

Г. М. Макаров

Музыкально-инструментальная культура татар позднего средневековья

Аннотация:

В статье рассматриваются музыкальные инструменты татар Среднего Поволжья, связанные с элитарной культурой Казанского ханства после его вхождения в состав России. В этот период возникло движение татарского кадимизма (позднесредневековый консерватизм), которое было направлено на сохранение старой культуры. Со второй половины XVI — до середины XIX века активно развивались музыкально-поэтические и инструментальные традиции суфиев, которые были связаны с аналогом подобного искусства Средней Азии. Это искусство, как инерционное движение, продолжало сохраняться в музыкальной практике суфиев-дервишей. В статье анализируются технические, историко-типологические характеристики таких инструментов, как думбра, канун, даф, танбур, арыля бит турки, схематические рисунки которых известны по сохранившимся рукописям Таджутдина Ялчигула аль-Булгари (1768—1838). Обзор данных по приведенным инструментальным традициям позволяет представить историческую ситуацию при завершении позднесредневекового периода истории культуры татар.

Ключевые слова: позднесредневековая культура татар, Казанское ханство, Джагфар ишан, кадимизм, суфизм, татарские дервиши, танбур, думбра, канун, даф, чимбал, арыля.

G. M. Makarov

Musical instrumental culture of Tatars in the late Middle Ages

Abstract:

The article deals with musical instruments of the Tatars of the Middle Volga region connected with the elite culture of the Kazan Khanate after its entry into Russia. During this period the movement of Tatar cadimism (late medieval conservatism), which was aimed at preserving the old culture, arose. From the second half of the 16th century until about the middle of the 19th century the musical, poetic and instrumental traditions of the Sufis, associated with the similar art in Central Asia, actively developed. This art, as an inertial movement, continued to be preserved in the musical practice of Sufi dervishes. The article analyses some technical, historical and typological characteristics of such instruments as dumbra, kanun, daf, tanbur, aryla bit Turki, the schematic drawings of which are known from the surviving manuscripts of Tajutdin Yalchigul al-Bulgari (1768—1838). The review of data on the above instrumental traditions allows us to present the historical situation at the end of the late medieval period of the Tatars' culture.

Keywords: late medieval culture of Tatars, the Kazan Khanate, Jagfar ishan, Cadimism, Sufism, Tatar dervishes, tanbur, dumbra, kanun, daf, chimbал, aryla.

Судьба средневековых элитарных традиций музыкально-инструментального искусства татар Среднего Поволжья, связанная с культурой Казанского ханства, недостаточно изучена и слабо освещена в специальной литературе. Эти традиции (как светские, так и религиозные), имевшиеся в татарской истории, в целом можно разделить на два периода: классический средневековый (с XIV до середины XVI века) и позднесредневековый (вторая половина XVI — середина XIX века) — время угасания этого искусства. Середина XIX века стала временным рубежом, когда в татарском обществе начали доминировать устремления к новоевропейской модели культуры.

Эпоха позднесредневековой культуры татар завершилась процессами утери культурных традиций элитарного искусства бывшего Казанского ханства после его вхождения в состав России. Условия для продолжения традиций элитарной культуры стали тогда весьма стесненными, что остановило поступательное развитие элитарно-феодальной части искусства и привело к стагнации. Этому способствовало не только ограничение связей с остальным тюрко-мусульманским миром, но и появление стремления у представителей молодежи к созданию развлекательных жанров в новоевропейском стиле (сценические, салонные песни, танцы) для исполнения на публике. В этот период возник татарский кадимизм (кадим сэнгат), позднесредневековое движение консерваторов, которое пыталось преодолеть кризис и сохранить старую культуру. В ту пору появились движения реформаторского и обновленческого толка — ислах и джадидизм (жәдид сэнгат), которые ратовали за внедрение европейских стандартов культуры. Это движение наиболее полно

реализовалось в начале XX века в эпоху поэта Г. Тукая, театрального деятеля Г. Камала, композитора С. Сайдашева.

Со второй половины XVI примерно до середины XIX века относительно активно развивались музыкально-поэтические и инструментальные традиции суфиев, которые были связаны с аналогом подобного искусства Средней Азии, как части культуры с мусульманскими традициями.

Доминирующее распространение у татар-мусульман Поволжья и Приуралья получило мистико-аскетическое направление в суфизме, известное как Накшбандия.

Среди татарских суфиев позднего средневековья был Джагфар ас-Сафари, который отличился пристрастием к игре на музыкальных инструментах. Имя Джагфара ишана известно в истории развития ислама и исламского искусства в Поволжье. О нем пишут Р. Фахрутдинов [13], Т. Ялчигул [14], Ш. Марджани [См.: 10. С. 278] и другие исследователи. В истории татарской музыки он является ярким представителем суфийского направления. Прекрасно владея искусством игры на танбуре и других общесреднеазиатских инструментах, Джагфар ишан обучал этому искусству и своих мюридов¹. По преданиям, которые ярко вошли в память народа, он великолепно организовывал суфийские радения с применением музыкальных инструментов, пения и танцев. Джагфара ишана и его мюридов очень часто приглашали к себе для участия в мероприятиях по случаю религиозных праздников и иных торжеств, где они с большим вкусом исполняли различные музыкально-поэтические произведения с суфийским содержанием. Приглашали их в основном состоятельные люди, но нередко и отдельные мусульманские общины разных сел со всего Поволжья и Приуралья.

Полное имя Джагфара ишана — Джагфар бине Габид бине Исхак бине Кутлугмухаммед бине Нариман ас-Сафари. Родился в селе Сафарово, входившем в состав Чишминской волости Белебеевского узда Уфимской губернии,

ныне Чишминский район Республики Башкортостан. Рано оставшись сиротой, детство провел в деревне Арсланово. Его мать звали Раджаб, она была дочерью муллы Халиля бине Асылходжа бине Амирхана бине Шарифа из села Сафарово. По своему этническому происхождению население этих сел, как и семья Джагфара, относится к мишарской группе татарского народа. После завершения начального образования в медресе своего села он уехал учиться в Бухару, а затем в Кабул, где его наставником стал известнейший для своего времени ученый-мыслитель и богослов ишан Фаизхан бине Хазырхан аль-Кабули. Закончив учебу и достигнув определенного уровня духовного совершенствования в качестве мюрида, Джагфар ас-Сафари получил иршад, т. е. письменное благословение своего учителя на самостоятельную духовно-просветительскую деятельность.

Возвратившись в Поволжье, он большую часть своей жизни прожил в селе Тимошкино, которое ныне находится в составе Аургазинского района Башкортостана. Здесь он начинает активно участвовать в суфийском движении и, став ишаном, организует суфийское братство в русле философского учения Накшбандия, пополнив таким образом число имевшихся и ранее местных братств этого направления суфизма. Исследователи отмечают, что он постоянно передвигался, путешествовал и активно проповедовал идеи суфизма. Умер Джагфар ишан в преклонном возрасте в 1831 году в селе Тимошкино, а его могила до сего времени является культовым местом, куда приходят паломники-мусульмане со всего Поволжья и Приуралья.

Свои музыкально-теоретические познания и навыки практической игры на музыкальных инструментах Джагфар укрепил, живя в Бухаре и Кабуле, участвуя в проведении всевозможных видов музицирования суфиев, что в естественной форме помогло ему усвоить основы классической мусульманской теории и эстетики равно как поэзии, так и музыки.

На примере жизни и творчества Джагфара ишана можно понять то, что продолжающиеся

контакты представителей татарского религиозного искусства с музыкально-поэтической культурой суфиев Средней Азии давали возможность сохранять в Поволжье традиции мусульманского классического инструментального искусства, остатки которых сохранялись еще со времен Казанского ханства.

Часто бывал он во многих дервишских обителях суфиев (ханака) края. Известно, что ишан часто посещал мавзолеи мусульманских святых близ Булгара, Биляра, а также близ села Сафарово. Бывал он и в суфийской обители Т. Ялчигула села Налим на реке Зай, села Ура (Оры авылы), нынешнего Балтасинского района Республики Татарстан, настоятелем которой в это время был известный религиозный деятель Хабибулла ишан. Джагфар ас-Сафари был также известным и признанным целителем, избавившим многих людей от разных болезней.

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

Кубыз, танбур вә нәй, гайре уенлар
Килер уртага кыз вә жәванлар.
Бу рәсвалык белән та сөбхе садикъ,
Идәрләр эш шәятинга муафикъ.
[См.: 12. С. 23—25].

Играют на кубызе, танбуре, най`е,
других инструментах,
Входят в круг юноши и девушки.
Эти игры продолжаются до рассвета,
Чем они привлекают внимание шайтана².

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

О том, что применение этих классических инструментов казанскими татарами является

с изображением двухструнного хордофона и европейской скрипки была найдена археографом Альбертом Фатхи в Сармановском районе Татарстана в 1970-х годах [См.: 11. Б. 158]. Комментарии к схемам написаны на арабском языке. Представленная схема двухструнной домбры — *думбра бит төрки* (тюркская думбра), а также *скрипка бит төрки* (тюркская скрипка) — является редчайшим изобразительным материалом, позволяющим представить культуру татар-мусульман позднего средневековья (см. Рис. 1).

Очевидно, что с завершением позднего средневековья и началом нового времени с доминированием европейского влияния на культуру народов России произошла утеря колоссального наследия игры на двухструнном инструменте с длинным грифом и жильными струнами.

Канун. Среди музыкальных инструментов татар, характерных для средневекового периода истории, особое место занимает многострунная горизонтальная арфа — *канун*. Этот инструмент имеет прямое отношение к классической общемусульманской культуре. Вместе с тем канун относится к разряду почти неизученного явления татарского искусства. Поэтому значение и место кануна в традиционной татарской музыкальной культуре требует своего раскрытия. Отдельные исторические сведения о кануне имеются в письменных источниках по татарской культуре, но в этномузыковедении проблема кануна татар ставится впервые. Такое положение необходимо связывать с тем, что татарское средневековое музыкальное искусство в целом является малоизученной областью музыковедения.

Несмотря на отсутствие внимания к кануну татарскими музыковедами в смысле определения его отношения к традиционной татарской культуре, проблема кануна не прошла все же мимо и нашла свое отражение в музыковедческом наследии Поволжья. Еще в 1928 году один из зачинателей чувашского музыковедения Ф. П. Павлов в своей статье «Чувашские гусли», говоря о возможных источниках про-

исхождения гуслей народов Волго-Камского региона, предположил о проникновении их в Поволжье из Китая в эпоху переселения гуннов. При этом он ссылается на наличие горизонтальной цитры, называемой калун у представителей тюркоязычной народности таранчи, живших в Китае в средневековье, которая, по словам Ф. П. Павлова, очень схожа с чувашскими гуслими.

Для подобной идентификации вышеупомянутых инструментов и мнения о миграции кануна из Центральной Азии в Поволжье в первых веках нашей эры необходим более широкий аспект сравнительного изучения музыковедческих, историко-генетических и социально-коммуникативных особенностей как поволжских гуслей, так и кануна. Остановимся на наиболее характерных особенностях исторического формирования кануна как ареального явления культуры. Являясь древнейшим многострунным инструментом индоиранской цивилизации Среднего и Ближнего Востока, канун особо широко распространился в эпоху Арабского халифата, но уже как явление музыкального искусства средневековой общемусульманской цивилизации на территории всего исламского мира, где развивалось элитарное светское классическое искусство. Мнение Ф. П. Павлова следует считать ошибочным. Дело в том, что у таранчей, т. е. у уйгуров Восточного Туркеста-

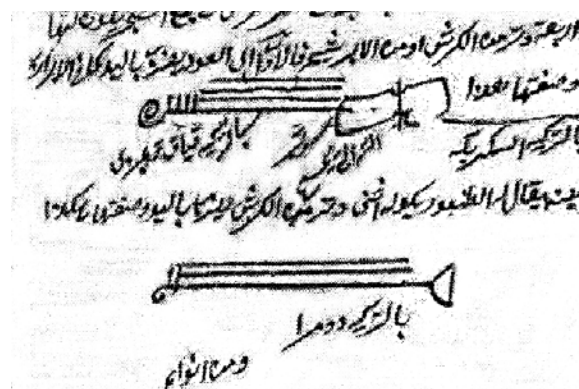


Рис. 1. Фрагмент из рукописного трактата татарского позднесредневекового мыслителя Т. Ялчигула. Изображение двухструнной думбры и скрипки, применявшихся в культуре татар в начале XIX века.

на в эпоху средневековья канун мог появиться лишь после принятия ими ислама и исламского искусства, как религиозной, так и светской его частей, а это произошло по истечении многого времени после исхода протобулгар из пределов Туркестана. Ведь будучи манихеями, а еще ранее и буддистами, уйгуры, как и другие тюркские народы, проживавшие в пограничных территориях с Китаем, пользовались иными типами многострунных инструментов. В частности, такими как кункау или джатыган, которые соответствовали историко-стилевому содержанию искусства народов, входивших в ареал буддийской цивилизации или имевших на себе ее сильнейшее воздействие. А к ним относилась культура и прототатар, и проточувашей. Это подтверждается и тем, что этнографические сведения о применении инструментов *ятаган/елтага* фиксируются у сибирских, оренбургских и астраханских татар (см. Рис. 2).

Исследуя характерные черты кануна в татарском искусстве средневековья, необходимо принять во внимание предпосылки и наличие специальных условий, при которых канун мог бы иметь распространение в Поволжье, и выделить стилевой пласт культуры, который более всего подходит для функционирования кануна.

При поиске места кануна в татарской культуре уместно обращение к аналогии появления этого инструмента в искусстве уйгуров, узбеков, азербайджанцев, турок. Ибо и они являются оседлыми тюркскими народами, принявшими ислам и имевшими традиции элитарной городской культуры.

Несколько отвлекаясь от основной темы, можно заметить, что весьма непростой и мало исследованной является проблема генезиса элитарной городской культуры булгаро-татарского общества эпохи непосредственного времени принятия ислама. Каков был ее доисламский базис, каким было содержание явлений ее

доисламской музыкальной культуры и каким было примерное соотношение в них иранских (доисламских) и китайских (постгуннских) традиций — ответы на эти вопросы нужно, видимо, еще искать. Однако очевидно то, что после принятия ислама элитарное светское искусство булгарского общества начало свою постепенную переориентацию по модели среднеазиатско-иранской мусульманской придворной культуры.

Нет сомнений в том, что наряду с использованием всего арсенала классических инструментов придворных оркестров мусульманского средневековья в Булгаре и других городах ханства начал звучать и канун. Этот инструмент освоили и суфии, в частности для аккомпанемента своим песнопениям. Наиболее активно применяли их в Среднем Поволжье дервиши. Видимо, через искусство дервишей-суфиев канун проник и в бытовое искусство татарского народа. Для подтверждения этого мнения приведем следующие доводы.

В известной и ранее цитированной нами рукописной работе Т. Ялчигула, где имеются схематические изображения татарских музыкальных инструментов с их краткой аннотацией, приведен рисунок многострунной горизонтальной цитры треугольной формы (см. Рис. 3). По своим конструктивным признакам, проявляющимся в том, что струны расположены параллельно более длинному катету, этот инструмент определенно идентифицируется нами со среднеазиатским кануном. Однако в рукописи этот инструмент назван Т. Ялчигулом термином *гөслә бит төрки* (тюркские гусли).

При сравнительном сопоставлении гуслей поволжского типа (псалтиревидных гуслей) с «гуслями» Т. Ялчигула выявляется их полная несхожесть. Дело в том, что конструкция поволжских гуслей, распространенных у финно-угров, чувашей и татар-кряшен Волго-Ка-

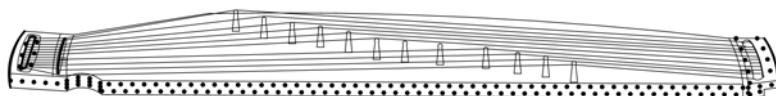


Рис. 2. Схематический рисунок инструмента ятаган (кункау).

мья, имеет форму полукруга или лунницы, которую, исходя из положения струн, даже при самом приблизительном начертании, можно представить в форме равнобедренной трапеции. Направление струн у таких гуслей имеет параллельность к нижнему основанию (см. Рис. 4).

Подобную разницу в конструкции «гуслей» татар-мусульман и местных христианских народов (чувашей, мари, татар-кряшен и т. д.) Поволжья можно объяснить, прежде всего, учитывая вхожесть их искусства в лоно мусульманской и христианской культур. В данном случае и многострунная горизонтальная цитра Т. Ялчигула полностью связана с исламским содержанием культуры татар.

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

Об использовании кануна (гуслей) татарскими аскетами — дервишами, которые жили братствами в своих обителях — ханака, близ святынь Булгарского городища, пишет Т. Ялчигул и в своем произведении «Рисаля-и-Газиза» [См.: 14]. Упоминание именно этого инструмента говорит о его большой популярности в татарском позднесредневековом искусстве, имеющем преемственные связи с классическим средневековым искусством эпохи до середины XVI века.

Исходя из вышеизложенного, у нас имеются основания предполагать, что сведения бытописателей российских народов XVIII—XIX веков о применении татарами-мусульманами гуслей касались инструмента, схожего по конструкции с кануном (гуслиями) из рукописи Т. Ялчигула аль-Булгари. Несомненно, что и известный татарский просветитель XIX века



Рис. 3. Схематический рисунок инструмента канун (*гәслә бит төрки*) из рукописи Т. Ялчигула.

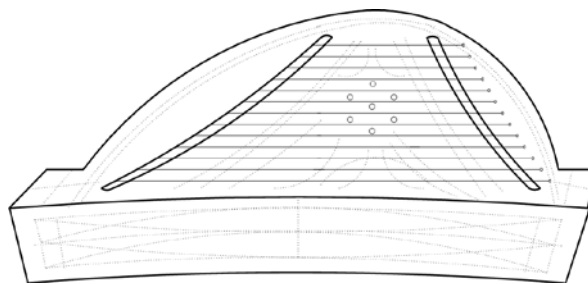


Рис. 4. Схематическое изображение псалтиревидных гусель волго-камского типа.

М. Г. Махмудов в разделе «Татарские музыкальные инструменты» своего труда «Практическое руководство к изучению татарского языка» описывал классический мусульманский канун, ибо и иные упомянутые им инструменты, за исключением скрипки, имеют восточное происхождение. Это *думбыра*, *думбырий*, *кубыз*, *сыбызгы*, *курай*, которые, соответственно, переведены как балалайка, бубен, кубза, дудки музыкальные.

После середины XIX века, с наступлением нового времени, традиции игры на кануне (гуслиях) у татар-мусульман как характерное и массовое явление, видимо, нарушились. Однако память о кануне в татарском общественном сознании полностью не исчезла.

В творчестве поэта Шайхзады Бабица (1895—1919) [См.: 7], который являлся ярким представителем национальной интеллигенции начала XX века, имеется немало тем, связывающих нитью преемственности явления искусства и культуры нового (*жәдид сәнгать*) и старого времени (*кадим сәнгать*). Несмотря на имеющийся пафос и молодой задор реформистского движения, Шайхзада Бабица трепетно относился к истории и глубинным истокам национального искусства. Он был знаком со многими суфиями такого известного исламско-

го центра Приуралья, как г. Троицк, слушал их зикры и радения, нередко и сам участвовал в них, слушал рассказы, легенды и предания о легендарных суфиях, дервишах, их жизни. Конечно, он был знаком и с последним видным представителем, руководителем местного отделения суфиев ордена Накшбандия ишаном Зайнуллою Расулевым. Встречи с суфиями и пребывание в атмосфере суфийского духовного искусства стали, видимо, поводом для написания им стихотворения «Канун». Как отмечает исследователь творчества Ш. Бабича Г. Гильманов, поэт и сам мог исполнять на кануне старинные мусульманские напевы баитов и мунаджатов, классические музыкально-поэтические композиции, которые усвоил от шакирдов медресе «Галия», выходцев из Средней Азии.

Шулвакыт Коръән укыйдыр төсле бердән
бер кари;
Шул вакыт жырлый, гүя моңлы Давыт
хэзрәтләре.

Әй, канункай, моңнарың гел изге моң һәм
иске моң,
Иске солтаннар сараеннан ишетелгән төсле
моң.

Аһ, синең тушың, канун, чын сихерле
могъжиза,
Чын рәхәт, жаннар эри, каннар таша,
бәгрәң өзә [7. Б. 84].

В звуках твоих, канун, звенят напевы
ушедших времен;

В струнах твоих звучит печаль далеких
обещаний.

Как будто старец читает Коран нараспев,
Как будто праведник Дауд слагает свои
песни.

О, канун, священны и древни звуки твои,
Они будто звучат из сводов древних
султанских дворцов.

Ах, твои звуки, канун, настоящее волшебство,
Наслаждение, порыв и души смятение.

Остановиваясь на проблеме определения характера музыкально-исполнительской техники игры на татарском средневековом кануне, можно предположить, что она, возможно, была близка к традициям игры на гуслях, сохранившимся до наших дней. Такое предположение исходит из того, что гусельная исполнительская техника кряшен, как показали экспедиционные материалы и в соответствии с мнением самих музыкантов-кряшен, живущих в Арском и Балтасинском районах Татарстана, кардинально отличается от техники игры марийских гусляров (а с удмуртскими исполнителями на гуслях им встречаться не приходилось). Подобная разница, как мы полагаем, могла возникнуть от сохранения татарами-кряшенами определенных традиций игры на кануне, на котором они играли до крещения.

Другим источником, помогающим осмыслить проблему ретроспекции техники игры на средневековом татарском кануне, могли бы стать традиции классического кануна, сохранившиеся в искусстве мусульманских народов Среднего и Ближнего Востока (см. Рис. 5). Однако эта работа требует дополнительных научных и практических исследований.

Более определенно можно выразить мнение о том, что татарский канун был щипковым инструментом, в отличие от канунов многих народов Востока, где нередко этот инструмент более известен и как многострунный щипковый, и как ударный, представляющий из себя вид, схожий с иранским и азербайджанским сантур'ом (типологически схожий с цимбалами).

Традиции игры на кануне и щипком, и специальными палочками (молоточками), имеющиеся в искусстве мусульманских народов Востока, отражаются и в татарском позднесредневековом искусстве, проблема изучения которого рассматривается далее.

Чимбал. В живой фольклорной памяти пожилого поколения татарского населения Ульяновской, Самарской, Пензенской областей до недавнего времени сохранялись предания о наличии в музыкальной практике этнографической группы татар-мишарей этого региона многострунного музыкального инструмента

под названием *чимбал* (или *чимпал*). По описаниям местных жителей, этот инструмент походил на чанг или цимбалы, имеющиеся в инструментарии узбеков, таджиков, а также украинцев и молдаван. Эти сведения были зафиксированы известным татарским этнографом, автором исследования материальной культуры татар-мишарей Волго-Окского междуречья Р. Г. Мухамедовой, которая специально изучала культуру мишарей с 1950-х по 1980-е годы. Подобные сведения были зафиксированы и фольклористом Х. Ярми в Ульяновской области в материалах устного народного творчества, записанных им в 1960-х годах, а в 1970-х годах отмеченных композитором и фольклористом Ш. К. Шарифуллиным.

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

Ике дэ йегет йыр йырлыдыр,
эмэн чимпал уйыны уйныйдыр;
Ике генэ буй кыз йыр йырлыдыр,
Кайсын севейем дип үк уйлыдыр.

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

Как видно, сведения об этом инструменте не единичны, а поэтому они не могут быть случайными и требуют внимательного изучения. Название и упоминание этого инструмента встречается и в татарском рукописном наследии позднего средневековья. В частности, в рукописных списках поэмы поволжско-тюркского поэта XIV века Хисама Кятиба «Джумджума-и-Султан», которая имела широкое хождение у татар Поволжья. Эта поэма написана примерно в 1370-х годах и, по мнению академика Е. Э. Бертельса, была посвящена описанию дворцовой жизни золотоордынских ханов [См.: 1. С. 272].

Поздние списки поэмы, найденные у татар, отражают очень ценные и редкие детали, которые косвенно дают возможность уточнить некоторые особенности распространения инструмента чимбал у татар. Поэма примечательна тем, что ее рукописные варианты имеют

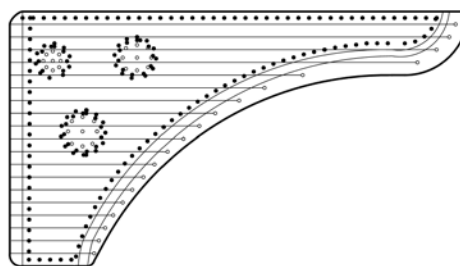


Рис. 5. Канун. Прорисовка инструмента канун из миниатюры бухарского списка «Искандернаме» Низами. 1571 — 1572 гг. ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина г. Санкт-Петербурга.

изменения в тексте, появившиеся в результате добавлений, сделанных более поздними переписчиками. Так, в одном из списков при описании музыкальных инструментов и количества музыкантов ханского двора имеются следующие строки:

Йити мең мөтрибчеләрем бар иде,
Меңе чән, меңе кубызчылар иде,
Меңе найчылыр иде, меңе быргы,
Меңе табыл орар ирде, меңе оргы,
Меңе чалгы чалар ирде, меңе дэф,
Меңе чимбал орар ирде, меңе кэф.

[Цит. по: 5. С. 160]

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

В другом варианте поэмы эти строки представлены в следующем виде:

Һәм жите мең мөтрибчеләрем бар иде,
Меңе чән, мең кубызчыларым бар иде.
Меңе найчылар иде, меңе быргы,
Мең быргы табыл үзрә ирде мең оргы.

[Цит. по: 4. С. 211]

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

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

Можно предположить, что эта приписка с упоминанием *чимбал* (или *чэмбал* [См.: 6]) появилась в период с конца XVIII до середины XIX века, т. е. когда Татарское Поволжье переживало период некоторого оживления религиозного движения, связанное с созданием суфийских отделений ордена Накшбандия, усилением традиций переписки книг.

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

В соответствии с данными по истории музыки Средней Азии, цимбаловидный музыкальный инструмент под названием чанг (*чан*) становится особо популярным и на-

чинает широко распространяться именно в конце XVII — начале XIX века. В это время в мусульманских учебных заведениях Средней Азии получали образование многие татарские шакирды. Видимо, через этих шакирдов, а также татар-дервишей, часто посещавших мавзолей святых суфиев в Средней Азии, этот инструмент появился и распространился в музыкальной практике некоторых регионов Поволжья, в частности в селах и ханака — дервишских обителях рассматриваемой нами Симбирской губернии, ныне Ульяновской области.

Общеизвестно, что предшественником цимбаловидного многострунного инструмента многих народов, входящих в общеисламское культурное пространство, явился канун. Его цимбаловидный подвид начал называться новым именем.

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

Для появления названия чимбал имелись свои местные предпосылки.

В старотрадиционной культуре татар, в частности у сибирских татар, название *чэмбар* или *цэмбар* (*чембар*, *цембар*) известно с очень давних времен и означает:

а) специальный сигнальный инструмент — подвешенный кусок железного предмета, по которому били для подачи общественно значимых сигналов;

б) обычная печная заслонка, которую, по свидетельству исследовательницы татарского устного фольклора Ф. В. Ахметовой-Урманче, хорошо знающей народное искусство сибирских татар, часто применяли в бытовом музицировании в качестве ударного инструмента.

Возможно, что звуки рассматриваемого нами струнно-ударного инструмента могли ассоциироваться со звучанием этого идио-

фона *чембара*. Одной из значимых причин закрепления названия *чимбал*, несомненно, явилось знакомство татар с подобным же инструментом у украинцев и молдаван (цамбал, цимбалы).

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

Ариля (*арилэ бит төрки*). Среди приведенных схем музыкальных инструментов рукописи Т. Ялчигула вызывает интерес инструмент, названный *арилэ бит түрки* (см. Рис. 6). Его струны, по данным Ялчигула, были изготовлены из овечьих кишок. Поэтому его можно идентифицировать, прежде всего, как щипковый инструмент.

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

Название ариля в татарском и, шире, в мусульманском искусстве в качестве традиционного названия инструмента не встречается.

Судя по приведенной схеме, его конструкция не отражает характерные особенности колесной рыли (лиры). В первую очередь, ввиду отсутствия изображения ее наиболее важных деталей — фрикционного колеса с ручкой и клавиш для изменения звуков. Если исходить не из названия, а из особенностей приведенной конструкции инструмента в данной схеме, то можно выдвинуть гипотезу, что он несомненно ближе к многострунным инструментам, имеющим сходство с кануном, а более всего — к средневековому общемусульманскому классическому инструменту под названием *нузха*. В персидском (анонимном) трактате XIV века «Канз аль-Тухаф» — «Дар сокровищ» (Британский музей, Лондон) — есть описание *нузхи*. Там написано, что *нузха* в два раза больше кануна. Верхняя дека, подобно деке уда, очень тонка. Струн много, часть их — тройные. Они натягивались над всем корпусом инструмента,

между ними помещались одинарные струны разной длины (см. Рис. 7). Колки располагались на левой стороне инструмента, на *нузхе*, как и на кануне, играли пальцами обеих рук.

В этом анонимном трактате материал, из которого изготавливались струны, не указан. О том, что струны кануна и *нузхи* могли быть не только жильными (кишечными), как это видно из рукописей Т. Ялчигула, говорят работы знаменитого историка и теоретика восточной музыки XIV — начала XV века, азербайджанца Абдулкадыра Мараги. В своем трактате «Собрание мелодий в науке музыки» — «Джами аль-алхан фи-илм аль-мусики» (Бодлеанская библиотека, Оксфорд) он описывает канун, который имел медные (тройные) струны. Его судьба схожа с такими инструментами этого периода, как канун, смычковый кубыз, даф, най и др.

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

Точно установленным фактом применения танбура в искусстве казанских татар можно считать сведения об его использовании в придворной дворцовой музыке казанского хана Мухаммеда Эмина, в творчестве Дервиша Шади Хабаша. В Казанском Кремле использовались не только танбур, но и остальные классические музыкальные инструменты, составлявшие придворные ансамбли и в других исламских городских культурных центрах государств, образовавшихся после распада Золотой Орды.

В эпоху позднего средневековья у поволжских татар (XVIII — начало XIX века) танбур использовался в музыкальной практике суфи-



Рис. 6. Схематическое изображение инструмента «ариля бит тюрки» из рукописи Т. Ялчигула.

ев. Определение места и степени отношения танбура к татарской национальной культуре средневековья в музыковедческих работах, а также возрождение танбурного искусства в структурах современной татарской культуры находится на стадии становления. В настоящее время идет процесс возрождения татарских традиций игры на танбуре.

Даф. Основным музыкальным инструментом, помогающим воспроизведению и освоению классических метров и ритмов, связанных с мусульманским музыкально-поэтическим искусством, является ударный инструмент

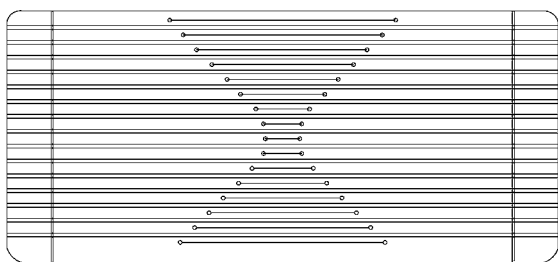


Рис. 7. Нузха. Анонимный трактат о музыке. Список XIV века. Лондон, Британский музей.

даф. Исходя из того что сведений по этому инструменту в инструментоведческих работах очень мало, рассмотрим общее историческое развитие бубна в традиционном инструментальном искусстве татар чуть подробнее.

Древнейшим ударным музыкальным инструментом татар является односторонний рамный мембранофон, который в разные исторические эпохи имел свои характерные функциональные предназначения, особенности конструкции, репертуар и, естественно, назывался по-разному: 1) в языческую эпоху — *доңгер/думбырый*, 2) в мусульманскую эпоху — *даф*, 3) в новое время — *шөлдөрле барабан*.

Бубны относятся к ряду слабо исследованных и почти нетронутых в научном плане явлений татарского музыкального искусства. Трудности поиска фактических материалов и утеря живых традиций использования бубна в национальной культуре нового времени привели к забвению этого инструмента. При определении места бубна в общей структурной модели татарского музыкального искусства мы должны учитывать то, что культура татарского общества имела постоянно изменяющуюся динамику исторического развития. Мы должны принять во внимание то, что содержание культуры татарского общества в различные исторические эпохи отличалось доминированием тех или иных стилей, жанров и социально-коммуникативных, эстетических функций художественной культуры. Это относится и к видам татарских бубнов. Бубны врачевателей, заклинателей (*имче*, *багучы*, *күрәздә*), относящиеся к древнему этническому типу культуры татар, имели свою специфику. Бубны, пришедшие в татарскую культуру с явлениями классического мусульманского искусства, несли

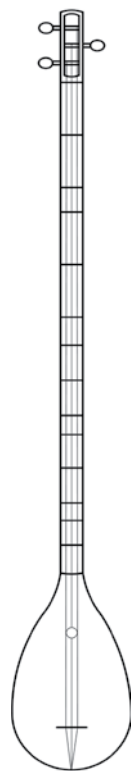


Рис. 8. Тип хорасанского (тюркского) танбура, распространенный в средние века в татарской культуре.

в себе светские традиции элитарной культуры, отличающиеся от традиций в обрядах и культах языческой эпохи региона. С приходом джадидизма и европеизации современной татарской инструментальной культуры применяющиеся в оркестрах бубны (*шөлдөрле барабан*) в своих функциях ничем не отличаются от обычных русских (европейских) бубнов.

Традиции игры на дафе (см. Рис. 9) в средневековой вокально-инструментальной культуре татар возникли и окрепли в связи с вхождением Поволжья в лоно исламской арабско-иранской культуры.

Разработка конкретных рекомендаций, основных принципов теории и методики

исполнительского искусства на ударных инструментах исходит из выяснения особенностей музыкально-стилевого содержания баитов, мунаджатов, а также степени сопричастности их к классическому музыкальному искусству общемусульманского Востока.

Идея о наличии в прошлом старотатарской культуры классических форм искусства аккомпанемента на бубне, других классических инструментах, естественно, вытекает из закономерностей развития устно-профессиональной культуры татар средневековой эпохи. Это значит, что рано или поздно она должна была возникнуть, как и сама постановка проблемы по практическому возрождению этих инструментов, приемов игры и репертуара.

Изучение, ретроспективный анализ и восстановление практически забытых на сегодняшний день приемов ритмического сопровождения на бубне, применявшихся при исполнении напевов татарских письменно-поэтических произведений, является одной из ключевых задач по приближению музыки татар к общеисламскому стилю.

Последнее может идти через изучение метроритмических свойств сохранившейся части напевов старотатарской письменной вокально-поэтической культуры в сравнении с теорией метра и ритма общемусульманского классического искусства; через восстановление возможных форм и приемов исполнения ритмических построений, необходимых для аккомпанемента различных формульных ритмов в баитно-мунаджатных напевах.

Рассмотрим имеющиеся исторические сведения о применении дафа в татарской культуре. В работах религиозно-богословского, исторического, литературного содержания, написанных представителями татарской интеллигенции вплоть до советского периода, понятие бубен обозначалось основным термином даф (*дәф*). Например, С. Кукляшев в Словаре, составленном к татарской хрестоматии, понятия: *дәф*, *дәф чалмак* — обозначает как тимпан, играть на тамбуре [См.: 3. С. 48], т. е. на бубне. В таких работах отсутствовала дилемма «считать или не считать его татарским», ибо он априори считался общим классическим инструментом для всех народов, входящих в культурное про-

странство мусульманской цивилизации. Основным предметом споров был вопрос: «Разрешено ли играть на дафе мусульманам или нет?» Такие проблемы имелись на протяжении всей истории татарской культуры. Это, например, отчетливо просматривается в работе татарского исследователя начала века Хади Килдебяки «Музыка и ислам» [См.: 9]. Однозначный ответ на вопрос о легитимности музыкальных ин-

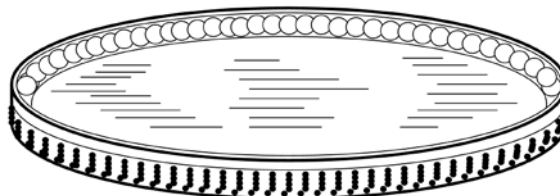


Рис. 9. Общий вид классического бубна (*даф*), применявшегося в татарской устно-профессиональной (элитарной) культуре до конца XVIII — начала XIX века.

струментов с позиций ислама до сего времени не получен. Однако искусство игры на дафе и других классических инструментах процветает у многих восточных народов, которые цивилизованно и целенаправленно сохраняют свое традиционное художественное наследие.

Исполнение баитов, зикров, касыд, записанных в регионе, под аккомпанемент таких классических инструментов, как даф, танбур, думбыра, могло бы стать важным вкладом в восстановление экологии татарской культуры и сохранение нитей преемственности с традиционным искусством. Очевидно, что расширение содержания ранее существовавших учебных программ через включение новых тем не только по истории, изобразительному искусству и литературе, но и по музыке становится необходимым и закономерным следствием новых подходов и задач, стоящих перед современным обществом.

Начиная с эпохи джадидизма, ислаха, т. е. 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 культур-

но-информационное пространство европейской цивилизации, как в плане бытового, так и «высокого» (академического, профессионального) искусства с доминантой новоевропейских музыкальных жанров. Татарская культура начала формировать в себе новые черты национальной музыки, что проходило с одновременной утратой или унификацией многих черт локальных этнических традиций.

Период позднего средневековья завершился с развитием капитализма в России и началом формирования европейской культуры нового времени. С завершением средневекового периода культуры татар произошла утрата традиций инструментального искусства дворцовой, светской музыки, связанных с классическими исламскими традициями; высокую жизнеспособность проявили лишь музыкально-инструментальные традиции суфиев [См.: 2].

Обзор данных по инструментальным традициям татар XVIII — второй половины XIX вв. позволяет представить сложную историческую ситуацию при завершении позднесредневекового периода татарского музыкального искусства. Отсюда можно сделать важный вывод, что история татарского искусства XVIII—XIX в. не сводится только к явлениям узкофольклорного, обрядового и бытового этнического искусства. Здесь прослеживается причастность музыки татар этого периода к общим явлениям восточной классической музыки, истоки которой уходят вглубь татарской средневековой элитарной культуры. Очевидно, что дальнейшее научное исследование традиционного инструментального искусства татар будет успешным лишь при дифференцированном изучении и соответствующей реконструкции старозаточных и элитарных традиций. Музыкальные инструменты, которые имелись и развивались на протяжении средневековой культуры татар, сохранялись в своей основе до середины XIX века.

Примечания

- 1 Мюрид (с арабского последователь, послушник) — в суфизме ученик.
- 2 Здесь и далее подстрочный перевод Г. М. Макарова.

Список литературы

1. Бертельс Е. Э. Литература народов Средней Азии от древнейших времен до XV века н. э. // Новый мир. — 1939. — № 9. — С. 265 — 281.
2. Макаров Г. М. Пути восстановления старотрадиционных музыкальных инструментов татар // Национальная жизнь и межнациональное взаимодействие: Тезисы докладов. — Казань, 1993. — С. 147—148.
3. Словарь к татарской хрестоматии / Сост. С. Б. Кукляшев. — Казань: Тип. Имп. унта, 1859. — 106 с.
4. Хисам Кятиб. Дастаны Жәмжәмэ (текст подготовил Ш. Ш. Абилов) // Древняя татарская литература: Хрестоматия. — Казань: Татарское книжное издательство, 1963. — С. 211.
5. Хисам Кятиб. Жәмжәмэ Солтан // Источники древнетюркской и татарской литературы: Учебное пособие. — Казань: Издательство Казанского университета, 1981. — С. 160.
6. Абилов Ш. Ш. Хөсам Кятибнең «Жәмжәмэ солтан» дастаны // Татар әдәбияты тарихы / Автор-төз. Ш. Ш. Абилов. — Алты томда. — Т. 1. — Казан: Тат. кит. нәшрияты, 1984. — Б. 245.
7. Бабич Ш. Канун тыңлаганда (Фараби хәзрәтләренә багышлыйм): Зәнгәр жырылар. Шигырьләр. — Казан: Тат. кит. нәшрияты, 1980. — 542 б.
8. Кандалий Габделжаббар. Шигырьләр һәм поэмалар / Төз. М. Госманов. — Казан: Тат. кит. нәшрияты, 1988. — Б. 268—269.
9. Килдебәки Г. Музыка вә ислам. — Казан: Иман, 1999. — 32 б.
10. Мәрҗани Ш. Мустафад аль-ахбар фи ахвали Казань ва Булгар: (Источники

- по истории Казани и Булгара) / Вступ. ст. Я. Г. Абдуллина, А. Н. Хайруллина, с. 5—37; АН СССР, Казан. фил., Ин-т яз., лит. и истории им. Г. Ибрагимова. — Казань: Татар. кн. изд-во, 1989. — 414 с.
11. *Монасыпов Ш. Х.* Сызылып мон чыкканда // Казан утлары. — 1977. — № 2. — Б. 152—160.
 12. *Утыз-Имәни Г.* Шигырьләр, поэмалар / Төз. Ә. Шәрипов. — Казан: Тат. кит. нәшрияты, 1985. — Б. 32—35.
 13. *Фахрутдин Р.* Асар. — Т. 1. — Оренбург, 1904. — 204 б.
 14. *Ялчигол Т.* Рисалә-и-Газиза. — Казан, 1887.
 9. *Kildebeki H.* Muzyka ve islam. — Kazan: Iman, 1999. — 32 b.
 10. *Marzhani S.* Mustafad al-akhbar fi ahvali Kazan va Bulgar: (Istochniki po Istorii Kazani I Bulgara) / Vstupitel'naya statiya Y. G. Abdullina, A. N. Khairullina, s. 5—37; AN SSSR, Kazanskii filial, Institut yazuka, literatury I istorii imeni G. Ibragimova. — Kazan: Tatarskoye knizhnoye izdatelstvo, 1989. — 414 s.
 11. *Monasyrov S. H.* Syzylyp mon chykkanda // Kazan utlary. — 1977. — № 2. — B. 152—160.
 12. *Utyz-Imeni G.* Shigyrlar, poemalar / Tez. E. Sharipov. — Kazan: Tatarcha kitepler neshhriyaty, 1985. — B. 32—35.
 13. *Fakhrutdin R. Asar.* — T. 1. — Orenburg, 1904. — 204 b.
 14. *Yalchigol T.* Risalya-i-Gaziza. — Kazan, 1887.

References

1. *Bartels E. E.* Literatura narodov Srednei Azii ot drevneishikh vremen do XV veka nashei ery // Novyi mir. — 1939. — № 9. — S. 265—281.
2. *Makarov G. M.* Puti vosstanovleniya starotraditsionnykh muzykalnykh instrumentov tatar // Natsionalnaya zhizn i mezhnatsionalnoye vzaimodeistvie: Tezisy dokladov. — Kazan, 1993. — S. 147—148.
3. Slovar k tatarskoi khrestomatii / Sostavitel S. B. Kuklyashev. — Kazan: Tipografiya Imperatorskogo universiteta, 1859. — 106 s.
4. *Hisam Kyatib.* Dastany zhemzheme (tekst podgotovil S. S. Abilov) // Drevnyaya tatarskaya literatura: khrestomatiya. — Kazan: Tatarskoye knizhnoye isdatelstvo, 1963. — S. 211.
5. *Hisam Kyatib.* Zhemzheme soltan // Istochniki drevnetyurkskoi i tatarskoi literatury: uchebnoye posobiye. — Kazan: Izdatelstvo Kazanskogo universiteta, 1981. — S. 160.
6. *Abilov S. S.* Hisam Kyatibnen Zemzheme soltan dastany // Tatar edebiyaty tarikhy / Avtor-tez. S. S. Abilov. — Alty tomda. — T. 1. — Kazan: Tatarcha kitepler neshhriyaty, 1984. — B. 245.
7. *Babich S.* Kanun tynlanga (farabi hezretlerene bagyshlyim): Zenger zhyrlar. Shigyrlar. — Kazan: Tatarcha kitepler neshhriyaty, 1980. — 542 b.
8. *Kandal'yi Gebdelzhabbar.* Shigyrlar hem poemalar / Tez. M. Gosmanov. — Kazan: Tatarcha kitepler neshhriyaty, 1988. — B. 268—269.