

М. Н. Нигмедзянов

ТАТАРСКИЕ НАРОДНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Музыкальные инструменты любого народа тесно связаны с историческими судьбами и образом его жизни. Состав инструментария, конструкция и выразительные возможности инструментов переплетены с особенностями стиля и жанров музыки данного народа. Поэтому изучение музыкальных инструментов имеет большое значение для истории и теории фольклора и может пролить свет на многие культурно-исторические проблемы.

В наши дни подчас очень трудно найти в быту старинные инструменты. Так, в Поволжье в результате многолетних экспедиций удалось обнаружить лишь гармоники, гусли, курай и кубыз. Многие традиционные народные инструменты исчезли или исчезают. Даже потомственные исполнители на традиционных татарских инструментах, мастера по их изготовлению сегодня удовлетворяются скрипками, домрами, мандолинами фабричного производства.

Основными источниками для изучения татарского музыкального инструментария далекого прошлого являются письменные материалы: труды историков, этнографов, писателей и других авторов, оставивших описания быта татарского народа. Как свидетельствуют все эти источники¹, у татар бытовали различные инструменты. Среди них, наряду с традиционными, история бытования коих уходит в глубокое прошлое, есть, видимо, немало

¹ См. очерк автора настоящей статьи в книге «Татары Среднего Поволжья и Приуралья». М., «Наука», 1967, с. 442—457. Об одной из редких археологических находок (детской окарине) см. нашу статью «Музыкальный инструмент из Нового Сарая» (соавтор археолог И. С. Вайнер), «Советская археология», 1965, № 2.

и таких, которые были заимствованы у других народов. Об инструментах, давно исчезнувших из быта, мы знаем весьма мало. По сохранившимся наименованиям не всегда можно воссоздать определенное представление о том или ином из них, ибо не сохранилось ни рисунков, ни описаний. К тому же различные инструменты у некоторых народов, а иногда у одного и того же народа в разные времена имели одинаковые названия. Так, например, сазом у многих восточных народов назывался струнный инструмент, а у астраханских татар — гармоника. Струнный смычковый инструмент, встречавшийся у татар в XVIII в., именовался кубас (кубыз), но в XIX в. кубыз — духовой язычковый инструмент (варган) ¹. С другой стороны, сходные (если не идентичные) музыкальные инструменты во многих источниках имеют несходные названия, что связано либо с местными традициями, либо иногда вызвано тем, что иностранный путешественник или писатель обозначает незнакомый ему инструмент наименованием известного ему инструмента (скрипка, гитара, балалайка и т. п.). При этом нужно иметь в виду и то обстоятельство, что путешественники, как правило, не были специалистами-музыкантами и поэтому не оставили научно достоверных описаний встречавшихся им инструментов. Поэтому трудно утверждать, что упомянутый инструмент бытовал в народе именно под данным наименованием. Все это еще более осложняется тем, что древнейшие источники, нередко написанные на языках, в настоящее время преобразованных, дошли до нас в переводах на второй или даже третий языки. В процессе перевода также могли появиться искажения и, что еще хуже, — присвоение инструментам названий существующих у другого народа аналогичных инструментов. Таким образом, оригинальное название инструмента в языке данного народа могло не сохраниться. Чтобы добраться до истинного названия, необходимо провести большую аналитическую работу над источниками. Это работа весьма трудоемкая и в настоящих условиях пока невыполнима.

¹ В ряде сел Мамадышского р-на Татарской АССР автору доводилось слышать, что скрипку называли «кубыз». Во многих литературных источниках татарскую скрипку также именуют «кубус».

На основе имеющихся материалов можно составить следующую таблицу бытования у татар музыкальных инструментов в разные исторические периоды (см. таблицу на с. 269) ¹.

В приведенной таблице названия инструментов даны преимущественно по русским источникам. В «Казанской истории» (XVI в.) сказано: «...тимпаны звяцяху, и органы восклицаху, и рожцы вопияху, и сурны возглашаху, и трубы шумяху...» ². Нам ничего не оставалось, как включить в таблицу именно эти названия. Быть может, дальнейшие исследования позволят восстановить подлинные названия употреблявшихся в ту пору инструментов.

В XVI—XVIII вв., конечно, бытовавшие ранее инструменты не могли совершенно исчезнуть, но о них на сегодняшний день нет никаких сведений. Приведенная таблица, далеко не совершенная, отражает исторический процесс в самых общих чертах. В ней указаны главным образом лишь традиционные инструменты, но не нашли места многие инструменты современного быта, заимствованные у других народов.

Из таблицы следует, что (если исключить древнейшие инструменты) в состав музыкальных инструментов татарского народа входят: курай, гусли, скрипка, кубыз (варган), кабал (бубен), домра, мандолина, гармоники. Из них мандолина, баян и аккордеон заимствованы и не имеют каких-либо особенных татарских национальных черт. Современные скрипка, кабал и домра также лишены особых отличий. Эти инструменты вошли в быт народа и даже стали подлинно народными потому, что, по-видимому, подобные им инструменты уже когда-то бытовали здесь. Что касается завезенной из

¹ Главнейшими источниками для составления таблицы послужили следующие труды: Путешествие Ибн-Фадлана на Волгу. М.—Л., 1939; Известия о хозарах, буртасах, болгарях, мадьярах, славянах и русских Ибн-Даста, арабского писателя X в. СПб., 1869; Из путешествия Рубруквиса от Крыма до Волги. «Журнал для детей», 1861, № 39—42; Путешествие в Восточные страны ПIANO Карпани и Рубруквиса. М., 1957; Калинин Н. Ф. Отчет по археологическим работам в 1956 г. в старой Казани (Рукопись, фонд 5 ИЯЛИ КФАН СССР, оп. 39, ед. хр. 11); Миллер Г. Описание живущих в Казанской губернии языческих народов. СПб., 1791

² Казанская история. М.—Л., 1954, с. 164.

IX — XI вв.	XII — XIV вв.	XV—XVI вв.	XVI — XVIII вв.	XVIII в.	XIX в.	Начало XX в.	Современный быт народа
дудка свирель гусли тумбур, лютня (8-ми струнная)	свистулька, флейта Пана, мюз гусли, кус, (гус) (гитара)	свирель, дудка гусли лютня	курай гусли —	курай кусля —	курай гусли —	курай гусли —	
	боргу, кэрнэй	трубы, рожцы (тромбон)	— —	— —	— —	— —	
	большая труба, тромбон барабаны	барабаны	—	—	—	—	
	нэккар, литавры	тимпаны бубен	— (бубен)	— (бубен)	— бубен (кабал)	— бубен (кабал)	
	саз	кабуз, саз	прегудница (струнно-смыч.)	кобуз (стр.-смычк.)	кубыз (скрипка)	кубыз (скрипка)	скрипка
	сурна	сурнай	сорнай	кубыз (варган)	кубыз (варган)	кубыз	
	бандура	домра	тумра, думра, (бала-лайка)	тумра, домра, (бала-лайка) гармоника (с серед. XIX в.)	мандолина, (домра, бала-лайка) гармоника	мандолина, домра баян, аккордеон, гармоника	

¹ В скобки взяты инструменты, вероятное существование которых в указанное время пока не подтверждено документами.

Европы гармонике, то она приобрела среди татар особый, продиктованный спецификой татарской народной песни строй и в то же время оказала влияние на развитие некоторых жанров народного творчества.

Скрипка и подобные ей струнные смычковые инструменты издавна бытовали среди татар. Скрипка всегда была и остается любимейшим народным инструментом. И сегодня во время экспедиций мы изредка встречаем скрипичных мастеров. Изготовленные ими скрипки по размеру мало чем отличаются от обычных. Встречаются скрипки с тремя струнами (струны раньше изготовлялись из кишок ягненка).

Среди старшего поколения народных скрипачей наблюдаются два способа игры: обычный, при котором инструмент кладут на плечо, и вертикальный, с упором корпуса на колено.

Играли на скрипке, как правило, мужчины. То было сольное исполнение песенных и танцевальных мелодий. Мелодии протяжных песен играются почти без двойных нот; характер мелизмов, как правило, более строгий и определяется техническим мастерством играющего. В скорых и особенно танцевальных напевах на сильных долях, в начале отдельных построений нередко двойные ноты с использованием открытых струн. Высокие позиции неупотребительны. Большинство народных музыкантов ограничиваются первой, второй, реже третьей позициями.

В отдельных районах республики среди крещеных татар скрипку иногда называют кубыз, подразумевая «музыкальный инструмент».

Кубыз — язычковый духовой инструмент (варган) — имел широкое распространение среди женщин. Еще в настоящее время встречается немало пожилых людей, у которых сохранился этот незамысловатый инструмент¹. Кроме пожилых, на кубызе играют также дети. В некоторых районах республики благодаря энтузиазму любителей существуют небольшие ансамбли кубызистов.

В народе бытовало в прошлом и ансамблевое исполнение на скрипках и гармониках, на нескольких гармо-

¹ См. статью А. Абдуллина в книге «Музыкальная культура Советской Татарии». М., 1959.

никах, у астраханских татар также на гармонике, скрипке и кабале (бубне). В начале XX века как в Казани, так и в других городах со значительным процентом татарского населения (Самара, Оренбург, Уральск, Уфа и др.) в ансамбли включались также домры и мандолины. Об ансамблевой игре на гармонике и скрипке поется в народных песнях.

Более подробно остановимся на характеристике только трех инструментов — курая, гуслей и гармоники, — на которых исполнение татарской музыки устной традиции сохранилось до наших дней.

Кура й

Музыкально-звуковые возможности полого стебля зонтичного или тростникового растения, полой кости или рога животного издавна привлекали внимание почти всех народов земного шара. Флейтоподобные инструменты из кости неоднократно обнаруживались при археологических раскопках. Курай представляет собой один из древнейших типов такого рода флейт, и свое название он получил от зонтичного растения (по-татарски — кепшэ кура́) с полым стеблем¹.

Простота конструкции и доступность материала способствовали его популярности. Сельские кураисты изготовляли инструменты в большом количестве и продавали их на базарах. На курае, как правило, играли мужчины и гораздо реже женщины. Впрочем, встречаются песни, в которых говорится и об игре девушек на кураях:

Курай уйный кызлар келэттэ, Жырларсын да шунда, еларсын да.	Играют девушки на курае в амбаре. И запоешь тогда, и запла- чешь ² .
---	--

На небольших и простых кураях играли также дети.

¹ В древних и более поздних источниках (до XIX в.) не встречаются упоминания о курае. Авторы исследований инструменты типа курая называют либо флейтами, либо свистульками и не приводят народного наименования.

² Татарские народные песни (сост. И. Надиров). Казань, 1967.

В народе бытовали кураи самой различной конструкции. В виду того, что среди татар господствовала сольная традиция исполнительства и потому не было необходимости в стандартизации строя, каждый любитель-кураист изготавливал инструмент по своему усмотрению, исходя из имеющегося материала¹.

Выделяются кураи из стебля зонтичного или иного пустотелого растения, из дерева (калина, клен, орешник, рябина, борщевик, липовая кора), жести, меди, железа, трубочек алюминия и др. По форме различаются конусные и цилиндрические кураи. Кураи из цельных трубочек и дерева, как правило, цилиндрические. Более распространены конусные кураи (само растение, көпшэ кура, тоже конусное). Воздух вдувается в них со стороны большего диаметра конуса (конусность образцов выражается в следующих соотношениях: 1:100—2:100). Размеры кураев различны: длина—250—800 мм, диаметр—12—20 мм (внутренний). Количество игровых отверстий на татарских кураях—2 или 6 и реже 4 или 5. Звукоряды пентатоничны, но чаще семиступенны². Диапазон курая достигает двух октав и, с учетом различной длины инструмента, может простирается от малой до четвертой октавы. Курай—инструмент октавирующий. На нем звучат обертоны от основного тона до четвертого, в отдельных случаях до седьмого включительно. Тембр его светлый, в нижнем регистре несколько холодноватый, в высоком регистре прозрачный, «пасторальный». Самый высокий регистр неупотребителен.

Остановимся на характеристике ряда экземпляров татарского курая с пробкой, имеющих наибольшее распространение.

Курай состоит из головки, пробки и ствола с отверстиями. Вот разрез головки:

¹ При написании настоящей статьи наряду с другими материалами была использована коллекция кураев и архивные материалы народного музыканта-кураиста Исмагила Мусина (1900—1958). Эти материалы хранятся в архиве Института языка, литературы и истории им. Г. Ибрагимова Казанского филиала АН СССР.

² Естественно, абсолютно ангемитонный звукоряд на курае (как и на всех инструментах, основанных на передувании) невозможен, особенно на кураях с малым количеством отверстий. Ангемитонность имеет место лишь в нижнем (или среднем) регистре.

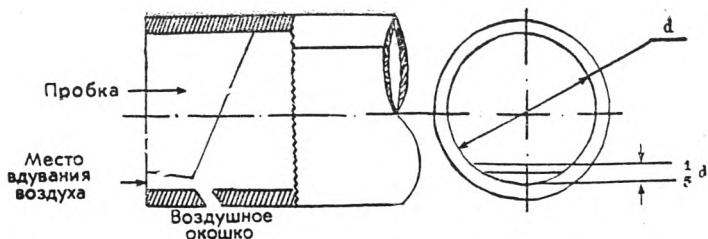


рис. 1

Отверстия для пальцев — овальной формы (диаметр 5—7 мм). Срез пробки у торца составляет $\frac{1}{5}$ часть внутреннего (максимального у конического курая) диаметра, сужение доходит до 0,5—1,5 мм.

Звукообразование происходит следующим образом: струя воздуха, проходя через суживающуюся щель головки, ударяется об острую кромку воздушного окошка и образует завихрение, которое приводит в колебание столб воздуха в корпусе курая. Открывая (закрывая до этого пальцем) отверстия, исполнитель укорачивает воздушный столб, от чего получается повышение исходного тона.

Курай с двумя отверстиями. 1. Металлический курай. Материал: дюралюминиевая цилиндрическая труба, внутренний диаметр — 17 мм, толщина стенки — 1 мм.

Употребительны звуки II, III и IV обертонов.

технические данные:

- диаметр: $\varnothing 19$
- длина: 790
- диаметры отверстий: 112, 113

музыкальная запись:

динамика: *ppp*, *p*, *mf*, *f*, *ff*

пальцы: I, II, III, IV-V

номера пальцев под нотами:

1 0 0 1 0 0 1 0 1 0 (1) 0
 2 2 0 2 2 0 2 2 2 2 0 0

рис. 2

2. Курай из ствола растения кепшэ кура. Тембр более мягкий.

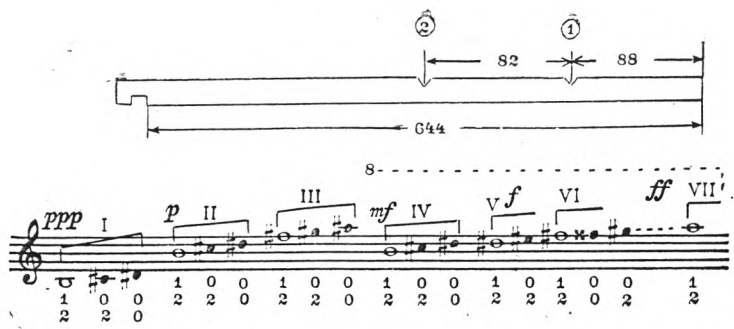


рис. 3

Курай с 6-ю отверстиями. 3. Курай из орешника (пикколо). Просверлено цилиндрическое отверстие диаметром в 10 мм (наружный диаметр около 16 мм). Куплен И. Мусиным на казанском базаре «Ташыяк» в 1908—1909 гг. Строй не совсем точен.

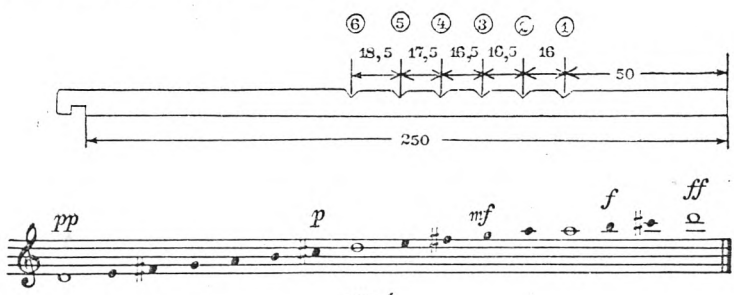


рис. 4

4. Конический курай с 6-ю отверстиями из оцинкованной жести толщиной в 0,3 мм (шов внахлестку, спаянный). Рабочий диапазон — полторы-две октавы.

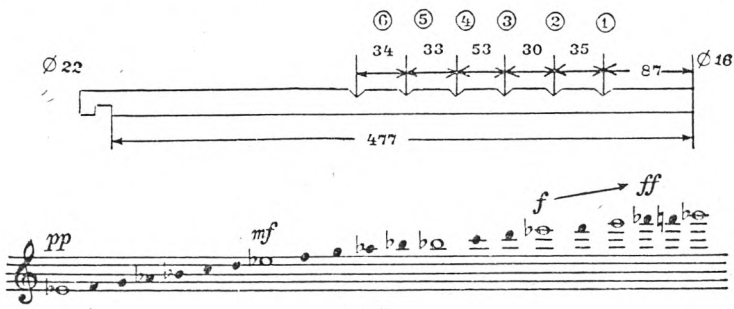


рис. 5

При внимательном рассмотрении ствола курая можно обнаружить следы разметки отверстий. Разметка, очевидно, производилась, исходя из особенностей строя народных песен, а также традиций старых мастеров.

Курай, сохранившийся до наших дней,—инструмент глубокой древности. Он, естественно, не мог оставаться неизменным. Если диатонический курай с 6-ю игровыми отверстиями появился в более позднее время, то курай с двумя игровыми отверстиями, не встречающийся у других народов Поволжья и у башкир, является, по-видимому, одним из старинных национальных образцов.

С этой точки зрения весьма любопытен курай, строй которого образует древнейшую пентатонику ($c-d-f-g-a$). Этот тип курая наиболее приспособлен для исполнения древнейших архаических песнопений, основанных на этой ладовой системе¹. Подобные мелодии, обычно очень небольшого диапазона (кварта, секста и редко октава), свободно, без всякого напряжения могут быть исполнены на данном курае. Старинные напевы, как и звукоряд курая, образуются, как правило, из различных трихордов, что облегчает исполнение мелизматики. Как показывают исследования, это один из самых традиционных типов старинной пентатоники, весьма типичной для музыки казанских татар, мари и др. народов. Но он не столь типичен для башкирской музыки. Не случайно, что подобные кураи у башкир совершенно не встречаются.

Второй курай, с двумя отверстиями, приспособлен для исполнения пентатонных мелодий мажорного характера. У татар-мишар традиционный фольклор основан преимущественно на мажорной и минорной пентатонике. В соответствии с этим и курай у них также имеет мажорный строй².

¹ См.: Нигмедзянов М. Н. Стилиевые особенности музыкального фольклора татар-кряшен. Доклад на VII Международном конгрессе антропологических и этнографических наук (МКАЭН). М., «Наука», 1964.

² Любопытный в этом отношении факт приведен в Атласе музыкальных инструментов народов СССР (М., 1963, с. 55), где указано, что у татар, проживающих в Мордовской АССР, кураеподобный инструмент имеет строй мажорной пентатоники, а в Мордовской АССР проживают именно татары-мишари.

Курай с 6-ю отверстиями, имеющий диатонический звукоряд в пределах двух октав, обладает относительно более широкими возможностями. На нем могут быть исполнены в ряде тональностей многие современные татарские песни.

Курай у татар бытовал как сольный инструмент. В качестве сопровождающего инструмента он применялся весьма ограниченно. Изредка можно встретить кураиста, подыгрывающего народному певцу. Репертуар кураиста состоит преимущественно из танцевальных мелодий¹, а также мелодий песен. Примеры специальных инструментальных наигрышей на курае единичны.

Народные кураисты нередко имеют по несколько инструментов различных размеров и, соответственно, тембров и строев. На каждом инструменте исполняется определенная группа мелодий (а иногда и одна), хотя практически почти на любом курае можно исполнить любую народную мелодию.

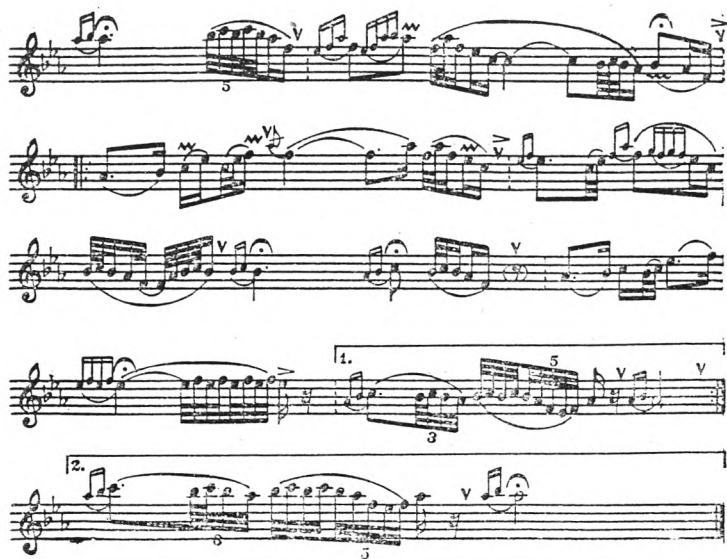
Традиция сольной игры на курае и поразительная техническая подвижность дают возможность в полной мере выявить орнаментальность мелодики татарской народной музыки. Ни на одном из других национальных инструментов, не говоря уже о вокальном исполнении, не проявляется с такой полнотой богатство орнамента, как на курае. Приведем в качестве типичного примера исполнение на курае мелодии песни «Тэфтилэу»².

ТЭФТИЛЭУ



¹ С появлением гармоник функция курая сопровождать пляску утратила свое значение.

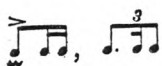
² Сообщена в 1963 г. Х. Бакировым (1906), уроженцем с. Альдермеш Дубьязского района Татарской АССР. Запись автора данной статьи.



Надо отметить, что кураисты предпочитают именно протяжные мелодии, в которых наиболее разносторонне выявляется их исполнительское мастерство. Даже песням с четкой метроритмической структурой кураист придает широко импровизационный характер. При этом он сохраняет лишь ведущие интонационные опоры мелодии, преимущественно в началах фраз. Обильной орнаментации подвергаются подходы к долгим звукам, а также завершения мелодических построений. В кульминациях отдельных построений кураист импровизирует целые орнаментальные парафразы, которые расширяют эти построения, тем самым нарушая общую метрическую структуру. Особенно значительны эти свободные орнаментации в области главной кульминации песни. Но в целях сохранения интонационной цельности и единства музыкального образа хороший исполнитель всегда выделяет основной мелодический каркас различными штрихами. Импровизационные фигурации даются как бы вторым планом. Подобно тому как ажурный орнамент деталей не мешает зрительному восприятию целого в памятниках татаро-булгарской архитектуры, свободная импровизация кураиста не заслоняет основной ме-

лодии народной песни (в нотной записи детали, не составляющие главную линию, даны петитом или форшлагами).

Ритмическое строение отдельных интонационных элементов широко варьируется. Кураист избегает однообразия ритмических формул, особенно на близком расстоянии. В качестве «стандартных» и наиболее типичных для курая ритмических формул следует назвать кратчайший мордент, квинтоли, септоли, сочетание четного дробления с нечетным, реже — триоли и трели, в средних каденциях употребительна формула



в различных вариантах.

Масштаб и диапазон форшлагов, мелодических «приливов» и «отливов» зависит от типа курая. Условия передувания на курае с двумя пальцевыми отверстиями затрудняют исполнение пассажей широкого диапазона, в результате в наигрышах на таком курае преобладает мелкая орнаментика. На курае с шестью отверстиями более употребительны развернутые пассажи с охватом 5—6 звуков различной высоты.

Орнаментальный исполнительский стиль на курае оказал значительное влияние на скрипичную игру, игру на гармонике, а также вокальное народное исполнительство. Татарские композиторы неоднократно обращались в своем творчестве к имитированию курая в симфоническом оркестре¹.

Гусли

По-татарски гөслә. Этимология этого слова в литературе еще не получила вполне убедительного толкования. Имеющиеся в литературе этимологические «вариации» со словами гудеть, густы и другими малоубедительны. В частности, необоснованно, на наш взгляд, мнение, будто гусли в Поволжье «... по-видимому, были занесены изгнанными из Московской Руси скоморохами»². Оно, к сожалению, не выдерживает сопоставления

¹ Об этом см. работу автора настоящей статьи «Татарская народная песня в обработке композиторов». Казань, 1964, с. 84.

² Атлас музыкальных инструментов народов СССР. Указ. изд., с. 28.

с историческими фактами. Авторы Атласа говорят об экспорте гуслей в Поволжье в XVII веке. Однако известно, что гусли и подобные им инструменты были у тех же татар и задолго до того. Достаточно сослаться на «Казанскую историю»¹ (XVI век), где совершенно определенно речь идет о своих, татарских гусях.

Бытование гуслей у народов Поволжья очень легко в прошлом объяснял А. С. Фаминцын, который писал: «то, что данный инструмент заимствован от русских, доказывает его русское название — гусли»². Однако ясно, что только название инструмента — даже если удалось бы доказать русское происхождение слова «гусли» — не свидетельствует о его происхождении. Например, у одного из древнейших народов Поволжья — марийцев — гусли имели, пожалуй, более широкое и прочное бытование. Об этом говорят многочисленные марийские поверья и легенды, корни которых уходят в глубь веков. В поэме «Юсеф вэ Золэйха» болгарско-кыпчакского поэта XIII в. Гали упоминается о музыкальном инструменте, название которого читается «гус» или «кус». Быть может, это название связано с гусями. Любопытно, что чуваша, в языке которых сохранилось немало древнетатарских или болгарских элементов, гусли также называют «кюсле». Известно также, что по-арабски лютня называется «уд» или «гуд».

Таким образом, игра на гусях существовала у предков казанских татар в далеком прошлом. И позже, в XVIII—XIX вв., многие историки, этнографы встречали в быту татар различные гусли и подобные им инструменты³. Как известно, гусли бытуют у многих древнейших земледельческих народов СССР, и в частности у марийцев, удмуртов.

Экспедиционные обследования 1955—1965 гг. показывают, что гусли у татар бытовали не повсеместно, а лишь в локальных районах востока и северо-востока

¹ Казанская история. М.—Л., 1965, с. 149.

² Фаминцын А. С. Гусли — русский народный музыкальный инструмент. СПб., 1890, с. 102.

³ Конечно, нельзя утверждать, что в источниках XIV—XVI вв. имелись в виду современные гусли. Хотя в них упоминаются именно гусли, в то время могли бытовать инструменты, лишь похожие на гусли. В настоящей статье будет идти речь о гусях, бытовавших в XX веке.

Татарской АССР, как правило, среди татар-кряшен. У татар-кряшен игра на самодельных гусях была популярна вплоть до 40—50 гг. нашего века. Еще недавно в селах можно было встретить исполнительниц на гусях, которые сами заботились об изготовлении кишечных струн. Без гуслей не обходилась ни одна свадьба. В настоящее время в некоторых сельских клубах также имеются ансамбли гусяров.

Исследователи татарской музыки обычно отрицали наличие гуслей у татар. Так, в предисловии А. С. Ключарева к сборнику «Татарские народные песни» (под его же редакцией) — в одном из первых и самых содержательных трудов по татарской музыке — сказано: «Существуют только два татарских национальных инструмента, сохранившиеся до наших дней,—«курай» и «кубыз»¹. В сборнике очерков «Музыкальная культура автономных республик РСФСР» автор главы о татарской музыке Я. Гиршман разделяет эту точку зрения: «К старинным народным инструментам татар относятся курай и кубыз»². Между тем на смотры художественной самодеятельности в Казань систематически приезжали как исполнители-солисты, так и ансамбли гусяров, а в различных этнографических работах XVI—XIX вв. неоднократно отмечалось существование у татар гуслей.

Лишь в статье А. Абдуллина отводится должное место этому инструменту³. Относительно происхождения гуслей автор пишет: «По всей вероятности, в далекие времена гусли были заимствованы у соседних народов — марийцев, чувашей и, однако, в дальнейшем не нашли распространения в других местностях». Тем не менее автор никак не обосновывает и не разъясняет свое предположение. Если гусли «заимствованы у соседних народов», то почему их нет среди параньгинских татар, издавна живущих не по соседству, а среди марийцев (на марийской территории). И в то же время они бытовали в Мамадышском районе, вовсе не граничащем с марийцами, и т. д. Остается неясным, почему Абдуллин считает, что гусли не получили распространения среди татар. Ведь в отдельных районах они бытуют издавна. Тем бо-

¹ Татарские народные песни. Казань, 1941, с. 11.

² М., 1957, с. 13.

³ Музыкальная культура Советской Татарии. Сборник статей. М., 1959, с. 38.

лее, что до этого он отмечает, что, по свидетельству пожилых исполнителей, мастерство игры на гусях у них передается из поколения в поколение, а сами гусли существуют с незапамятных времен. Действительно, мы также имеем аналогичные свидетельства пожилых татар-кряшен в различных районах ТАССР. Таким образом, для части татар-кряшен гусли являются традиционным инструментом.

Точка зрения А. Абдуллина, хотя и высказанная предположительно, нуждается, на наш взгляд, в коррективе и доказательствах. Тот очевидный факт, что нам неизвестно бытование гуслей в конце XIX и начале XX века среди татар-мусульман, далеко не означает, что гуслей не могло в прошлом быть, по крайней мере, у крещеных татар и их предков. Как нами уже отмечалось, на их бытование у татар указывают многие исторические письменные памятники¹. Небезынтересно и следующее обстоятельство. По своим выразительным возможностям гусли в самом деле более соответствуют музыке татар-кряшен. На гусях плохо звучат протяжные распевные песни татар-мусульман, которым ближе кантилена скрипки или курая. Именно такого рода распевных песен очень мало у кряшен. Звук, как известно, быстро гаснет и не имеет вибрации, которая так свойственна напевам татар-мусульман. На гусях преимущественно исполняются танцевальные мелодии и напевы более подвижных песен.

Исходя из общего сравнительного анализа музыки татар-кряшен² и в целом казанских татар с мелодикой песен татар-мишар и других народов Поволжья, наличие гуслей как традиционного инструмента можно объяснить тем, что часть казанских татар (и в особенности татар-кряшен) генетически связана с аборигенами Волго-Камья³. Именно этим обстоятельством, а не просто

¹ Достаточно вспомнить описание быта татар начала XVI в. из «Казанской истории»: «...преlestные песни поющи, и пляшущи, и играючи в гусли своя...» (с. 149).

² См. текст указанного доклада на VII МКАЭН — Стилевые особенности музыкального фольклора татар-кряшен.

³ Сам факт бытования гуслей до настоящего времени среди части кряшен как традиционного музыкального инструмента, а также стилевая общность музыки народов Среднего Поволжья являются одним из подтверждений этой более общей гипотезы.

заимствованием отдельных элементов культуры можно объяснить коренные общие черты музыки казанских татар и мари, мордвы и других народов края. Таким образом, бытование гуслей у части казанских татар обусловлено далекими историческими, генетическими отношениями между народами Поволжья.

В недалеком прошлом гусли бытовали в ряде северо-восточных районов ТАССР¹. В настоящее время гусельная традиция продолжает сохраняться лишь в отдельных селах Арского, Балтасинского районов. Наибольший интерес в этом отношении представляет д. Сардабаш Арского района. Младшее поколение исполнительниц на гуслях в этой деревне — неоднократные дипломантки Республиканских смотров художественной самодеятельности². В деревне мало кто из женщин не играет на гуслях, есть и свой мастер по изготовлению инструмента. В редком доме нет гуслей (хотя бы уже заброшенных на чердак). Для девушек в прошлом игра на гуслях считалась обязательной, и каждая мать считала своим долгом научить дочь играть. На гуслях играли дома, на посиделках, вечерах и в хороводах, на свадьбах и гуляньях. Играли соло и ансамблем, сопровождая пляску, пение. Отсюда в репертуаре гуслей традиционные танцевальные мелодии и напевы популярных песен. Специальных инструментальных пьес обнаружить не удалось.

Весьма любопытно в этнографическом отношении население этой деревни. Здесь говорят на чистом татарском языке (средний диалект), почти совпадающем с литературным. То же, как правило, типично для кряшен вообще. Но многие старожилы считают себя просто татарами, а не крещеными татарами. Наряду с христианскими именами есть и мусульманские (Сэрби³,

¹ На опубликованном в упоминавшемся Атласе (1963 г.) фото № 27 изображены татарские гусли, заснятые экспедицией Казанского ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН СССР в 1951 г. в д. В. Субаш Ципьинского (ныне Балтасинского) района ТАССР.

² В 1940—1950 гг. в период подготовки к Декаде были заказаны усовершенствованные гусли, изготовленные в Ленинграде. Но пожилые предпочитают свои старинные гусли, считая, что их звук более мягкий и приятный.

³ Одна из владелиц описываемых ниже гуслей, Гаврилова Сэрби (1913 года рождения), носила на руках серебряные браслеты, на которых арабскими буквами было выгравировано ее имя.

Минниса, Лэбибэ и др.). Очевидно, многие приняли христианство лишь формально, а часть отпала от христианства еще в прошлом. Кстати, в этом селе живут также и татары-мусульмане.

Ниже приводятся описания традиционных гуслей, бытовавших в Арском, Балтасинском и Елабужском районах ТАССР, которые были изучены в экспедициях 1961—1965 гг.

Татарские гусли по форме близки к так называемым шлемовидным. Число струн колеблется в пределах 10—21. В прошлом струны изготовлялись из тонких кишок ягненка. Позже стали применять металлические струны (гитарные, мандолинные и др.). Наиболее часто встречаются 12-струнные гусли. Размеры инструмента различны. Вот результат обмера одних гусель: длина 930 мм, ширина 330 мм, звучащая часть струн от 290 до 700 мм, высота обичайки 140 мм. Верхняя дека и торцовая обичайка из ели, нижняя дека и фигурная обичайка из трехслойной фанеры, колки березовые, струнодержатели из липы. Струны крепятся к ним петлей. На верхней деке имеется 5 симметрично расположенных резонаторных отверстий диаметром 7 мм. В целях обеспечения должной прочности в месте расположения колков верхняя дека снизу укреплена еловой доской толщиной в 10 мм. Высота струн (от верхней деки) — 13 мм.

Играют на гусях сидя и изредка стоя, когда гусли для улучшения звучания кладут на высокий стол или подставку. Как правило, играют первым и вторым пальцами левой руки (третьим и четвертым пальцами рука упирается в деку) и первым и вторым (иногда и другими пальцами) правой руки. Настройку струн производят по квартам, квинтам и октавам. Строй гуслей — пентатоника: $d-g-a-h-d^1-e^1-g^1-a^1-h^1-d^2-fis^2$. Иногда в зависимости от звукоряда исполняемой песни инструмент перестраивают.

Партия левой руки наряду с участием в мелодических пассажах правой руки чаще выполняет функцию аккомпанемента (гармонические квинты, кварты, октавы и другие интервалы). Кисть левой руки придерживает гусли в неподвижном состоянии.

Таким образом, игра на гусях неизбежно порождает элементы гармонического сопровождения гомофонного типа. Сильные доли такта, как правило, подчеркиваются

АРЧА*)
(гусли)

2 Строй



$\text{♩} = 60-72$

Запись автора



*) Название населенного пункта.

акцентированным созвучием в партии левой руки в нижнем регистре. Кроме того, двузвучия (терции, кварты, квинты, иногда секунды) возникают и в партии правой руки, когда исполнитель дополняет звуки мелодии верхней (реже нижней) терцией, квартой, квинтой

или секундой. Ни одна исполнительница не играет строго одногласно, а непременно использует гармонические созвучия. Характер этих гармонизаций весьма близок гармоническим элементам музыки, исполняемой на тальян-гармонике, и обусловлен ладовым строем татарской песни (кварто-квинтовые, терцовые созвучия, аккорды без терций и др.).

Следовательно, народная практика музицирования на гусях (позже гармониках) выработала определенные элементы народной гармонизации, которые впоследствии получили развитие в творчестве композиторов¹.

Поэтому распространенное мнение, будто бы в татарской народной музыке в прошлом совершенно отсутствовало гармоническое начало, не совсем точно и в отношении инструментальной музыки.

Гармоники

По-татарски произносится гармун, тальян-гармун, саратовски гармун. Как и у других народов СССР, импортированный в середине XIX в. из Западной Европы, этот инструмент получил у татар широчайшее распространение². По своей популярности он не только соперничает с народными традиционными инструментами, но и в известном смысле оттесняет их на задний план. Этому способствуют: простота овладения приемами игры, яркость и сила звука, гармонические и динамические, а также другие выразительные возможности гармоники.

Одним из немаловажных обстоятельств явилось также интенсивное развитие кустарной промышленности, с которой связано массовое производство различных гармоник, особенно в Туле, и, что особенно важно для Среднего Поволжья, — в Вятке³.

¹ См. об этом в нашей работе «Татарская народная песня в обработке композиторов». Казань, 1964.

² Подробнее см.: Благодатов Г. И. Русская гармоника. Л., Музгиз, 1960; Мирек А. Из истории аккордеона и баяна. М., 1967.

³ См.: Отчеты и исследования по кустарной промышленности в России, т. 5. СПб., 1898 г. (отчет 1897 года).

Уже в 60-х годах XIX в. гармоника становится существенным атрибутом музыкального быта татарской деревни¹. Но поистине повсеместно распространенной у татар гармоника становится лишь в начале XX века, и особенно в 20-е годы.

История проникновения гармоники в музыкальный быт, пути распространения ее среди населения, борьба народных музыкантов с представителями духовенства за право открыто играть на гармонике, производство татарских гармоник и эволюция их строя — увлекательная, но специальная тема. Мы же кратко остановимся лишь на выразительных возможностях татарской гармоники, особенностях исполнения и репертуаре в связи со спецификой татарской народной музыки.

Среди татар получили распространение многие виды гармоник, в частности, вятская тальянка, саратовская гармоника, русская двухрядка и хромка. Из них наибольшее распространение в сельской местности имели тальянка и саратовская. Последняя ничем не отличается от обычных саратовских гармоник, и поэтому на ее характеристике мы не будем останавливаться. Отметим лишь, что она приобрела особую популярность среди астраханских татар под название «саз», и на ней играет почти каждая пожилая женщина. В этом мы могли убедиться в музыкально-фольклорной экспедиции 1961 года. Гармоника нередко звучит в ансамбле с кабалом² и скрипкой. Этот ансамбль в прошлом являлся обязательным элементом татарской свадьбы Астраханского края.

Среди ногайцев и сейчас можно встретить виртуозных исполнителей на кабале, отличающихся поразительным богатством ритмической фантазии. Каждое повторение танцевальных мелодий музыкант сопровождает новой ритмической вариацией, используя разнообразнейшие штрихи, нюансы и динамические оттенки. Если к этому прибавить и колокольчики в партии левой руки гармоники, то нетрудно представить метроритмические возможности ансамбля. К тому же во время пляски (как правило сольной или парной), присутствующие хлопками подбадривают танцующих. Указанный ан-

¹ См. кн.: Татары Среднего Поволжья и Приуралья, гл. XV. М., 1967.

² Кабал — бубен несколько больших размеров.

самбль, в котором могут участвовать как мужчины, так и женщины, сопровождается и пением, главным образом, коротких песен типа частушек.

В музыкальном быту астраханских татар в прошлом было распространено своеобразное явление— «разговор на сазе» («сазда сэйлэшу»), сущность которого состояла в следующем. Различным по смысловому содержанию выражениям, именам соответствовали определенные музыкальные фразы, которые пожилые люди могли «расшифровать». Правда, «лексикон» подобного «разговора» невелик: это прославление любимого, порицание кого-либо, призыв на свидание и др. Вот, к примеру, образцы таких фраз, записанных от Ашимовой Зулейхи Тагировны (р. 1880 г.) в с. Джамале Наримановского р-на Астраханской области.

3 $\text{♩} = 60$ Запись автора

[Кап _ ка как_кан син и _ кэн кый _ ма как_кан син и _ кэн
 бе_л(е)ме_дем бел_ме_дем Жэ_ ным и _ кэн, ку_ зем и _ кэн
 тиз _ рэк кил Си _ дик_бай!]

Капка каккан син икэн
 Кыйма каккан син икэн
 белмэдем, (2)
 Жаным икэн, кузем икэн,
 Тизрэк кил,
 Сидикбай!

В ворота ты стучался,
 В забор стучался,
 я не знал(а), (2)
 Душа моя, глаза мои,
 Приходи же,
 Сидикбай!

Подобный жанр не встречается среди остальных татар. Очевидно, эта традиция возникла еще в патриархальном быту, когда согласно предписаниям шариата мусульманские девушки в зажиточных семьях не могли встречаться со своими возлюбленными и вообще не могли выйти из дома без сопровождения родителей. Об этом свидетельствует и содержание «разговоров», огра-

ниченных областью интимных отношений. Трудно предположить, что семантика этих музыкальных фраз была доступна широкому кругу людей. Вероятно, они могли быть однозначно расшифрованы лишь ограниченным кругом лиц (района, села, отдельной семьи).

Предпочтение, оказанное татарами вятской тальянке, имеющей в правой клавиатуре постоянный звукоряд при сжиге и разжиге, объясняется, очевидно, следующими обстоятельствами. Во-первых, необходимость смены направления движения меха при поступенном движении исключала исполнение плавной мелизматике татарских песен; во-вторых, в этом случае за определенной группой звуков всегда закреплялись только аккорды, звучащие при сжиге или разжиге, тогда как на тальянке гармонист может извлечь иной аккорд без ущерба для мелодии правой руки — лишь сменив направление движения меха (иногда с резким беззвучным движением меха, используя воздушный клапан).

Пожалуй, ни один из других музыкальных инструментов не занимает столь почетного места в татарском устно-поэтическом творчестве, как гармонь. При этом в песнях воспевается именно тальян-гармун, инструмент, выделяемый среди других гармоник.

Вот строй этой гармоники:

The image displays musical notation for the tuning of a talyan-garmon. The upper staff is a single melodic line in G major (one sharp). It begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The notes are numbered 4, 10, 12, 14, and 18. Above the staff, arrows indicate the direction of the breath mechanism: a long arrow points right from note 4 to 10, a shorter arrow points left from 10 to 12, another from 12 to 14, and a long arrow points left from 14 to 18. Below the staff, there are several chords and individual notes, some enclosed in brackets. The lower staff is a piano accompaniment, showing chords in the right hand and bass notes in the left hand, all in G major.

Как видим, от перемены направления движения меха звуки правой клавиатуры не меняются, в отличие от левой, где имеются три кнопки (верхняя — аккорд, нижняя — бас). Средняя кнопка — педальный звук; нередко исполнитель выдерживает его на протяжении целых куп-

летов и отдельных музыкальных построений¹. Кроме того, с обратной стороны левого грифа имеется воздушная кнопка для беззвучного движения меха. Она иногда используется для мгновенного беззвучного сжатия меха с целью получить при обратном движении желаемый аккорд².

Татарские тальян-гармун, как правило, имели на правой крышке от двух до пяти-шести регистров в форме выступающих на металлическом стержне пуговок. Эти стержни включали или выключали соответствующие планки, от чего происходило изменение тембра. По принципу действия эти регистры аналогичны регистрам современного аккордеона с той лишь разницей, что на последнем имеется система механизмов, позволяющих автоматически комбинировать различные тембры.

Умелые исполнители на гармониках выбирают тембр инструмента, исходя из характера пьесы, акустических условий исполнения и прочих факторов (сольное или хоровое исполнение, сопровождение мужскому или женскому голосу и т. д.). Лишь изредка можно встретить тальянки с колокольчиками, которые могли подключаться к верхней и нижней кнопкам. Они использовались преимущественно для аккомпанемента пляске.

Несмотря на кажущуюся универсальность гармоники, она имеет определенный репертуар, весьма узкий в жанровом и стилистическом отношении. Прежде всего это связано с небольшим звукорядом и довольно бедной аккордикой: всего лишь два мажорных трезвучия³, что неизбежно ограничивает исполнителя двумя мажорными тональностями. При исполнении минорных мелодий гармонист вынужден брать чуждый ладу аккорд или делать паузу в партии левой руки (кстати, это наблюдается довольно часто). Все это привело к тому, что на

¹ Как правило, эта кнопка воспроизводит лишь один звук (целая нота с октавным удвоением), но на некоторых гармониках он дополняется терциями (квартсекстаккорд — при сжиге, мажорное трезвучие — при разжиге).

² Позже местная промышленность ТАССР стала выпускать гармоники, в которых партия левой руки включает большее количество аккордов.

³ Чтобы нейтрализовать эту однозначность, некоторые мастера исключали из аккорда терцовый тон и ценой утраты полноты мажорного трезвучия расширяли возможности ладовой трактовки созвучия.

гармонике весьма редко играют протяжные песни, отличающиеся богатством ладо-интонационного содержания и широким мелодическим дыханием. Поэтому музыка, исполняемая на гармонике, всегда имеет светлый, приподнятый и энергичный характер. Для нее типичны плясовые, четко квадратные мажорные напевы хороводно-игрового жанра и жанра «ауыл кәйләре» (деревенские напевы). Все эти мелодии, как правило, более или менее удовлетворительно могут быть гармонизированы имеющимися двумя аккордами инструмента.

Татарская гармоника, строй которой возник под влиянием ладо-гармонических особенностей народной музыки, впоследствии оказала громадное воздействие на развитие указанных выше жанров фольклора. Ее роль в танцевальной музыке татарского народа трудно переоценить. Именно через гармонику в период роста национально-освободительного движения народов окраин России (рубеж XIX и XX вв.) в быт татар проникают многие танцевальные мотивы других народов (барыня, краковяк, гопак и др.)¹. Большую роль сыграла гармоника в утверждении в татарской музыке гармонического начала, осознании функциональности и вообще в развитии музыкального мышления народа.

Если игра на гусях и предполагает элементы гармонизации, то территория ее распространения в сопоставлении с обширной территорией, населяемой татарами, как мы видели, весьма ограничена. Следовательно, гусельный исполнительский стиль со свойственными ему гармоническими элементами не коснулся большей части татарского народа. Поэтому гармоника, получившая повсеместное распространение среди татар уже с прошлого века, явилась почти единственным инструментом, неизбежно предполагавшим гармонизацию мелодии.

Большая часть репертуара гармонистов, как мы ранее отмечали, состояла из деревенских напевов (ауыл кәйләре), к особенностям ладового строения которых и приспособлена гармоника².

¹ См. кн.: Татары Среднего Поволжья и Приуралья, гл. XV. Указ. изд.

² Об этом см. нашу статью «О пентатонике в татарской музыке» в журн. «Советская музыка», 1961 г., № 12, с. 132, а также работу «Татарская народная песня в обработке композиторов». Казань, 1964 г.

Применительно к деревенским напевам функции двух басов и аккордов гармоник естественно трактуются как субдоминанта и тоника. Но в случаях, когда татарские гармонисты исполняют инонациональные танцевальные мелодии, а также мелодии, построенные на мажорной пентатонике, аккорды левой руки получают иную трактовку: это тоника и доминанта. Именно таким путем через гармонику впервые к татарским музыкантам проникло осознание автентических функциональных отношений. Это несомненно сказалось на темпах внедрения в фольклор мажорного и минорного начал, которые мало свойственны татарскому традиционному музыкальному фольклору.

Конечно, имеющиеся в партии левой руки «готовые» два аккорда не могли удовлетворить потребности в колоритной гармонизации народных мелодий. Поэтому в игре талантливых народных гармонистов мы всегда встречаем гармонические элементы в партии правой руки, что, несомненно, отражает их стремление обогатить одnogолосную мелодию другими, приемлемыми для слуха звуками¹.

Тот факт, что многие музыканты, в прошлом соприкасавшиеся с татарской народной песней и ее исполнителями, единодушно отмечали неприятие татарами гармонизации мелодий этих песен², вовсе не свидетель-

¹ Авторы предисловия к сборнику «Татарские народные песни» (Казань, 1941) недооценили роль гармоник в развитии гармонического ощущения народных музыкантов. Они писали, что гармоническое сопровождение в левой руке «...никаким образом нельзя объяснить попыткой или тяготением татарского народа к гармоническому ощущению» (с. 12). Очевидно, авторы еще не располагали тогда достаточным количеством фактического материала.

Однако следует признать, что нередко гармонисты (ввиду ограниченности возможностей левой партии) вынуждены трактовать аккомпанемент лишь как ритмический элемент. Иногда, чтобы избежать явного несоответствия мелодии и аккомпанемента, гармонист изредка на сильном времени такта отрывочно ударяет по басам, чтобы нельзя было слышать их высоты.

² Даже такой видный дореволюционный исследователь музыки народов края, как С. Г. Рыбаков, писал, что «татарская песня гармоник не принимает» (см. Музыка и песни уральских мусульман. СПб., изд. АН, 1897, с. 67). Еще более категорично писал в статье «Музыка мари» известный марийский музыкант Я. Эшпай: «Народная песня в гармонизации не нуждается, она ее не выносит». Журн. «Музыкальное образование», № 3—4. М., 1929, с. 39.

ствуует о чуждости татарским напевам гармонизации вообще. Это говорит лишь о том, что татарская (как и марийская, частично чувашская) народная мелодика (прежде всего традиционный фольклор) не приемлет механического «пристегивания» к ней «правильных» аккордов мажоро-минора, а требует гармонизации средствами, продиктованными ладовой структурой народной музыки. Такие гармонические средства были найдены позже, в период формирования композиторской профессиональной музыки.

Но еще раньше они были интуитивно осознаны народными гармонистами. Сам факт отбора для партии левой руки из многообразия «готовых» аккордов лишь двух басов с аккордами уже был продиктован ладовой природой народной песни. В дальнейшем они перестали удовлетворять потребности гармонистов, так как эта гармонизация могла обеспечить лишь песни определенной ладовой структуры и жанров. При исполнении же более сложных напевов народные гармонисты были вынуждены пренебрегать функциональной стороной готовых аккордов, к тому же весьма слабо звучащих. Вот фрагмент записи гармоники, где партии правой и левой руки явно противоречат друг другу, и это не какой-либо художественный замысел, а результат бедности «готовых» аккордов.

ДРАНКА
(фрагмент)

Запись Х. Губайдуллина
и Е. Гилпиуса (1935)

5 ♩ = 152

Поэтому для рассмотрения приемов народной гармонизации следует прежде всего обратиться к партии правой руки, которая целиком определяется волей исполнителя и осознается его слухом.

Она является подлинно достоверным материалом для суждения о народной гармонизации.

Игра на гармонике может носить чисто инструментальный (сольный) характер или служить аккомпанементом пению. С точки зрения содержания между партиями гармоник и вокальной различий почти не бывает, но во втором случае эпизодически возникают полифонические моменты (типа гетерофонии) различной степени контраста. Кроме того, следует помнить, что гармонист, как правило, не дублирует вокальную мелодическую линию буквально, а непременно сопровождает ее орнаментальными вариациями. Характер вариаций зависит от манеры и мастерства исполнителя, а также от жанра и стиля народной песни. Необходимо сделать еще одну оговорку: весь последующий анализ будет произведен на мелодических образцах, основанных на первом и втором видах пентатоники, не имеющих тонической терции и являющихся более традиционными ладами татарской народной музыки¹. Ибо здесь мы наблюдаем в концентрированной форме наиболее типичные и характерные для татарской народной музыки явления гармонического порядка.

Прежде всего остановимся на вопросе о звуковом составе гармонизаций и вариаций. Он всецело определяется строем гармоник. Применительно к указанным ладам (№№ 1, 2) звукоряд тальян-гармун представляет собой семиступенную (миксолидийскую) диатонику, то есть лад № 1 дополняется отсутствующими в нем тонической большой терцией или малой (миксолидийской) септимой, лад № 2 — тонической большой терцией или большой (дорийской) секстой. И только! Большая тоническая терция как ладово осознанное явление в простых пентатониках² не употребляется. Но эти звуки могут появиться в вариациях как проходящие или вспомогательные, мелодические, лишенные самостоя-

¹ В настоящей статье принята следующая нумерация пентатоник: $c-d-f-g-a$ (№ 1), $c-d-f-g-b$ (№ 2), $c-d-e-g-a$ (№ 3), $c-es-f-g-b$ (№ 4). Подробнее об этом см.: Татарская народная песня. Казань, 1964.

² Имеется в виду случай, когда звукоряд песни состоит исключительно из звуков лишь данной пентатоники. В сложных ладах, возникающих на ангемитонной основе в результате связи через общий тон различных мелодических звеньев и не укладывающихся в одну из пентатоник, эта тоническая терция (да и не только она) вполне возможна.

тельной ладовой функции. В качестве дополняющих (не основных) они могут войти также в состав созвучий. Гармонические сочетания в партии правой руки гармоники строятся лишь на звуках народной мелодии. Особенно последовательно проводится этот принцип гармонистами самого старшего поколения, в районах, где в более чистом виде сохранились традиционные жанры народной музыки. Ниже приводится фрагмент «Иске урам кәе», записанный у нукратских татар¹ в Кировской области.

„ИСКЕ УРАМ КӘЕ“
(фрагмент)



Как следует из примера, почти каждая метрическая доля сопровождается созвучием терции, кварты, квинты и т. д. Преобладают тонический и квартовый органичные пункты, при этом методично избегаются полные трезвучия. Выдержанные звуки могут находиться как выше мелодии, так и ниже ее. В данном случае было бы неверно говорить о полифоничности этих сочетаний. Многоголосие здесь имеет чисто гармонический характер, причем с более явным преобладанием колористической, а не функциональной роли.

Сравним гармонизацию мелодии «Ауыл кәе», сделанную молодым гармонистом из Елабужского р-на ТАССР, с родственной ей по жанру и ладовой структуре мелодией «Иске урам кәе».

¹ Нукратские татары — этнографическая группа казанских татар, живущих в селе Нукраты.

„Аул көе“

7 $\text{♩} = 72$ Запись автора

При сохранении субдоминантно-тонических гармоний здесь преобладают уже терцовые созвучия; исполнитель кадансирует полным тоническим трезвучием, что очень редко встречается у гармонистов прошлого¹.

Большого искусства мелодической вариации достигают гармонисты при сопровождении певца. Отталкиваясь от мелодической структуры вокальной партии, гармонист (по принципу производного контраста) создает порой самостоятельную музыкальную партию, которая существенно обогащает звучание целого как гармонически, так и полифонически. Эта область исполнительства заслуживает самостоятельного исследования; приведем лишь один фрагмент²:

„УРАМ КӨЕ“

8 $\text{♩} = 48-60$ Запись автора

Голос

Гармоника

¹ Правда, в данном случае могло сказаться и то обстоятельство, что исполнитель на баяне имитировал игру на гармонике. Но это наблюдение подтверждается также множеством других современных записей игры на гармониках.

² Нужно также учесть, что каждый новый куплет вокальной партии — это часто и новая инструментальная вариация гармониста.



Следует особо остановиться на одном типичнейшем мелодико-ритмическом приеме народного исполнительства, который пронизывает буквально всю инструментальную и даже вокальную народную музыку. Этот прием наиболее рельефно и многообразно проявляется в игре на гармонике. Речь идет о морденте. Мало кто из исследователей татарской музыки проходил мимо того факта, что татары очень часто играют «трелями», поют вибрато, до неузнаваемости разукрашивают мелодию и т. п. Одним из наиболее характерных интонационных приемов этого «разукрашивания» является мордент. Обильное его использование мы наблюдали во время игры на курае. Но на гармонике он выявляет еще и другую, скрытую сторону, являясь потенциально важнейшим выразительным средством гармонического порядка.

Гармонист исполняет мордент очень быстро (как очень краткий форшлаг), поэтому слух успевает лишь уловить, что звуки извлекаются последовательно, но в слуховом сознании оставляют след оба составляющие мордент звука. Это ощущение в конечном счете закрепляется тем, что мордент, как правило, сопровождается ритмическим подчеркиванием. В морденте слух различает гармонический интервал, взятый арпеджио. Терцовые морденты народные гармоники заменяют нередко обычной гармонической терцией. Секундовые гармонические сочетания избегаются, очевидно, как явный диссонанс. Теперь легко представить себе гармоническую вертикаль указанных выше наигрышей на гармонике. Схематическое «проецирование» звучащей ткани выявляет скрытые гармонические сочетания, в результате чего предыдущий нотный пример выглядит следующим образом:

9 Схема



Идя дальше по пути «обобщения» фигураций народных музыкантов, нетрудно заметить, что творческое их чутье уже давно сделало отбор нередко скрытых гармонических средств, обусловленный в конечном счете интонационно-ладовой природой национального мелоса.

Таким образом, для склада татарской инструментальной музыки типично наложение на гармонические интервалы кварты, квинты, терции секундовых сочетаний в виде кратчайших мордентов, трелей и форшлагов. Этот факт отвергает мнение, будто бы татарской традиционной народной музыке чуждо гармоническое ощущение, и еще раз подтверждает то, что нет непреодолимой грани между одnogолосным народно-песенным стилем и категориями гармонического мышления.

Тальян-гармун и в наши дни продолжает оставаться любимым народным инструментом, особенно у представителей старшего поколения. Этому инструменту на смену пришли баян, аккордеон и др. Однако традиции исполнительства на гармонике еще живут в некоторых коллективах сельской художественной самодеятельности.

Подводя итог краткому рассмотрению татарских народных музыкальных инструментов, необходимо подчеркнуть, что татарский народ в далеком прошлом обладал разнообразным музыкальным инструментарием. С победой Октябрьской революции народ получил возможность развивать свою инструментальную музыку, имеющую самобытные национальные черты, послужившие основой формирования профессионального искусства. Исследования традиционных национальных инструментов ТАССР в сопоставлении с музыкальной культурой других братских советских республик Поволжья в дальнейшем позволит раскрыть более полно исторические пути развития и взаимодействия их искусства.

1967 г.