

*Г. М. Макаров*

**Музыка старотатарской письменной поэзии  
как составная часть средневековой элитарной культуры  
Волго-Камского региона**

**Аннотация:**

В статье рассматривается история возникновения и развития связей музыки и письменной поэзии в мусульманской средневековой культуре татар Поволжья (X — первая половина XVI века). Приводятся малоизвестные материалы о межкультурных связях Казани и Герата в начале XVI века (на примере судьбы придворного певца и музыканта Дервиша Шади). Описываются изменения культуры и искусства в позднем средневековье (середина XVI — середина XIX века). Дается анализ особенностей распространения музыкально-поэтических жанров *касыда, газель, рубаи, бейт, зикр* в татарском фольклоре как отражение явлений общей истории мусульманского музыкально-поэтического искусства.

**Ключевые слова:** средневековая поэзия и музыка татар, придворная музыка, *касыда, газель, рубаи, бейт, зикр*.

*G. M. Makarov*

**Music of the Old-Tatar written poetry as part  
of elite Middle Age culture of the Volga-Kama region**

**Abstract:**

The article examines origin and development of connections between music and written poetry in the Muslim Middle Age culture of the Tatars living in the Volga region from the 10<sup>th</sup> through the first half of the 16<sup>th</sup> century. Little known facts on cross-cultural ties of the cities of Kazan and Gerat in the early 16<sup>th</sup> century are presented (for instance, about life of the court singer and musician Dervish Shadi). Evolution of Tatar arts and culture in the late Middle Ages (middle of the 16<sup>th</sup> through middle of the 19<sup>th</sup> century) is described. Peculiarities of spreading of such musico-poetic genres as *qasida, gazelle, rubai, beit, dhikr* in Tatar folklore is analyzed as reflection of general history of the Muslim musical and poetic arts.

**Keywords:** Middle Age poetry and music of Tatars, court music, *qasida, gazelle, rubai, beit, dhikr*.

*П*оявление музыки старотатарской письменной поэзии соотносится со временем возникновения в городские центры Волго-Камья средневековых арabo-иранских форм культуры и ис-

кусства. Элитарное музыкально-поэтическое, инструментальное искусство развивалось как дворцовая светская музыка при дворах феодалов. Философская мысль, эстетика, литература и музыка, а также практическое музыкальное исполнительство исходили из классического музыкального искусства исламских стран, прежде всего, Средней Азии. Эти музыкально-поэтические традиции татар просуществовали примерно с X до середины XIX в.

История татарской музыкально-теоретической мысли в виде отдельных суждений отражена в работах по истории татарской философии. Основными источниками в этой области являются литературные источники эпохи Булгарского государства, Золотой Орды, Казанского ханства. Это труды татарских богословов, поэтов и просветителей XII — XVI вв. Среди них выделяются работы таких деятелей, как Кул Гали (1183 — 1236), Кутб (середина XIII — середина XIV в.), Хисам Кятиб (вторая половина XIV в.), Сайф Сарай (1321 — 1396); периода Казанского ханства — Мухаммед Эмин (вторая половина XV в. — 1518), Уста Шади Хабаша (вторая половина XV — начало XVI в.), Мухаммедьяр (конец XV — первая половина XVI в.). Косвенно о событиях в музыкальной жизни ханской Казани писали среднеазиатский правитель Мухаммат Бабур (1483 — 1530), историк музыки Средней Азии Дервиш Али Чанги (1547 — 1611).

В музыковедческой науке XX века достаточно сложными и слабо разработанными остались вопросы историко-стилевой стратификации средневековой музыкальной культуры татар. Это связано с тем, что татарское музыковедение прошлых десятилетий было вынуждено следовать идеологической установке о необходимости изучения лишь этнических традиций простого народа. Классическое искусство Востока, применявшееся в элитарной культуре феодального класса татар и имеющее тысячелетнюю историю нахождения в культурном пространстве Волго-Камья, считалось якобы чуждым простому народу, а значит, «не своим», поэтому его не изучали.

Тем не менее культура татар средневековья не была полностью исключена из истории татарской музыкальной культуры. Это можно увидеть на примере публикаций М. Н. Нигмедзянова конца 60-х — начала 70-х годов. В содержании этих работ выделяется, например, историко-хронологическая таблица (IX—XX вв.) с указанием названий музыкальных инструментов, встречающихся в различных источниках (в основном средневекового периода) [См.: 10].

Проблема истории и идентификации традиционных смычковых инструментов татар проанализирована и в работах Ш. Х. Монасыпова [См.: 6—8]. В них автор рассматривает историческую периодизацию инструментальной культуры татар средневековья и связи с культурами народов центрально-азиатского ареала.

Общемусульманские средневековые инструментальные традиции (как светские, так и религиозные) так называемой высокой культуры, имевшиеся в татарской истории, можно разделить на два основных периода. Первый период — классический — развивался с IX до середины XVI в. Второй период — позднесредневековый, когда эти традиции стали угасать, приходится на вторую половину XVI — середину XIX в.

Важным атрибутом средневековой культуры татарского народа, связанным с восточным мусульманским искусством, является наличие традиций применения военно-церемониальных оркестров. Такие оркестры использовались при проведении общественных праздников, церемоний, торжественных встреч, проводов почетных гостей, во время чествования хана и его приближенных, героев военного ополчения, при выступлении или возвращении из похода и других событий. Эти оркестры являлись частью специальной государственной службы. На проблему изучения традиций военных музыкальных ансамблей татар обратил внимание М. Н. Нигмедзянов [См.: 9. С. 442]. Описание классических военно-церемониальных инструментов имеется и в эпосе «Идегей» [См.: 16].

Придворные музыкальные ансамбли, исполнявшие светскую музыку, представляли

элитарное классическое искусство, которое успешно развивалось при дворах феодальной знати в татарских ханствах средневековой эпохи. Казань являлась столицей одной из значимых провинций Золотой Орды. Ее культурная жизнь во многом определялась общим культурным обликом золотоордынских городов и столицы Сарая в Нижнем Поволжье. В исторической литературе возвышение Казани как столицы самостоятельного государства связывается с именем Улу Мухамеда, хана Золотой Орды. После переезда Улу Мухамеда и его сына хана Махмута в Казань начался новый этап развития всей системы культурных коммуникаций и приоритетов. Развитие поэтического, музыкального искусства Казани еще более укрепляется в связи с ориентацией на приближение к качественному уровню, образу и подобию Сарая, других столичных центров мусульманских государств этого времени. Структура музыкальной службы ханских дворов Поволжья продолжала развивать такие ветви традиционного музицирования, как искусство сказителей устной традиции степного мира (кипчакско-ногайского) и среднеазиатского (таджикского, чагатайского) варианта придворного музыкального искусства Востока, связанного с классической арабо-иранской письменной поэзией.

Показательна в этом отношении элитарная культура феодального слоя средневековой татарской цивилизации. Например, имена известного на Востоке музыканта-исполнителя, ученого и педагога Дервиша Шади (*устад*<sup>1</sup> Шади) и его сына Гуляма Шади Хабаша связаны с развитием культуры не только Герата и Бухары, но и Казанского ханства [См.: 3]. Их биографии сначала были связаны с Гератом и двором султана Хусейна Байкары, а также с Бухарой и двором Шейбани хана, затем им было суждено жить в Казани, в придворной музыкальной службе хана Мухаммеда Эмина. Сведения о жизни устада Дервиша Шади немногочисленны. Средневековый среднеазиатский музыкант и историк Дервиш Али Чанги пишет, что уstad Шади служил придворным

музыкантом в Герате у Султана Хусейна [См.: 11] и, как многие музыканты дворца, был абиссинского происхождения [См.: 1. С. 182, 190]. После переезда в Казань, по просьбе Мухаммеда Эмина, в ханской резиденции в Казанском Кремле он вместе с другими музыкантами под аккомпанемент классических инструментов исполнял композиции (*накиши* и *савты*)<sup>2</sup> на слова популярных поэтов. Здесь, в Казанском Кремле, использовались не только классический струнно-плектронный танбур, на котором виртуозно играл уstad Шади, но и остальные восточные музыкальные инструменты придворных ансамблей той эпохи. Судьба этих музыкантов в Казани начала XVI в. сложилась не просто. В результате дворцовых интриг между различными политическими группировками и по чьему-то навету уstad Дервиш Шади попал в немилость хана. Сын устада Гулям Шади Хабаша был вынужден искать убежища в одном из сельских уголков под Казанью [См.: 22. С. 44].

Музыкально-поэтические и инструментальные традиции, связанные с суфизмом, в Поволжье представляли в основном два направления: первое из них — Йасавия, получившее название в XII в. от имени его основателя Ахмеда Йасави (эта ветвь суфизма имела широкое распространение в Поволжье с давних пор), и второе — Накшбандия, названное в конце XIV в. по имени своего основателя Бахаутдина Накшбанда.

Из всего вышеизложенного следует, что средневековую классическую музыку татар можно изучать лишь в едином комплексе проблем общемусульманской истории искусства.

**Позднесредневековый период.** Со второй половины XVI в. начинается период позднесредневековья татар Волго-Камья. Этот период сопровождается процессом разрушения ранее существовавших традиций государственного управления Казанского ханства, целенаправленными действиями по ликвидации самобытной городской феодально-элитарной культуры, являвшейся частью средневековой тюркской

исламской цивилизации. Татарская культура вступила в сложную полосу этнокультурного выживания и адаптации к новым условиям жизни в государстве с православной государственной религией. Основным и действенным методом выживания стала консервация культуры, устоев жизни и ценностей религии. Так возник татарский кадимизм, который можно назвать татарским позднесредневековым консерватизмом. Для анализа реальной истории музыки позднесредневекового времени необходима разгадка тайны феномена кадимизма в татарском искусстве.

Со второй половины XVI — примерно до середины XIX в. классические инструментальные традиции суфиев сохранялись как инерционное продолжение этого искусства в бытовой сфере культуры, у представителей татарской сельской интеллигенции, ученых, учителей и мулл, а более полнокровно — лишь в музыкальной практике суфиев-дервишей. В особенности среди тех ишанов, абызов и их мюридов, которые получили образование в культурных и религиозных центрах мусульманских стран Среднего и Ближнего Востока. Эта связь поддерживала инструментальное и вокально-поэтическое искусство татар-суфиев в исламском культурно-информационном пространстве.

Весьма распространенные у татар-мусульман Поволжья и Приуралья мистико-аскетические учения суфизма и связанные с ним музыкальные традиции относятся к наиболее ярким, но вместе с тем малоисследованным явлениям истории татарской духовной культуры и искусства.

При изучении позднесредневековой культуры татар важное место занимают произведения таких видных ученых и просветителей татарского народа, как Габдрахим Утыз-Имяни аль-Булгари (1756—1834), Таджутдин Ялчигул аль-Булгари (1768—1838), Габделджаббар Кандалий (1797—1860), Шигабутдин Марджани (1818—1889), Каюм Насыри (1825—1902). В их творчестве отразилась специфика восприятия традиций теории и исполнительской практики произведений классической мусуль-

манской музыкальной культуры татарским средневековым обществом и адаптации этих традиций через призму местных поволжско-тюркских особенностей музыкальной эстетики. Содержащиеся в их творчестве сведения об известных певцах, чтецах Корана, исполнителях на музыкальных инструментах, отражение музыкального быта татар XVIII—XIX вв. являются ценными первоисточниками.

Терминология в области понятий и жанров музыкально-поэтического искусства Поволжья этой эпохи восходит к общеисламским аналогам и имеет две формы значения и, соответственно, бытования. Одна из них, отражая уровень их понимания в классическом значении, применялась в искусстве высших слоев татарского средневекового общества. Другая соответствовала их пониманию на бытовом, фольклорном уровне, при этом нередко их значения упрощались, изменялись и, пройдя соответствующую адаптацию, становились частью этнического искусства. Поэтому для представления реальной картины их распространения в татарской культуре необходимы учет и анализ обеих форм значения этих терминов. Остановимся на вопросах содержания терминов и понятий, отражающих связи татарской музыки с классическим общеисламским искусством.

Понятие *нагма* в значении «музыкальный звук», «музыкальный тон» ушло из современной активно употребляемой лексики татарского языка, но имеет прочное место в исторической базовой лексике, о чем свидетельствуют многочисленные письменные источники. Так, например, применение термина *нагма* в значении звучащего музыкального тона закономерно в басне «Осел и соловей» («Ишәк һәм сандугач»), записанной на простонародном татарском языке и внесенной Салихом Кукляшевым в «Татарскую хрестоматию» (1859):

Анда сандугач, осталыгын күрсәтәм дип, шартлатып вә сызгырып, мең төрле көйләр сузып вә туктап, һәр төрле тавышлар илә сайрый башлады. Бер нечкә нәгъмә идеп торып, алыстан ишетелгән курайның моңлы тавышы дик яңгыратыр ирде.

Там соловей, чтобы показать свое мастерство, прищелкивая и свистя, пел с остановками разнообразные звуки на тысячу ладов. Он затянулся высоким голосом (нечкэ нэгъмэ), который был похож на звуки мелодичного курая, слышимого издалека [См.: 12; 13].

Очевидно, что понятие *нагма* проникло вместе с исламской культурой и в татарском языке имело значение звука определенной высоты. Это несколько отличается от таких его синонимических вариантов, как *аваз*, *тавыш* и *он*, которые также означают звук и голос, но изначально имеют более широкое значение, чем только звук, имеющий музыкальную высоту [См.: 2].

Свое место в многокрасочной палитре музыкальных терминов занимает и татарское понятие *макам*, которое применяется для обозначения явлений светского и религиозного музыкального искусства.

Этот термин отразился и в народном творчестве. В пословице «Мәкам — ярты гыйлемнек» («Красивый макам [умение речитировать произведения письменной средневековой поэзии в макамном стиле. — Г. М.] — половина учености») [5. С. 120] выражено ценностное отношение к макаму как высокому «ученому» стилю классического письменного музыкально-поэтического искусства традиционной культуры в противовес искусству пения этнического (доисламского) слоя культуры.

Действительно, в народе испокон веков большим признанием и уважением пользовались мастера напевного чтения Корана, а также иных произведений светской и религиозной классической поэзии. Всемирно известный татарский ученый и богослов Ш. Марджани, который сам являлся ярким представителем татарской позднесредневековой культуры, пишет, что ценители искусства макама, для того чтобы послушать хорошего певца-исполнителя (чтеца), приезжали к такому мастеру из самых отдаленных мест.

У признанных мастеров (*остаз*), как правило, имелись свои ученики и последователи, которые перенимали у них это искусство. Имена

таких мастеров были широко известны и почитаемы. Ш. Марджани пишет, например, о таком известном исполнителе макамов, как мелла<sup>3</sup> Тахир бине Субхан аль Микри (1775—1864) из села Петряксы Курмышского уезда Симбирской губернии. При чтении Корана он с большим мастерством исполнял такие известные в Поволжье макамы, как «Кутдус Шариф», «Харамин», «Миср». Прославился Тахир бине Субхан аль Микри и сочинением собственных макамов, которые применял не только при чтении Корана, но и при исполнении иных классических поэтических произведений [См.: 18. Б. 277, 337, 338]. По мнению Ш. Марджани, его макамы соответствовали всем правилам и требованиям, предъявляемым к сочинению и исполнению подобных произведений мусульманского классического искусства.

Известный знаток макамного чтения Тахир бине Субхан считал себя учеником такого известного наставника, как мелла Валиэтдин бине Хасан аль Багдади (1755—1831), местом рождения которого был Багдад, но после странствий по Индии, Хорасану, Средней Азии (Бухара) судьба привела его в Поволжье. Здесь он прославился искусством напевного чтения Корана и передал свое умение многочисленным ученикам. Валиэтдин аль Багдади был похоронен в селении Каргалы Оренбургской губернии.

Искусство напевного чтения в народе чаще называют «мәкам белән уку» — «макамное чтение». Понятие *макам* в данном случае обозначает речитативный стиль напевного чтения, связанный с исламскими традициями. Про признанных исполнителей в народе говорят: «Аның мәкаме яхшы» — «У него хороший макам».

Особой популярностью среди татар пользуется практика напевного чтения на специальных слушаниях, которые организуются отдельными хозяевами как благодеяние и богоугодное дело. На этих собраниях-меджлисах (*мажлес*) кроме Корана читают такие сборники духовной поэзии, как «Мухаммадия», «Бадавам», «Бакырган», «Кыйсса-и-Юсуф» и другие.

Ценители и знатоки традиционного искусства четко определяют разницу между понятиями *көй* (кюй) и *макам* (макам). В понятие *кюй* прежде всего вкладывается значение «напев этнических песен» («ил жырлары көе»), а *макам* чаще употребляется в значении «напев письменных поэтических произведений» Корана, а также таких классических жанров поэзии, как рубаи (*арбагый*), касыда (*касыйдә*), газель (*газәл*) и другие.

Существует и исключение из этого правила. В этнической (диалектной) инструментальной музыке татар Пермской, Свердловской, Челябинской и Тюменской областей имеется традиция называть термином *макам* (в Тюменской области *могам*) инструментальные наигрыши, в частности такие как «Ат чабыштыру макаме» — «Наигрыш конных скачек» [20. Б. 163], а у сибирских татар еще и «Шәйтән куу макаме» — «Напев изгнания беса (духа болезни)», «Койгылык макаме» — «Наигрыш куйгулук» (звукоподражательный наигрыш, посвященный образу и поведению небольшой речной утки-куйгулук).

Очевидно, что в вышеупомянутом случае термин *макам* из арсенала классической музыки проник в этническую культуру, но в музыкальном содержании этих народных наигрышей общемусульманские черты никак не отразились. В имеющихся в нашем распоряжении материалах по истории татарской музыкальной культуры средневековья термин *макам* в значении особой формы крупных циклических инструментальных и музыкально-поэтических произведений до сего времени не обнаружен. Хотя они, то есть циклы, логически рассуждая, должны были быть в музыкальной практике придворных ансамблей Булгара, Сарая, Казани. Возможно, что подобные циклы назывались в то время иными терминами. Не исключено также, что позже найдутся фактологические материалы, которые позволят уточнить эту слабо изученную часть истории татарской средневековой музыки.

Широко применяемый в народе термин *көйләп уку* (напевное чтение) близок по свое-

му содержанию к вышеупомянутым понятиям *макам*, *макам белән уку*, однако понятие *уку* (напевно читать) в татарском вокальном искусстве противоположно понятию *жырлау* (петь песни), относящемуся только к искусству исполнения этнических песен. Поэтому в народе считается крайне неприличным путать понятия *жырлау*, с одной стороны, и *көйләп уку*, *макам белән уку* — с другой, как термины, отражающие разные стилевые пласты.

В татарской музыке есть еще один термин — *әйтү* (сказывать), который имеет несколько различающихся между собой значений. Например, выражения *бәет әйтү* (сказывать баит), *мөнәҗәт әйтү* (сказывать мунаджат) в простонародье можно услышать несколько реже, чем классические понятия *бәет уку*, *мөнәҗәт уку*. Это связано с тем, что термин *әйтү* в своем происхождении имеет отголоски применения его для обозначения в прошлом приема сказительской речитации доисламской устной поэзии. Ведь здесь в большей степени заложено понятие сказывания (*әйтү*), доминирующее значение которого характерно для устного воспроизведения. Кроме этого, известно широкое применение выражения *такмак әйтү* (сказывать такмак, частушки), которое напрямую связано с понятиями «напевная декламация», «скандирование» произведений устного фольклора.

Отметим, что сохранившиеся образцы татарской музыкально-поэтической культуры, имеющие отношение к традициям напевной речитации, отражают сложную историю ее формирования. Силевые черты речитирования несут в себе различную степень контаминации как исламских, так и доисламских, тюркских по происхождению, составных частей этого древнего искусства.

В татарской культуре, где письменно-поэтические традиции развиваются уже свыше тысячи лет, большое место в народном вокальном искусстве занимают вокальные жанры, которые имеют связи с классическим поэтическим искусством. Музыкально-стилевое содержание напевов песенно-поэтических жан-

ров не всегда жестко привязано к поэтическим текстам, но отражает особенности их метрики, ритмики, строфики и художественной образности.

Укажем, что письменно-поэтическое вокальное искусство татар тесно связано как с доисламскими письменными истоками, так и с арабоязычными, фарси и тюркскими исламскими традициями. Их связующим началом являются общие черты художественно-литературного содержания, техники стихосложения, названий поэтических жанров.

Начальный период изучения письменно-поэтических жанров татарской средневековой песенной культуры в российской этномусиковедческой науке связан с именем С. Г. Рыбакова, которым впервые были записаны и опубликованы нотные и поэтические тексты баитов, мунаджатов. Важным было то, что автор конкретизировал эти жанры как явления общемусульманского письменно-поэтического происхождения, отличные от этнического слоя устного песенного творчества.

Большой вклад в изучение этого слоя искусства был внесен композитором и фольклористом-исследователем Султаном Габяши. В рукописном нотном сборнике «Милли моңнар. Төрөк-татар көйләре» («Национальные мелодии. Тюрко-татарские напевы»), который был составлен в 1909—1920 годах, было записано несколько десятков образцов письменно-поэтических произведений [См.: 17].

В Советской России распространение вульгарно-социологических идей принесло значительный ущерб изучению классического слоя музыкального и поэтического искусства прошлого. В результате исследователи были вынуждены почти полностью отречься от изучения особенностей содержания средневекового культурного наследия татарского народа. При такой установке в татарском музыковедении долгое время замалчивалось значение тысячелетнего взаимодействия татарской средневековой устно-профессиональной музыки с классическим искусством народов Среднего и Ближнего Востока. Работы, посвященные

изучению татарского музыкального фольклора С. Габяши и других авторов, написанные после 1930 года, уже не содержали аналитических исследований произведений общеисламского музыкально-поэтического искусства как светского, так и религиозного содержания (например, таких как *касыда*, *зикр* и др.).

В поле зрения остались лишь баиты, которые были чрезвычайно популярны в народе, и поэтому полностью умолчать о них было невозможно. Однако фольклористы-музыковеды уделяли избирательное внимание лишь тем баитам, в содержании которых отражались социальные конфликты, несчастные судьбы, сатирические, реже исторические сюжеты, но абсолютно отсутствовала религиозная (исламская) тематика.

С начала 1960-х годов, с момента выхода в свет публикаций музыковеда-фольклориста М. Н. Нигмедзянова, изучение слоя татарской музыки, связанного с исламским классическим искусством, наконец, получило новый импульс к развитию.

Данные современных фольклорных экспедиций, собранные нами с 1977 года, изучались и сопоставлялись с материалами публикаций по истории и теории музыкально-поэтического искусства мусульманского средневековья. Полученные результаты позволили несколько расширить представление о ранее известных традиционных музыкально-поэтических жанрах, а также включить новые термины, еще недостаточно известные и не вовлеченные в активный оборот татарского этномусиковедения. Рассмотрим некоторые из них.

**Баит (бәет).** Этот термин в татарском музыкально-поэтическом искусстве имеет два основных значения. Первое из них совпадает с понятием *бәйт* (бейт), имеющимся в восточной классической поэзии, и означает двуступенчатый любой поэтический жанр, в котором обязательно должна быть выражена законченная мысль. Бейт составляет основу таких поэтических жанров, как *мәснәви* (месневи), *касыда* (касыда), *газәл* (газель) и других. Объем

таких стихотворных строк обычно исчисляется из расчета в них количества байтов.

Второе значение связано с определением одного из видов фольклорного музыкально-поэтического жанра в традиционной этнической культуре татар, появившегося в эпоху позднего средневековья и содержащего определенную сюжетно-повествовательную канву. Возникновение названия *баит* как жанра, несомненно, связано с письменными традициями сочинения вокально-поэтических произведений на актуальные темы из жизни татарского общества. Авторами этих офольклоризированных произведений чаще всего являлись представители среднего слоя населения, знакомые с поэтическими традициями письменной культуры. Многие байты сочинены по поводу трагических, героических, комических или иных событий, происшедших в быту или историческом прошлом народа. Генезис байтного жанра сложен и неоднороден. Несомненно то, что в его истоках лежат дописьменные традиции, но важным формообразующим фактором его становления явились традиции письменной поэзии.

Мы предполагаем, что в позднесредневековый период развития татарской культуры в связи с постепенной утерей в бытовом сознании народа канонов устной и классической поэзии жанр байта подвергся естественным изменениям, соответственно в народе произошло упрощение понятий, сведение их к одному значению: байт то есть «стих», «стихи». Термин *баит* в его первоначальном виде, быть может, более верным было бы переводить как «стихи». Например, «Суга баткан Гайшә бәете» — «Стихи об утонувшей Гайше», «Пугачау бәете» — «Стихи о Пугачёве», ибо первоначальный смысл термина *баит* означает именно форму стиха.

**Рубаи (эрбагый, ырбагый).** Во многих районах Закавказья, в частности в Рыбно-Слободском, Мамадышском, Высокогорском, Арском, а также других районах Республики Татарстан, наряду с такими распространенными понятиями, как *баит* и *мунаджат*, в традиционной культуре до сего времени активно использует-

ся название *эрбагый*, которое в классической восточной поэзии известно как *рубаи*. Особенности содержания и характерные функции применения *рубаи* (*эрбагый*) в татарской традиционной культуре научно изучены. Из анализа материалов фольклорных экспедиций следует, что в бытовой фольклорной культуре значение *рубаи* близко понятию *баит*. Выражения *бәет чыгару*, *эрбагый чыгару* (сочинить байт, сочинить рубаи) в бытовом сознании тождественны. Такое понимание было зафиксировано в ответах большинства сельских информаторов<sup>4</sup>.

Этот термин отразился и в самих фольклорных произведениях. Например, байт «Зульхабира» (женское имя) начинается с таких строк:

Эрбагый итеп чыгардылар

Кичу илләренең имамын...

(Сочинили рубаи

про имама из деревни Кичу...)

Внимание к народному музыкально-стиховому понятию *рубаи*, дополняющему образ байтно-мунаджатного искусства татар в его связях с культурой средневековых классических традиций, было вызвано еще и тем, что в первоначальный период формирования татарского советского этномузыковедения этот термин был искусственно и неправомерно убран из научно-исследовательского аппарата. Впоследствии, несмотря на свои специфические свойства, этот термин автоматически выпал из поля зрения и не был включен в современную научную классификационную систему фольклорных терминологических понятий.

**Касыда (касыйда).** Этот жанр письменного музыкально-поэтического творчества активно использовался в татарской культуре и еще продолжает сохраняться в народной бытовой культуре. В ходе музыкально-этнографических экспедиций по районам Волго-Уральского региона выяснилось, что в народе имеется фольклорная традиция обозначения определенной части духовной поэзии татар термином *касыда*. Несомненно, этот термин вошел в фольклор из письменной поэзии, где он означает торжественное хвалебное стихотворение [См.: 23. Б. 63, 64]. Как и другие формы классического



стиха, касыды писались на основе одного из арузных метров.

В татарской письменной поэзии позднего средневековья жанр касыды активно применялся в творчестве таких поэтов, как Валид Каргалый (середина XVIII в. — 1803) [См.: 14] и других.

Особенно активно касыды писались придворными поэтами в честь ханов, отличившихся полководцев, а также были распространены в духовной поэзии (касыды в честь пророка Мухаммеда или его сподвижников, иных выдающихся деятелей ислама).

Исполнители современного бытового фольклора зачастую не могут объяснить, в каких случаях то или иное произведение они называют *касыда*, в каких — *баит*. Чаще они подразделяют их лишь по инерции, идущей от старых закрепленных и неосознанных традиций.

Касыдой называют и иные поэмы из сборника «Маулид-н наби». С их музыкальными особенностями можно познакомиться по материалам рукописного нотного сборника С. Габяши, например, «Касыйдэи бөрдэ» — по произведению «Касыда плаща-накидки» арабского поэта Мухаммеда бине Саида аль Бусири (1212—1294), посвященному восхвалению пророка и его чудес, а также из части «Касыйдэи раббания» из поэмы «Мухаммадия» Мухаммеда Челеби (ум. 1451).

**Газель (*газэл*).** Одним из часто используемых терминов для обозначения народных музыкально-поэтических произведений, близких по своему значению к понятиям *баит*, *мунаджат*, в татарском фольклоре является *газель*. Это форма лирического стиха, состоящая из не менее трех, но не более двенадцати бейтов. Как правило, основное содержание газели — воспевание любви к женщине, тоска и печаль по поводу несчастной любви.

Газель до сих пор не вошла в активный научный оборот исследований в татарском этномузыкаловедении и поэтому слабо изучена. Фиксаций этой формы фольклористами-музыкаловедами также мало. Отдельные образцы газелей записаны нами в Оренбуржье. В некоторых

районах, в частности в Илишевском районе Башкирии, в селе Татарский Менеуз<sup>5</sup>, любые духовные стихи называли газель (*газэл*), хотя о характерных поэтических свойствах газели исполнители не имели точного представления.

В наследии многих татарских поэтов позднего средневековья сохранились прекрасные образцы любовной лирики, написанные в форме газели, которые ранее распевались под аккомпанемент таких популярных среди татар классических восточных инструментов, как танбур, даф, най и др. Судя по вышеупомянутым фольклорным материалам, особенности напевов газелей были схожи с ритмикой, метрикой и мелодическим содержанием татарских книжных напевов (макамов).

В целом, жанр газели в своих характерных чертах наиболее полно отражен в творчестве татарских поэтов Мауля Кули (вторая половина XVII в.) [См.: 19], Саяди (XVII в.) [См.: 21], Г. Кандалий.

**Иляхи (*Иляһи*).** Очень своеобразным, но также выпавшим из применения в современной культуре жанровым понятием татарского вокально-поэтического творчества является термин *иялхи* (букв. «божественный/ая»). Его особенность заключается в том, что им обозначали такие музыкально-поэтические произведения, которые несли в себе атрибуты духовного (религиозного) содержания. Поэтому такие понятия, как духовная поэзия (*иялхи шигърийят*), духовная музыка (*иялхи мусикъа*), относятся в первую очередь не к форме, а к направленности духовного содержания произведений искусства.

Судя по сохранившимся памятникам письменной поэзии, временем активного употребления термина *иялхи* в татарской бытовой культуре является эпоха позднего средневековья, когда название *иялхи баит* было широко известно, но смысл этого понятия был уже достаточно сильно размыт. Например, в произведениях поэтов Габдессаляма (1700—1762), Сагдуддина Габдельмаджида (XVIII в.) под названием *иялхи баит* представлена обычная любовная и бытовая лирическая поэзия [См.: 15].

Наиболее цельно понятие *ияхи* отразилось в творчестве татарского поэта второй половины XVIII — начала XIX в. Ахмедбека. Его *ияхи* в полной мере связаны с традициями суфийской поэзии и *баитами*, *мунаджатами* с религиозным содержанием, сохраняющимися до сего времени в татарском народном искусстве [См.: 24].

**Зикр.** К недостаточно описанным явлениям, имеющим отношение к татарской традиционной музыкально-поэтической культуре и связанным с исламом, относится *зикр*. Хотя развитых традиций отправления *зикра* в татарской культуре не сохранилось, имеются местные исторические материалы, дающие возможность представить их, и это очень ценно для изучения культуры прошлого.

В настоящее время в народе сохраняются традиции исполнения произведений, называемых *зикрами*, во время встреч по поводу отправления событий, связанных с религией, но их изначальное и внятное функциональное значение уже размыто.

Обзор проблем и историко-типологический анализ традиций татар XVIII—XIX вв. дает представление о сложной исторической ситуации при завершении позднесредневекового периода татарского музыкального искусства. Отсюда можно сделать вывод, что историю татарского искусства XVIII—XIX вв. невозможно изучать только как узкофольклорное, бытовое, этническое явление. Совершенно очевидна причастность татарской музыки этого периода к общим явлениям восточной классической музыки, истоки которой уходят вглубь татарской средневековой элитарной культуры.

Начиная с эпохи *джадидизма*, *ислаха*, то есть рубежа перехода татарского общества от позднего средневековья к Новому времени, вектор развития культуры татар постепенно повернулся от восточных цивилизаций к европейскому типу. С этого времени татарская культура через общероссийские коммуникационные структуры постепенно интегрировалась в культурно-информационное простран-

ство европейской цивилизации, как в области бытового, так и «высокого» (академического, профессионального) искусства, с доминантой новоевропейских музыкальных жанров. В татарской культуре начали формироваться черты национальной музыки, что сопровождалось одновременной утратой или унификацией многих черт локальных этнических традиций и последующим созданием новотатарской музыкальной культуры, имеющей новый арсенал средств выражения.

С завершением средневекового периода культуры татар произошли: а) утрата специфических черт инструментального искусства дворцовой, светской музыки, связанных с классическими исламскими традициями; б) свертывание ритуалов военно-церемониальной музыки, которые частично продолжали сохраняться лишь в традициях служилых татар в ополчении Российского государства периода допетровских реформ.

Высокую жизнеспособность проявили лишь музыкально-инструментальные традиции суфиев [См.: 4].

Современная историко-культурная ситуация также вносит свои коррективы в содержание этнокультурной модели народов Волго-Камского региона.

## Примечания

- <sup>1</sup> *Устад* (фарси *оста, остаз*) — мастер.
- <sup>2</sup> *Накш и савт* — инструментальный и вокально-поэтический жанры классического средневекового искусства в Средней Азии и Поволжье.
- <sup>3</sup> Мелла (фарси *мицла*) — в XVI—XIX вв. уважительное обращение к образованному человеку.
- <sup>4</sup> Материалы фольклорно-этнографической экспедиции в села Сая и Абря Высокогорского р-на РТ, сентябрь 1988 года (из личного архива Г. М. Макарова). Материалы фольклорно-этнографической экспедиции Казанской государственной консерватории (рук. — Г. М. Макаров) в Рыбно-Слободский район РТ, село Кугарчино, июнь — июль 1995 года.
- <sup>5</sup> Материалы музыкально-этнографической экспедиции ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ (рук. — Г. М. Макаров) в Илишевский, Янаульский районы Башкирии, июль 1993 года.

## Список литературы

1. *Бабур З. М.* Бабурнаме. — Изд. 1-е. — Ташкент: Главная редакция энциклопедий Ин-та Востоковедения АН Узбекистана, 1992. — 464 с.
2. *Джами А.* Трактат о музыке / Пер. с перс. А. Н. Болдырева; Ред. и коммент. В. М. Беляева. — Ташкент: Изд-во АН Узб. ССР, 1960. — 127 с.
3. *Макаров Г. М.* Династии Хабаши и Габяши в Заказанье // Заказанье: Проблемы истории и культуры: Материалы конференции. — Казань: Заман, 1995. — С. 78—81.
4. *Макаров Г. М.* Пути восстановления старотрадиционных музыкальных инструментов татар // Национальная жизнь и межнациональное взаимодействие: Тезисы докладов. — Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова КФАН АН СССР, 1993. — С. 147—148.
5. Материалы по татарской диалектологии. — Вып. 4: Образцы текстов / Ред. Л. Т. Махмутова, Л. Т. Рамазанова. — Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова КФАН АН СССР, 1978. — 132 с.
6. *Монасыпов Ш. Х.* Истоки формирования татарской смычковой культуры // Музыкальная культура народов Поволжья: Сб. трудов гос. муз.-пед. ин-та им. Гнесиных. — Вып. 41. — М., 1978. — С. 38—53.
7. *Монасыпов Ш. Х.* О характерных чертах татарского скрипичного исполнительства // Музыкальный фольклор и творчество композиторов Поволжья: Сб. трудов гос. муз.-пед. ин-та им. Гнесиных. — Вып. 73. — М., 1984. — С. 84—97.
8. *Монасыпов Ш. Х.* Проблемы транскрипции татарских протяжных инструментальных наигрышей // Традиционная музыка народов Поволжья и Приуралья. Вопросы теории и истории. — Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова КФАН АН СССР, 1989. — С. 39—49.
9. *Нигмедзянов М. Н.* Народная музыка (очерк) // Татары Поволжья и Приуралья. — М.: Наука, 1967. — С. 442—480.
10. *Нигмедзянов М. Н.* Татарские народные музыкальные инструменты // Музыкальная фольклористика. — Вып. 2 / Ред.-сост. А. А. Банин. — М.: Сов. композитор, 1978. — С. 266—297.

11. Рашидова Д. Р. Ученый-музыкант, поэт и историк Дарвиш Али Чанги // Культура Среднего Востока — развитие, связи и взаимодействия. — Ташкент: Издательство Академии наук Республики Узбекистан «Фан», 1992. — С. 51—69.
12. Словарь к татарской хрестоматии / Сост. С. Б. Кукляшев. — Казань: Тип. Имп. ун-та, 1859. — 106 с.
13. Татарская хрестоматия / Сост. С. Б. Кукляшев. Казань: Тип. Имп. ун-та, 1859. — 106 с.
14. Вәлид Каргалый // Татар поэзиясе антологиясе / Төз. Г. Рахим (Антология татарской поэзии. На тат. яз.). — I китап. — Казан: Татарстан китап нәшрияты, 1992. — Б. 218—219.
15. Габдессәлам Урай угълы, Сәгъдетдин Габделмәжид угълы // Татар поэзиясе антологиясе / Төз. Г. Рахим (Антология татарской поэзии. На тат. яз.). — I китап. — Казан: Татарстан китап нәшрияты, 1992. — Б. 195—201.
16. Идегей. Татар халык дастаны. — Казан: Татарстан китап нәшрияты, 1988. — 254 б.
17. Милли моңнар. Төрки-татар көйләре (Солтан Габәши язмалары буенча) / Төз.-автор Г. М. Макаров. — Казан: Мәгариф, 2002. (Народные мелодии. Тюрко-татарские напевы (по записям Султана Габяши) / Авт.-сост. Г. М. Макаров. На тат. яз.). — 228 б.
18. Мәрджани Ш. Мөстафадел-әхбар фи әхвали Казан вә Болгр (Казан вә Болгар хәлләре турында файдаланылган хәбәрләр). — Казан: Татарстан китап нәшрияты, 1989. — 415 б.
19. Мәүлә Кольи // Татар поэзиясе антологиясе / Төз. Г. Рахим (Антология татарской поэзии. На тат. яз.). — I китап. — Казан: Татарстан китап нәшрияты, 1992. — Б. 179—187.
20. Нигъмәджанов М. Н. Татар халык жырлары. — Казан: Татарстан китап нәшрияты, 1976. — 216 б.
21. Сәйяди // Татар поэзиясе антологиясе / Төз. Г. Рахим (Антология татарской поэзии. На тат. яз.). — I китап. — Казан: Татарстан китап нәшрияты, 1992. — Б. 171—175.
22. Фитрат Г. Узбек классик музыкаси ва унинг тарихи. — Тошкент: Узбекистон Республикаси фанлар академияси «Фан» нашриёти, 1993. — 56 с.
23. Әдәбият белеме сүзлеге (Словарь по литературоведению) / Төзүче-редактор А. Г. Әхмәдуллин. — Казан: Татарстан китап нәшрияты, 1990. — 237 б.
24. Әхмәдбик // Татар поэзиясе антологиясе / Төз. Г. Рахим (Антология татарской поэзии. На тат. яз.). — I китап. — Казан: Татарстан китап нәшрияты, 1992. — Б. 220—224.