общем-то, с трудом читаемым дополнительным символам или многословным комментариям.

Из некогда процветающего искусства виртуозного инструментального исполнительства до наших дней дошли наиболее стойкие, хотя и в известной мере изменённые традиции игры на нескольких наиболее любимых татарским обществом инструментах. Так, в современной музыкальной культуре татар прочно закрепились: *думбыра́*, *кура́й*, *нугай курай* (иногда называемый башкирским кураем), *дэф* (дэф), *кыл-кубы́з* (кылкубыз), *кубы́з*. Эта группа инструментов присутствует в большинстве татарских этнических музыкальных ансамблей: Татарский государственный фольклорный ансамбль, «Алпár», «Риваять» и другие.

Для татарской музыки, как бы находящейся, с одной стороны, в сфере влияния музыкальной культуры мусульманского Востока [14, 69, 71], а с другой – имеющей языческие тюркские корни, такая двойственность особенно отчётливо проявляется в тембровой и в ритмической составляющей. К примеру, *думбыра* с этой точки зрения относится условно к миру «татарского дастана» – эпоса, в котором преобладают тюркские черты. В этой сфере в музыке нет доли, которая претендует быть началом стоп, называемых *тафайлем* (تَافَاءِ بِل), условно «сильной доли», начинающей какую-то ритмическую ячейку. Также в этой музыке нет ритмической сбивки, которая свойственна музыке, созданной в законах арабской системы стихосложения *аруза* (عروض): здесь большая метрическая регулярность, выстроенная по всей длине высказывания. Учитывая данную особенность, предлагаем назвать отмеченное явление «ритмом дастана», а противоположное ей явление – «ритмом поэзии»⁴.

В сфере поэтического искусства такое разделение известно гораздо большему кругу знатоков и любителей, а в связи с музыкальной сферой, пожалуй, значительная часть людей его «чувствует», но не может дать точного объяснения. Так, если знающему основные законы татарской поэзии предложить прочесть фрагмент из дастана «Идегей» и фрагмент из сочинения одного из татарских дореволюционных поэтов, то он отметит, что во втором фрагменте использована «старинная ритмическая система» или же даже назовёт его собственным термином *аруз*, а в первом отметит построение по законам дастана или татарского эпоса. «Ритм поэзии» характерен для музыкального пласта, связанного с многовековой татарской авторской поэзией, развивавшейся с XIII века вплоть до 1930-х годов.

При рассмотрении именно словесного текста заметно, что в «ритме поэзии» каждый слог расположен точно в том месте, как требуют правила арабской системы стихосложения. Для такого текста важно ритмическое совершенство: слова переплетаются таким образом, что ритм текста отдаляется от ритма обыденной речи. Отмеченная отшлифованность текста сказывается и на музыкальной композиции, создаваемой на основе данного поэтического произведения. Добавление или временное затихание инструментов ансамбля происходит в строгой временной системе координат аруза, хотя и возможно посреди строки. Такие жесткие ритмические параметры и служат основными средствами создания композиции, напоминающей кристалл с максимально отточенными многочисленными гранями.

В ритмической системе дастана рождаются более простые композиции. Здесь создаётся впечатление, что перед исполнителем стоит задача продекламировать текст, преподнося его в наиболее понятной форме слушателю (такое сравнение применимо и в

⁴ «Поэзия» (Шигърият), как и слово «дастан» в татарском языке являются заимствованными. Однако едва ли органично звучит слово «поэзия» в отношении дастанов, оно является атрибутом именно авторского творчества, хотя в научной практике является очевидным, что дастан – это часть татарской поэзии. Исходя из отмеченных особенностей, мы выбрали не столь явную диспозицию «дастан» – «поэзия».

отношении инструментальных композиций). При таком прочтении и распеве какая-то часть слогов может удлиниться или же сократиться по продолжительности на основе смысловых акцентов. В музыкальном отношении здесь создаётся образ не многогранного кристалла, а тонкой полоски ткани с многочисленными узорами. Слушатель получает удовольствие именно от протяженности и длины этих узоров, которые подобны, но очень редко повторяются. Как правило, вступление или же затихание инструментов приходится на грани строк и строф.

Обе формы ритмической системы не закреплены за определёнными темпами. По данной причине, и быстрые и нескорые композиции возможны в условиях обеих выделенных нами ритмических сфер. При таком условном разделении в татарском искусстве основополагающими являются не только ритмические, тембровые, текстовые параметры, но и сами принципы взаимодействия инструментов в ансамбле. В обеих ритмических системах присутствует собственный круг инструментов, закреплённых за ними по функциям на протяжении их развития в условиях татарской культуры. Так, в сфере «ритма поэзии» звуки *думбыры* были бы лишними, так как для чутких татарских слушателей именно звуки *дэфа* являются главным атрибутом музыки в законах аруза. По нашему наблюдению, татарский и башкирский *курай* также могут быть условно отнесены к разным сферам татарской музыкальной культуры: если первый сочетается и с миром дастанов и с миром поэзии, то второй – преимущественно только с миром дастанов. Тембровые особенности двух сфер будут отмечены при подробном рассмотрении каждого из инструментов.

Думбыра́ – двухструнный щипковый хордофон, в различных вариативных формах распространённый у татар, башкир и казахов [5, 7]. В большинстве случаев струны настраиваются в кварту *d-g* малой октавы. В татарской музыке думбыра сольно или совместно с другими инструментами используется для сопровождения песен. В ансамбле этот инструмент чаще всего выполняет функцию метроритмической организации звукового потока, по данной причине инструмент наиболее органично звучит в композициях с чёткой метрической основой. Если инструмент естественно сочетается с традиционной, «неоперной» манерой пения, то при взаимодействии с оперным голосом уступает ему по звучности и требует современных технологий (микрофонов) для усиления звука.

В наши дни инструмент чаще всего используется в качестве сопровождения голоса. Именно в данной сфере татарская домбровая традиция смогла сохранить свои уникальные качества, благодаря своему всецелому подчинению звуковым и ритмическим параметрам татарской поэзии. Воплощением же сольного татарского домбрового искусства являются свободные импровизационные композиции, однако они встречается достаточно редко, и, в основном, придерживаются опыта казахской музыки и других народов Центральной Азии.

По причине того, что инструмент чаще выполняет сопровождающую роль, виртуозная игра на нём становится второстепенной в приоритетах исполнителя. Удовлетворенность аудитории и более простыми видами исполнительства позволяет осваивать *думбыру* музыкантам, знающим принципы татарской музыки в общих чертах и не имеющих виртуозной техники игры на каких-либо струнно-щипковых инструментах. Так, автор данной статьи встречал вокалистов, баянистов и духовиков, параллельно при необходимости выступающих на сцене с инструментом *думбыра*.

Для музыки, исполняемой на *думбыре*, характерно обилие кварт и квинт, чередование которых достаточно удобно для игры по своей технике. При сопровождении слишком частые удары по струнам становятся не вполне уместными, по этой причине они звучат на долгих нотах певца, а также в инструментальных отыгрышах.

Более виртуозные исполнители могут на одной струне дублировать мелодию певца в октаву или в унисон, а другой, часто остающейся в этот момент открытой, – «гармонически» дополнять мелодию. Мелодическая линия может обогащаться небольшими глиссандирующими переходами от одного звука к другому.

Как для башкир, так и для татар искусство игры на *думбыре* ориентируется на опыт народов Центральной Азии (в первую очередь, казахов), а также на музыку Среднего Востока. Несмотря на такое привнесение элементов соседних музыкальных культур, сама ритмическая сторона татарской домбровой музыки тесно взаимосвязана с ритмическими характеристиками текста, и по данной причине эта музыка сохраняет свои основные отличительные качества.

Курай – аэрофон, принадлежащий к роду продольных и открытых флейт [3, 27]. В советские годы произошло условное разделение на татарский и башкирский *курай*, несмотря на то, что обе разновидности инструмента встречаются в обеих культурах [2]. Татарский *курай* значительно меньше по размеру, отличается и техника игры на нём. Обычно в народе различают инструменты по материалу их изготовления: *жиз курай* (жиз курай, железный курай), *кюпшэ курай* (көпшә курай, курай из стебля зонтичного растения [4, 51-52]), *нугай курай* (татарский вариант башкирского курая), *агач курай* (деревянный курай) и другие.

На основе процессов, протекавших в татарской культуре в XVI-XIX веках, можно предположить, что исторически в татарской городской среде курай заменялся на более «продвинутые» восточные инструменты – к примеру, *нэй* (нэй). К началу XX века желание показать отличие «городской» татарской культуры от «сельской» башкирской и других способствовало выделению в кругах татарской интеллигенции заимствованных инструментов (к примеру, ближне- и средневосточных, а также европейских). Так, на месте *думбыры* оказывалась мандолина, а на месте курая – *нэй* (нэй). Несмотря на это, сельская часть татарской культуры продолжала существовать в прежних реалиях, достаточно близких к звуковому миру башкир и казахов. Помимо указанной причины, можно выделить и вторую. К началу XX века башкирское инструментальное искусство сохранилось намного лучше, нежели татарское, в силу геополитических факторов. Эти особенности объясняют причину того, почему в XX веке именно в башкирской культуре исполнительство на курае вошло в программу академического образования, получило наиболее разработанную методику обучения. На сегодняшний день и для татар, и для казахов ориентиром для совершенствования мастерства игры на курае является башкирское искусство.

В современной культуре татар *курай* является одним из главных её музыкальных символов. На любительском уровне в самом Татарстане кураем овладевают вокалисты, баянисты и другие исполнители на основе доступных аудио- и видеозаписей. Виртуозы, способные сыграть сложные мелодические рисунки татарских наигрышей, большей частью обучаются в Башкортостане. Отличие между башкирским и татарским искусством исполнительства заключается лишь в небольшой группе мелодических оборотов. Если напевы содержат преобладающее число собственно татарских мелодических интонаций, они уже воспринимаются обычным слушателем в качестве «своих».

Названия татарский *нугай курай* и башкирский *курай* обозначают один и тот же инструмент, однако в силу того, что башкирское производство кураев и искусство игры на них распространены в большей мере, башкирское наименование постепенно вытесняет татарское. Более совершенная и разработанная техника игры у башкир делает их исполнительство по сравнению с татарским и казахским предпочтительным. *Нугай курай* в современной татарской культуре тяготеет к области «серьёзной» музыки, а другие, меньшие по размерам варианты курая – к «лёгкой». *Нугай курай* обладает богатым грудным тембром, в среднем, его звучание на октаву ниже звучания небольших кураев, на нём доступно исполнение с одновременным задействованием певческого резонаторного аппарата, представляющего собой добавление к игре на курае башкирского горлового пения *узляу* (өзләу) [3, 28]. Из-за присутствия указанных специфических техник и сложности их освоения требования для исполнителей на *нугай курае* значительно выше, и в настоящий момент количество мастеров игры на *нугай курае* намного меньше, чем «обычных» *курайчы*.

В последнее время постепенно входят в обиход пластиковые образцы *курая*, которые неприхотливы к атмосферным изменениям, однако теряют свои характерные тембровые качества. В свою очередь, *курай*, выполненный из стебля зонтичного растения, при колебаниях температуры и влажности меняет свои тембровые и звуковысотные качества, быстрее приходит в негодность, к тому же из-за своей хрупкости менее удобен для транспортировки.

Курай чаще используется в качестве сольного инструмента, дублирующего буквально или с небольшим отставанием от голоса певца, главную мелодию. *Курай* обладает средней силой звука, обычно может звучать не громче певческого голоса. Однако с добавлением громкости тембр начинает терять свои характерные качества, и строй инструмента становится менее чётким. В связи с этим, для усиления звука инструмента используют микрофоны.

Дэф (дэф) – ударный мембранофон, род бубна с прикрепленными к ободу изнутри металлическими кольцами. На сегодняшний день является центральным традиционным ударным инструментом в татарской музыке. Он был привнесён в татарскую культуру ещё в далёком прошлом с принятием ислама, способствовавшим усилению влияния арабо-персидской культуры на Поволжье, и оставил большой след в литературе и других культурных памятниках истории. *Дэф* (дэф) широко распространён в странах Ближнего и Среднего Востока. Разработанные там техники и без труда могут внедряться в Татарстане. Однако, скорее всего, это не станет актуальным в обозримом будущем. В одной из бесед с хореографом и танцовщиком Марселем Нуриевым Г. Макаров отметил, что не желает исполнять сложные ритмы, чуждые татарской музыке⁵. Следует отметить, что, действительно, татарские ритмы гораздо проще, чем средне- и ближневосточные. Отсутствие требований слушателей к использованию виртуозных ритмических рисунков привело к тому, что татарские *дэфче* (дэфче) довольствуются изучением относительно простых техник игры.

Дэф (дэф) обладает широким динамическим диапазоном и вполне способен озвучить большие пространства без микрофона. Однако при помощи микрофона удаётся выделить более тонкие тембровые градации в звучании инструмента.

Несмотря на большúю зависимость татарского исполнительства на *дэфе* от развитой средневосточной традиции, в татарской музыке он сохраняет свои особенности, благодаря использованию в ансамбле с голосом: в основе таких композиций лежат формы инструментальной «голосоцентричной» музыки [1, 51, 128], подчинённые ритмам поэзии и законам татарского языка.

Кубыз, щипковый музыкальный инструмент, род варгана, известен в татарской культуре на протяжении всего времени её существования [16, 259-262]. Он не исчезал даже в эпохи строгих религиозных запретов благодаря простоте создания и компактности. На сегодняшний день он является одним из самых распространённых инструментов в татарской культуре.

Виртуозные формы исполнительства на *кубызе* в современной татарской музыке почти не встречаются. Инструмент в основном используется в ансамблях. В настоящее время небольшое распространение постепенно получает техника игры на якутском *хомусе*, низком варгане. Однако всё равно чуткий слушатель заметит, что регистр этого *кубыза* ниже, чем «родного» татарского, приспособленного больше для исполнения мелодий, нежели для погружения в тембровые переливы низкого *саха хомуса*.

Будучи представителем тюркской сферы, *кубыз* не сочетается по своему тембру с *дэфом* и менее характерен для музыки в арузной метрике. В современной татарской культуре встречаются не только татарские и башкирские варианты инструмента, но и хакасские, алтайские и якутские.

⁵ Из беседы автора данной статьи с танцовщиком и хореографом Марселем Нуриевым 28.01.22.

Кыл-кубыз (кылкубыз) – смычковый хордофон, широко употребляемый в музыке соседей татар: башкир и казахов. В татарской музыке он постепенно вошёл в инструментальные составы разных фольклорных коллективов [5, 53].

У татар виртуозные исполнители на инструменте редки, совершенная техника встречается лишь у некоторых *кыл-кубызчы* (кылкубызчы), имеющих виолончельное образование. Пожалуй, не будет ошибкой назвать данный инструмент более привлекательным для слушателей не столько за счёт своих акустических качеств, а скорее благодаря своему необычному внешнему виду. В тембровом отношении сегодняшний татарский слушатель предпочитает европейскую скрипку или виолончель. Настройка инструмента в большинстве случаев совершается в кварту *d-g* или *e-a*, иногда в квинту *d-a* или *e-h*.

Кыл-кубыз (кылкубыз) обладает тихим звуком, требующим усиления при помощи микрофона. Чаще на нём исполняются основные кантиленные мелодии или мелодические подголоски. Для композиций, имитирующих ритм скачки, инструмент обычно не применяется.

Построение ансамбля из такого минимума инструментов каждый раз сопровождается сложностями. Для большей части музыкантов, даже имеющих академическое музыкальное образование, исполнение по нотам на традиционных инструментах оказывается большой проблемой и очень нехарактерным явлением. Иные формы соединения инструментов в ансамбль, который полностью бы удовлетворял параметрам татарской «модели» звука, также сталкиваются с массой сложностей, что связано с отсутствием собственной теории ладовой и ритмической системы. Заранее обговоренная композиция в выбранном ладу и в выбранном метре становится подобна разговору на разных языках. В одном голосе проскальзывают тувинские мотивы, в другом – алтайские, а в третьем татарские или же вообще кто-нибудь из исполнителей случайно переходит в европейский минор. Если всё же исполнение ритмически свободной композиции [15, 179-180], основанной на признаках *узун-кюй* (озын кей), достижимо, то «стыковка» ансамбля в одной из ритмических формул аруза вовсе невозможна без применения европейской нотации. Такое обстоятельство, вероятно, связано с тем, что аруз продолжительное время в советской татарской музыке оказывался отодвинутым на второй план, и сегодня татарская музыка европейского типа его почти полностью утратила. Ансамблевое звучание такой группы инструментов иногда оборачивается «импровизацией» под стандартные «минусовки». Каждый исполнитель воспроизводит что-то близкое к «пентатонике», однако сам ансамбль в таких случаях производит скорее визуальное, нежели звуковое впечатление.

Наиболее практичным вариантом создания ансамбля с группой традиционных инструментов оказывается привлечение дирижёра, который руководит этим взаимодействием инструментов. В данном случае возникает необходимость использования нот, при разучивании которых применяются аудиозаписи и многочисленные словесные комментарии. Такие средства позволяют создать звуковое воплощение образа подлинной татарской музыки, удовлетворяющей вкусу ценителей, не переходя к классико-романтической гармонии и принципам европейской академической и популярной музыки.

Литература

1. Бахтияров Ф. Ф. Проявление оппозиции «певческий голос – музыкальный инструмент» в музыкально-культурных традициях Поволжья-Урала: дипломная работа. Машинопись. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2022.
2. «Джадиды вбили последний кол в татарскую культуру» - интервью с Г.М.Макаровым / Milliard.tatar. URL: <https://milliard.tatar/news/dzadidy-vbili-poslednii-kol-v-tatarskuyu-kulturu-710?ysclid=ldj9a4bbvj40378716> (дата обращения 02.02.2023).
3. Зелинский Р. Ф. Башкирская народная инструментальная традиция как

музыкальный и духовный феномен // Музыкаведение. – 2005. – №3. М.: Научтехлитиздат, 2004. – С. 27-32.

4. Ильясов Т. Т. Традиционный музыкальный инструмент курай в системе культуры башкир: монография / Т. Т. Ильясов. Уфа: РИЦ БашГУ, 2013. – 220 с.

5. Макаров Г. М. Домбра татар Среднего Поволжья // Страницы истории татарской музыкальной культуры. – Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова КНЦ АН СССР, 1991. – С. 6-26.

6. 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.

7. Макаров Г.М. Струнно-смычковый инструмент кылкубыз в истории татарской музыкальной культуры Поволжья // Многогранный мир традиционной культуры и народного художественного творчества. – Казань: Казанский государственный институт культуры, 2021. – С. 46-69.

8. Макаров Г. М. Традиционные духовые музыкальные инструменты татар Волго-Камья: проблема генезиса и исторической реконструкции. – Казань: Алма-лит, 2006. – 128 с.

9. Макаров Г.М. Традиционное инструментальное искусство в Казанской консерватории: теория и практика (1990-2020 годы) // Из педагогического опыта Казанской консерватории. Прошло и настоящее. – Казань: КГК им. Н.Г. Жиганова, 2021. – С. 49-56.

10. Макаров Г.М. Формирование древнетюркского инструментария и татарская музыкальная культура (по материала музыкальной терминологии) // Языки, духовная культура и история тюрков: традиции и современность. Труды международной конференции, – Казань, 9-13 июнь 1992, Т.2. – М.: Инсан, 1997. – С.205-207.

11. Михайлов Дж. К. Современные проблемы развития музыкальной культуры стран Азии и Африки: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. - М., 1981. - 254 с.

12. 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.

13. Ноуршарх 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.

14. Салитова В. Ш. Традиционная музыкальная культура Поволжья и Приуралья: полиэтничный аспект // Сервис plus. – 2016. – Т. 10.- № 3. – С. 68-76.

15. 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). – Тамбов: Грамота. – С. 179-184.

16. Халитов Р.Ф. Татарские народные музыкальные инструменты : Автореф. дис. на соиск. учен. степ. к. иск / Ин-т искусствознания им. Хамзы Хаким-Заде Ниязи. – Ташкент, 1987. – 25 с.

17. Яковлев В. И. Традиционные музыкальные инструменты народов Волго-Уралья: формирование, развитие, функционирование: дис. на соискание уч. ст. доктора ист. наук / В.И. Яковлев. – Казань: КГК им. Н.Г. Жиганова, 2001. – 629 с.

Traditions of Tatar instrumental music: from the past into the present

Abstract. The article deals with traditional Tatar musical instruments, which, after undergoing the adaptation procedure, have become entrenched in the modern musical culture of the Tatars. The current state of music-making is shown, based on the peculiarities of the Tatar culture, dating back to the Kazan Khanate and, in more ancient times, to Volga Bulgaria. At the same time, the emphasis is placed on the fact that Tatarstan is an important center in the northeastern part of the Muslim world. The author reveals the close relationship between the practice of playing instruments and the canons of intonation of poetic monuments. The paper describes the modern existence of all the main folk instruments, identifies problems associated with the erosion of the traditions of their use in the social environment, arising in this regard, the complexity of the formation of instrumental ensembles.

Keywords: modern Tatar music, Tatar traditional instruments, Tatar ensemble tradition, dumbıra, däf, qıl-qubız, ozın köy, quray, nuğay quray

Сведения об авторе:

Бахтияри Фархад Фаритович, аспирант научно-композиторского факультета Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского
e-mail: faerhadbaextiari@gmail.com

Information about the author:

Farhad F. Bakhtiyari, Postgraduate of the Faculty of Science and Composition, musicologist, composer of Moscow Tchaikovsky State Conservatory
e-mail: faerhadbaextiari@gmail.com