

Н. Г. Агдеева

**О чем поет саз?
О жанре *сазда сөйләшү* («разговор на сазе»)
астраханских татар**

Аннотация:

В статье рассматриваются уникальные музыкально-инструментальные наигрыши на саратовской гармошке, распространенные в быту астраханских татар, — *сазда сөйләшү* («разговор на сазе»), выявляются их музыкально-исполнительские особенности. Прослеживаются параллели с типологически сходными явлениями в традиционных культурах казахов и народов Поволжья.

Ключевые слова: *сазда сөйләшү* («разговор на сазе»), астраханские татары, саратовская гармошка, инструментальная культура.

N. G. Agdeyeva

**What does saz sing about?
On the genre *sazda seileshu* (“talking on the saz”) of the Astrakhan Tatars**

Abstract:

The article examines unique musical instrumental folk-tunes on the Saratov accordion, commonly known in the Astrakhan Tatars' daily life as *sazda seileshu* (“talking on the saz”), its musical and performing features are revealed. Parallels with typologically similar phenomena in traditional cultures of Kazakhs and peoples of the Volga region are traced.

Keywords: *sazda seileshu* (“talking on the saz”), Astrakhan Tatars, Saratov accordion, instrumental culture.

Инструментальная культура астраханских татар богата и разнообразна. Излюбленным и наиболее популярным инструментом является саз. Словом «саз» в тюркской музыкально-поэтической традиции помимо наименования музыкальных инструментов (щипковых, смычковых) обозначаются сами инструментальные наигрыши, мотивы, а «термин „саз“ связан с понятием „гармония“»

[4. С. 73]. Сазом астраханские татары называют саратовскую гармонь (С. Утегалиева приводит для сравнения название гармони, бытующей в Хорезмской области, — *құл сози* [4. С. 73]). Особенности ее строения и звукоизвлечения известны: диатонический звуко-ряд До мажора (с добавлением нижнего тетракорда), расположенный на десяти кнопках в правой руке, извлечение при растяжении мехов звуков До-мажорного трезвучия, при сжатии — звуков его малого вводного септаккорда. Клавиатура левой руки имеет в своем составе три или пять кнопок, при нажатии на которые возникают тонико-доминантовые гармонические сочетания. Гармошки с тремя или пятью басо-аккордовыми кнопками среди астраханских татар называют соответственно трех- и пятитонками. Инструмент по бокам снабжен круглыми металлическими полусферами с язычком внутри, издающими при игре яркий звон, благодаря которому саратовскую гармонь часто именуют «гармошкой с колокольчиками». При игре гармошка располагается на коленях, иногда — на одном, или, при энергичной игре, на весу.

Одной из причин популярности саза можно считать его тембр — характерно резковатый, яркий, благодаря чему инструмент хорошо звучит на открытом воздухе и при большом скоплении людей.

Репертуар для саза разнообразен. Уникальным явлением, связанным с этим инструментом и встречающимся исключительно среди юртовцев — этнической группы астраханских татар, является *сазда сөйләшү* («разговор на сазе»). Его суть заключается в том, что определенные мотивы-наигрыши, наделенные закрепленным семантическим значением, используются молодыми людьми для переговоров, иногда тайных. На сазе «разговаривали» во время молодежных вечеров, девичьих посиделок, с его помощью можно было договориться о свидании и т. п. Обычно «разговоры на сазе» астраханскими татарами приписываются только девушкам. Действительно, саз считается женским инструментом, хотя

иногда можно встретить и играющих на нем мужчин. Раньше на сазе должна была уметь играть каждая девушка — обучение игре на нем входило в общий процесс воспитания девочек, когда мамы и бабушки для свободного владения инструментом заставляли их целенаправленно заниматься: выполнять упражнения — гаммы — для запоминания системы сжима и разжима и затем разучивать известные мелодии. По обычаю гармошки раздавались (дарились) на свадьбе подружкам невесты — они должны были уметь играть на них. Характерно, что бытование саратовской гармошки среди астраханских татар наблюдалось в сельских районах, расположенных близко к городу Астрахани, что объясняется широкой торговлей на базарах этим музыкальным инструментом и существованием мастерских.

Сейчас на сазе играют, в основном, пожилые женщины. «Сазда сөйләшүләрдә кызлар гына катнашалар, егетләр сугышалар!» (В разговорах на сазе участвовали только девушки, парни дрались! [Здесь и далее перевод автора. — Н. А.]), — вспоминает жительница села Татаробашмаковка Приволжского района Астраханской области Рашида Уразаевна Сафарова, 1936 г. р. Причем «разговор на сазе» между девушками не всегда бывал дружественным, с помощью саза подруги могли и дразнить друг друга, и ругаться, например: «Син тинтэк! Юк, син тинтэк!» (Ты балда! Нет, ты балда! — при этих словах информатор на каждый слог совершала движения руками, имитирующие игру — сжим и разжим — на саратовской гармошке на каждый произносимый слог). В том же селе другой информатор — Мухтаров Назметдин Измаилович, 1927 г. р., рассказал о том, что «парни тоже играли» и, что, видимо, является исключением, парень играл в паре с матерью: «Егет энисе белән сазда сөйләшеп утыралар иде» (Парень со своей матерью сидели, разговаривали на сазе).

Первый опубликованный образец *сазда сөйләшү* зафиксирован М. Нигмедзяновым

в 1961 году [2. С. 117] (см. пример 1). К сожалению, к нотному примеру отсутствуют комментарии об обстоятельствах исполнения и смысловом наполнении.

Экспедицией Казанской консерватории под руководством Н. Г. Гайнуллиной (ныне Агдеевой, автора данной статьи) в 2000 году в г. Астрахани были записаны две мелодико-ритмические формулы «разговора на сазе» [3. С. 393] (по определению информантов Назиры Зариповны Адельшиновой, 1931 г. р., и Файзрахмана Валеевича Шафиева, 1916 г. р.), они означают просьбу повернуться назад, оглянуться на играющего (см. примеры 2 а, б. Текст, заключенный в скобки, подразумевается и исполнен Н. З. Адельшиновой).

К образцам данного жанра можно отнести еще один образец, записанный от Н. З. Адельшиновой, который не определяется исполнительницей как *сазда сөйләшү*, однако смысл

данного наигрыша — привлечение внимания конкретного молодого человека, передача ему с помощью наигрыша симпатии, тайного послания, формулируемого не словами, а мелодико-ритмическими оборотами, — позволяют отнести данный пример к «разговору на сазе» (см. пример 3).

Комментируя исполнение данного наигрыша, Н. З. Адельшинова, весело смеясь, вспоминала, что с его помощью привлекла своего будущего мужа: «бабаемны алдадым, өйләндердем үзен, илле елга» («обманула моего бабая [имеется в виду ее муж. — Н. А.], женила его на себе, на 50 лет»). Суть обмана нам выяснить не удалось: вероятно, это было то общение без слов, которое возникает между молодыми людьми в период ухаживания.

Как видно из приведенных образцов, смысловое наполнение наигрышей *сазда сөйләшү* могло быть определено закрепленными за

1

$\text{♩} = 60$

Ка - шың ка - ра кон-дыз - кай әр - мән-дә - ге йол-дыз-кай.
 Бро - ви тво - и чер - ны - е, звез - ды Ар - ме - ни - и, ско -

Ти - з(е) - рәк кил, тиз рәк кил, жа - ным ми - кән,
 ре - е при - хо - ди, при - хо - ди, ду - ша мо -

кү - зем ми - кән, тиз - рәк кил, Ис - ма - гил!
 я, при - хо - ди ско - ре - е, Ис - ма - гил!

2а

$\text{♩} = 122 \rightarrow 176$

[Кө - ттем, кө - ттем, ки - амә - дең, кө - г - азь кө - ттем, ки - амә - дең,
 кө - ттем, кө - ттем, ки - амә - дең, кө - г - азь кө - ттем, ки - амә - дең,
 бо-ры-лып бо-ры-лып ка - ра-дым та-гы да бо-ры-лып ка - ра-дым.]

26

ними конкретными словами (не пропеваемыми, а подразумеваемыми), кроме того, мелодическими оборотами, изображающими то или иное физическое действие участников «разговора». В зафиксированных нами наигрышах этим действием является поворот тела, головы назад, на играющего, а мелодико-интонационной фигурой — спиралеобразный, за счет нескольких повторений, трехзвучный ход по звукам мажорного трезвучия в следующем их порядке: средний — верхний — нижний, с акцентом на первый звук. К сожалению, других закономерностей, позволяющих достоверно расшифровать весь «словарь» *сазда сөйләшу* астраханских татар не представляется возможным.

На способность инструмента, в частности, домбры, «говорить без слов» в руках героев многих казахских легенд указывает А. Мухамбетова. В одной из них: «Один из судей, видя, что его коллеги собираются засудить невиновного, берет в руки домбру и она «говорит» джигиту: «Не признавайся, ой-бай, не признавайся» [Цит. по: 1. С. 16]. В другой «...к хану приходит старый домбрист. В звуках домбры и ее плачевном напеве хан слышит трагическую весть: “Сын твой умер, несчастный хан”» [Цит. по: 1. С. 16]. Основное предназначение, «главную миссию “говорящих инструментов”» Мухамбетова видит в служении «посредником между любящими душами» и приводит в пример легенду, в которой

влюбленные юноша и девушка, разлученные судьбой, встретившись, «сказали» друг другу с помощью кюев на домбре слова прощания и утешения.

В ином смысловом значении, для подачи определенного сигнала пастухами, используются мундштучные инструменты — рог и труба, о чем пишет В. И. Яковлев. Помимо сигналов общего организационного значения типа утреннего сигнала — «панема моро» («песня выгона»), вечернего «чи валгомо моро» («песня заходящего солнца) у мордвы, сигналов типа «на выгон», «пастьба», «возврат в деревню» у удмуртов, Яковлев приводит и случаи включения в звуковые сигналы звукоподражания животным, «выговаривания» [вероятно, имеется в виду воспроизведение метроритмического строения. — Н. А.] имен животных, предупреждения о надвигающейся опасности, изменении погоды [См. подробнее: 5. С. 227 — 229]. Однако отсутствие возможности познакомиться с аудио- и нотными записями приведенных сигналов не позволяет в полной мере судить об их типологическом родстве с наигрышами астраханских татар.

На сегодняшний день нужно констатировать, что жанр *сазда сөйләшү* среди местного населения Астрахани и области утрачен. Из представителей старшего поколения единицы помнят лишь название, о самом явлении могут сказать только, что оно было «когда-то». Одной из причин исчезновения жанра может быть социальная — большая свобода общения между молодыми людьми, пришедшая в советское время, равенство полов, совместный труд и коллективное времяпровождение, в условиях которых тайные «разговоры на сазе» потеряли смысл.

Список литературы

1. Мухамбетова А. И. Казахский кюй (очерки истории, теории, эстетики). — Алматы: Дайк-Пресс, 2002. — 208 с.
2. Нигмедзянов М. Н. Татарские народные песни. — Казань, 1984. — 240 с.
3. Песни астраханских татар / Сост. и нот. транскр. Е. М. Смирновой и Н. Г. Гайнуллиной. — Казань: Казан. гос. консерватория, 2007. — 552 с.
4. Утегалиева С. И. Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии). — М.: Композитор, 2013. — 528 с.
5. Яковлев В. И. Традиционные музыкальные инструменты Волго-Уралья: Историко-этнографическое исследование. — Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2001. — 320 с.

References

1. Mukhambetova A. I. Kazakhskiy kyuy (ocherki istorii, teorii, estetiki). — Almaty: Dayk-Press, 2002. — 208 s.
2. Nigmedzyanov M. N. Tatarskiye narodnyye pesni. — Kazan, 1982. — 240 s.
3. Pesni astrakhanskikh tatar / Sost. i not. transkr. Y. M. Smirnovoy i N. G. Gaynulinoy. — Kazan: Kazan. gos. konservatoriya. — 2007. — 552 s.
4. Utegaliyeva S. I. Zvukovoy mir muzyki tyurkskikh narodov: teoriya, istoriya, praktika (na materiale instrumental'nykh traditsiy Tsentral'noy Azii). — M.: Kompozitor, 2013. — 528 s.
5. Yakovlev V. I. Traditsionnyye muzykalnyye instrumenty Volgo-Uralya: Istoriko-etnograficheskoye issledovaniye. — Kazan: Izd-vo Kazan. un-ta, 2001. — 320 s.