

На правах рукописи

Paul Kivini

КУЙВИНЕН Пол Уолтер

ГАРМОНЬ В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ КАЗАНСКИХ ТАТАР

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Казань – 2015

Работа выполнена в ФГБОУ ВО «Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова»

Научный руководитель: **Смирнова Елена Михайловна**
доктор искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова»,
профессор кафедры татарской музыки и этномузыкологии

Официальные оппоненты: **Рахимов Равиль Галимович**
доктор искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Уфимская государственная академия искусств имени Загира Исмагилова»,
профессор кафедры этномузыкологии

Каюмова Эльмира Ринатовна
кандидат искусствоведения,
ГБУ «Республиканский центр развития традиционной культуры», ведущий научный сотрудник научно-исследовательского отдела

Ведущая организация: ФГБУН Удмуртский институт истории, языка и литературы Уральского отделения Российской академии наук

Защита состоится 17 ноября 2015 года в _____ часов на заседании диссертационного совета Д 210.027.01 при Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова по адресу: 420015, г. Казань, ул. Большая Красная, 38.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова, адрес сайта: <http://kazanconservatoire.ru>

Автореферат разослан «___» октября 2015 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения,
доцент



М. Е. Гирфанова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Незученных явлений традиционной культуры, значимых в жизни большой этнической группы, на сегодняшний день осталось немного. Феномен гармонии в татарской культуре является редким примером подобной ситуации. Для татар этот музыкальный инструмент играет особую роль, его влияние на их жизнь в XX столетии прослеживается в каждой детали народного быта. Без гармонии в этот период не обходится ни одно событие традиционной жизни – календарное или семейное, ни одно общественное мероприятие; мелодии, наигранные на любимом инструменте, живут в сердцах и умах людей, определяя их коллективное сознание и мировоззрение. Образ гармонии, ее изображение и голос отождествляются с национальным татарским колоритом XX века и на протяжении целого столетия служат одной из цементирующих основ татарского сообщества. До настоящего времени, однако, тема гармонии в татарской традиционной культуре не получила достаточного освещения в исследовательской литературе, что предоставляет нам возможность начать исследование практически «с чистого листа».

Степень научной разработанности проблемы. С момента своего появления гармонь заняла прочную позицию в мировой музыкальной культуре XIX столетия, завоевав особую популярность в России. Описанию гармонии, ее истории и конструктивным особенностям посвящено большое количество трудов. В Европе лидирующую позицию в изучении данного вопроса занимает П. Монихон, в России – прежде всего, А. М. Мирек и А. А. Банин¹. Тема специфических видов гармонии, популярных в различных регионах России, наиболее широко освещается В. И. Яковлевым и

¹ См.: *Monichon P.* Petite histoire de l'accordeon. Paris: Entreprise Generale de Fabrication et de Publicite, 1958. 160 p.; *Monichon P.* L'Accordeon. Paris: Presses Universitaires de France, 1971. 128 p.; *Monichon P.* L'Accordeon. Lausanne: Payot, 1985. 144 p.; *Мирек А. М.* Из истории аккордеона и баяна. М.: Музыка, 1967. 195 с.; *Мирек А. М.* Справочник по гармоникам. М.: Музыка, 1968. 132 с.; *Мирек А. М.* И звучит гармоника. М.: Сов. композитор, 1979. 176 с.; *Мирек А. М.* История гармонно-баянной культуры в России с 1800 до 1941 года: автореф. дисс. ... доктора искусствовед. / Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания. М., 1983. 32 с.; *Мирек А. М.* Справочник; научно-исторические пояснения к схеме возникновения и классификации основных видов гармоник (аккордеонов и баянов). М.: Фирма «Алфред Мирек», 1992. 60 с.; *Мирек А. М.* Гармоника. Прошлое и настоящее. М.: Интерпракс, 1994. 542 с.; *Мирек А. М.* Гармоника // Музыкальные инструменты: энциклопедия. М.: Дека-ВС, 2008. С. 143 – 144; *Банин А. А.* Русская инструментальная музыка фольклорной традиции. М.: Гос. центр русского фольклора, 1997. 248 с.

М. И. Имханицким²; исследования проводились, в том числе, и в Волго-Уральском регионе. Разработанностью историко-органологической проблематики, однако, положение дел ограничивается: татарская традиция исполнения на гармонии как феномен этнографический, социологический и музыкально-теоретический до сих пор является практически не изученной.

Существующие в данной области работы немногочисленны и исчерпываются публикациями М. Н. Нигмедзянова, Р. Ф. Халитова и З. Н. Сайдашевой; материалы, посвященные татарской гармонной традиции, имеют в них обзорный, ознакомительный характер и ставят своей целью дать общее представление о предмете рассмотрения³. Исследования аналогичного характера, но в отношении башкир – народа, исторически соседствующего татарам, представлены в работах Р. Г. Рахимова⁴. В немалой степени ситуация определяется числом нотографических источников, явно недостаточным. Количество нотных транскрипций, фиксирующих выступления татарских гармонистов и представленных в публикациях татарского музыкального фольклора, немногочисленно и в совокупности составляет 58 образцов⁵. Очевидно, что столь незначительное число нотаций не может дать полного представления о рассматриваемой традиции.

² См.: *Яковлев В. И.* Традиционные музыкальные инструменты народов Среднего Поволжья. Казань: РНМЦ, 1991. 114 с.; *Яковлев В. И.* Традиционные музыкальные инструменты Волго-Уралья. Историко-этнографическое исследование. Казань: Изд-во Казанского ун-та, 2001. 320 с.; *Яковлев В. И.* Традиционные музыкальные инструменты: историческое этноинструментоведение. Казань: Изд-во Казанского ун-та, 2004. 80 с.; *Яковлев В. И.* Татарстан Республикасы Милли музееның музыка уен кораллары: каталог. Казан: Заман, 2007. 192 б.; *Имханицкий М. И.* История исполнительства на русских народных инструментах: Учебное пособие для музыкальных вузов и училищ / РАМ им. Гнесиных. М., 2002. 351 с.; *Имханицкий М. И.* История баянного и аккордеонного искусства / РАМ им. Гнесиных. М., 2006. 528 с.

³ См.: *Нигмедзянов М. Н.* Татарские народные музыкальные инструменты // Музыкальная фольклористика. М.: Сов. композитор, 1978. Вып. 2. С. 266 – 297; *Нигмедзянов М. Н.* Татарская народная музыка. Казань: Магариф, 2003. 256 с.; *Халитов Р. Ф.* Формы инструментального музицирования на народных праздниках и встречах молодежи у татар // Традиционная музыка народов Поволжья и Приуралья. Вопросы теории и истории / Академия Наук СССР, Казанский филиал. Казань, 1989. С. 62 – 70; *Сайдашева З. Н.* Татарская музыкальная этнография. Казань: Татарское кн-е изд-во, 2007. 224 с.

⁴ См.: *Рахимов Р. Г.* Напевы тальянки. Уфа: Башкирское книжное изд-во, 1985. 56 с.; *Рахимов Р. Г.* Гармоника // Музыкальные инструменты: энциклопедия. М.: Дека-ВС, 2008. С. 145; *Рахимов Р. Г.* Башкирская народная инструментальная культура: этноорганологическое исследование. Уфа: изд-во БГПУ, 2010. 188 с.

⁵ Так, 20 нотаций разнорегиональных фольклорных образцов, исполненных на гармонии, представлено в трудах М. Н. Нигмедзянова; все нотации (за единственным исключением) являются в известной степени неполными: в них фиксируется только партия правой руки (мелодия) (см.: *Нигмедзянов М. Н.* Татарские народные песни. М.: Сов.

Объект и предмет исследования. Понять феномен гармонии в татарской культуре и сделать значимые для будущих исследований выводы невозможно без движения от меньшего к большему – без обращения к локальной, этнически и территориально ограниченной традиции. **Объектом** исследования в настоящей работе является гармонная традиция казанских татар, проживающих в северо-западных районах Республики Татарстан – Высокогорском, Атнинском, Арском и Балтасинском. **Предметом** изучения становится комплекс параметров традиционной культуры, определяемый историческим, органо-логическим, социально-антропологическим (направленным на изучение моделей социального поведения) и музыкально-теоретическими аспектами рассмотрения.

Музыка академической традиции, как правило, ассоциируется с рядом великих индивидуальностей, воплощающих своим творчеством музыкальный идеал. Музыка, рассматриваемая в настоящей работе – это достижение большинства, квинтэссенция фольклорной культурной традиции. Наши респонденты не входят в число профессиональной элиты, но они обладают навыками игры на музыкальном инструменте, достаточными для музыкантов-любителей. В течение всего XX столетия благодаря этим людям в национальной музыкальной культуре царил культ гармонии. В настоящем исследовании делается акцент на восприятии феномена гармонии носителями татарской музыкальной традиции: в работе предпринята попытка посмотреть на инструмент глазами тех, кто так заботливо и с любовью хранит гармонию и играет на ней.

Цель настоящей работы – дать целостное описание гармонной традиции казанских татар, представив ее специфику в комплексе разноаспектных связей. Это позволит приблизиться к осознанию того, что есть татарская культура в понимании ее носителей. Достижению поставленной цели служит решение ряда задач; последние можно распределить по нескольким группам.

композитор, 1970. 184 с.; *Нигъмәтҗанов М. Н.* Татар халык жырлары. Казан: Татарстан китап нәшрияты, 1976. 216 б.; *Нигмедзянов М. Н.* Татарские народные песни / КФАН СССР ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова. Казань: Тат. кн. изд-во, 1984. 240 с.). Транскрипции выступлений татарских гармонистов, записанных в селе Татарская Каргала Сакмарского района Оренбургской области (общим числом 24), опубликованы Е. М. Смирновой (см.: *Песни Татарской Каргалы* / Казан. гос. консерватория; сост., общ. ред., вступит. ст. и коммент. Е. М. Смирновой. Казань, 2007. 344 с.); в них зафиксированы все составляющие инструментальных фольклорных образцов – как мелодия, так и аккомпанемент. Наконец, 14 опубликованных нотаций представляют традицию исполнения на гармонии астраханских татар (см.: *Песни астраханских татар* / Казан. гос. консерватория; сост., нотация, предисловие, комментарии Е. М. Смирновой, Н. Г. Гайнуллиной. Казань, 2007. 552 с.).

Первая группа задач связана с изучением «татарской» гармонии как таковой – ее истории и конструктивных свойств, и предполагает:

1) рассмотрение истории функционирования гармонии в татарской традиционной культуре;

2) характеристику структурных особенностей инструмента в восприятии и оценке народных исполнителей;

3) выявление видов гармонии, бытующих в традиционной культуре казанских татар, их классификацию.

Вторая группа задач имеет социально-антропологическую направленность и предполагает раскрытие моделей поведения носителей татарской традиции, связанных с игрой на гармонии. В их число входит:

4) изучение места гармонии в жизни татарского социума;

5) выявление механизма передачи исполнительской традиции в практике татарских гармонистов.

Третья группа задач касается особенностей музыкальной организации образцов, исполняемых татарскими гармонистами. Она включает в себя:

6) разработку и практическую апробацию транскрипционных решений, позволяющих по возможности наиболее полно зафиксировать образцы гармонного исполнительства;

7) установлению связи между ладоинтонационными параметрами музыкального материала, исполняемого татарскими гармонистами, и возможностями инструмента, на котором этот материал исполняется;

8) определение логических принципов, лежащих в основе организации аккомпанемента, исполняемого татарскими традиционными музыкантами при игре на разных видах гармонии.

Материалом исследования служат образцы, записанные в фольклорных экспедициях 2002 и 2005 годов в населенных пунктах Высокогорского, Атнинского, Арского и Балтасинского районов Республики Татарстан, а также в г. Казань. Всего обследован 41 населенный пункт, из них 16 – Высокогорского района (с. Большой Битаман, с. Ювас, с. Алан Бексер, д. Асянь, с. Мульма, с. Чепчуги, с. Мемдель, с. Айбаш, пос. Юртыш, д. Березка, с. Сая, с. Усады, д. Малый Сулабаш, с. Большой Сулабаш, с. Дубьязы, д. Средний Алат), 7 – Атнинского района (райцентр с. Большая Атня, с. Кшклово, д. Мокша, д. Старый Узюм, с. Кошар, с. Кунгер, д. Шеканясь), 6 – Арского района (райцентр г. Арск, с. Чиканас, с. Новый Кинер, с. Ташкичу, с. Ашитбаш, с. Шушмабаш), 12 – Балтасинского района (райцентр пос. Балгаси, д. Тау Зары, с. Арбаш, с. Нижняя Кня, д. Пускань, с. Карелино, с. Нижняя Сосна, с. Чапшар, д. Починок Сосна, д. Смаиль,

с. Кугунур, д. Нуринер). В общей сложности было опрошено и записано 74 гармониста, описано 89 гармоней, зафиксировано 606 образцов инструментальных сольных выступлений. Интервью проводились на татарском языке⁶. Кроме того, в работе использовано 7 аудиозаписей исполнения 3-х гармонистов, сделанных венгерским этномузыковедом Ласло Викаром в июне 1968 г. и хранящихся в архивах Института музыковедения Венгерской академии наук (Будапешт, Венгрия). Автором также были проанализированы 43 аудиозаписи 11-ти гармонистов из архива казанской телерадиокомпании «Новый Век». В общей сложности было привлечено 656 аудиозаписей исполнения 88 гармонистов. Все вышеупомянутые образцы в качестве материалов исследования использовались впервые.

Теоретическая и методологическая основы исследования имеют комплексный характер: обусловленные широким спектром поставленных в работе задач, они строятся на сочетании теорий и подходов, сложившихся в социальной антропологии, этномузыкологии, инструментоведении, историческом и теоретическом музыкознании, музыкальной компаративистике.

Исходной и основополагающей для настоящего исследования является концепция так называемой «дву-музыкальности» М. Худа, согласно которой этномузыколог обязан уметь играть музыкальные произведения из репертуара носителей изучаемой культуры и давать описания на родном языке изучаемого культурного сообщества. Полевые экспедиции, проведенные автором, осуществлены с опорой на методологию, выработанную в трудах Б. В. Асафьева, Б. Бартока, К. В. Квитки, В. Е. Гусева, А. М. Мехнецова, В. М. Щурова и др. Решение социально-антропологических вопросов базируется на методологии, сложившейся в американской исследовательской традиции и представленной, в частности, в трудах П. Хиберта и его теории противопоставления позиций миропонимания «свой» – «чужой». Отправной точкой при рассмотрении этнографической проблематики служат работы Е. П. Бусыгина, В. И. Яковлева, Э. Р. Каюмовой. Изучение истории появления видов гармонии, равно как и их конструктивных особенностей, осуществлено с привлечением трудов П. Монихона, А. М. Мирека, М. И. Имханицкого и др. Транскрибирование и анализ музыкальных образцов опирается на методы, выработанные в работах Э. Е. Алексеева, А. А. Банина, Е. М. Смирновой и Л. В. Бражник. В исследовании также использованы принципы, применяемые в этномузыковедении А. Мерриамом и Б. Нэттлем. Основан-

⁶ Все интервью, представленные в настоящей работе, зафиксированы на татарском языке и сопровождаются переводом на русский язык.

ные на подходах антропологии и музыкознания, они реализуются в идее А. Мерриама о том, что базовые представления о «правильном» и «неправильном», имеющиеся у каждой народности, способствуют появлению в культуре тех или иных моделей поведения, результатом которых являются музыкальные звуки. Путем анализа этих звуков и с помощью наблюдения за вызывающими их действиями исследователь может выявить фундаментальные культурные идеи, движущие данным сообществом.

Понятийный аппарат исследования. Одно из ключевых для настоящей работы понятий составляет оппозиция «этический – эмический». Понятие «этический» определяет систему видения антропологов, которые при описании культурных феноменов занимают позицию «сторонних наблюдателей культуры». Эта позиция существенным образом отличается от позиции носителей культуры (аутентичное или эмическое видение). Этический подход, равно как и предлагаемые им характеристики, безусловно, обоснован с точки зрения унификации описаний культурных явлений и установления связи между несколькими культурными и языковыми общностями. В то же время у каждой культурной группы может быть своя система с оригинальными терминами и обозначениями, основанная на своих специфических критериях, отражающих взгляд изнутри. Точка зрения носителей культуры служит ключом к пониманию мышления народа, осознанию особенностей его восприятия, того, как им распределяются приоритеты.

В настоящей работе предпринимается попытка проиллюстрировать обе точки зрения: независимый взгляд извне и внутреннее видение носителей традиции. Особое внимание, тем не менее, уделено аутентичной терминологии и категориям, выделяемым самими традиционными музыкантами.

Научная новизна исследования определяется постановкой проблемы: комплексное изучение гармонной традиции казанских татар предпринято впервые. Научные результаты диссертации можно представить следующим образом:

– выявлен гармонный инструментарий казанских татар, каждый вид гармонии рассмотрен с точки зрения конструктивных особенностей и звуковых свойств;

– установлена география бытования каждого вида инструмента и степень его распространенности у казанских татар северо-западных районов Республики Татарстан;

– на основе изучения статистических данных определена динамика востребованности различных видов гармонии у казанских татар северо-западных районов Республики Татарстан;

- показана система аутентичной терминологии, сложившейся у казанских татар в сфере традиционного гармонного исполнительства;
- представлена аутентичная классификация гармоней, сложившаяся в татарской традиционной культуре;
- определен этнографический контекст бытования гармонной исполнительской традиции казанских татар;
- установлена общественная значимость гармонии в татарской культуре;
- осуществлено исследование традиционной методики обучения игре на гармонии;
- создана оригинальная апробированная методика обучения игре на хромке с использованием символов и чисел для людей, не знающих нотной грамоты;
- разработана система транскрипционных решений, позволяющих фиксировать этические и эмические элементы исполнения;
- на основе изучения зависимости между ладоинтонационными особенностями исполняемых на гармонии народных мелодий и конструктивными возможностями инструмента выявлены ладоинтонационные приоритеты татарских гармонистов при выборе репертуара для вятской гармонии – самого популярного вида гармонии исследуемого региона;
- построены типичные модели аккомпанемента, существующие в представлении татарских гармонистов;
- в научный обиход введен корпус новых нотографических источников – детализированных нотных транскрипций музыкальных образцов, исполненных казанскими татарами северо-западных районов Республики Татарстан на всех видах гармонии, бытующих в данном регионе.

Положения, выносимые на защиту.

1. В татарской традиционной культуре XX столетия гармонь является символом национальной идентичности.
2. Популярность того или иного вида гармонии в том или ином районе северо-запада Республики Татарстан зависит от исторических и географических факторов.
3. Фактор, ставший определяющим для популяризации каждого нового вида гармонии среди носителей татарской культурной традиции – простота игры на инструменте.
4. Система аутентичной терминологии и аутентичная классификация видов гармонии, сложившиеся у казанских татар северо-западных районов Республики Татарстан, являются основополагающими для понимания осо-

бенностей восприятия татарами своих инструментов и их исполнительских возможностей.

5. Несмотря на гармоническую природу гармонии, татарская гармонная исполнительская традиция во многом сохраняет монодическую специфику.

Научно-практическая значимость исследования. Материалы диссертации могут служить отправной точкой для дальнейшего изучения темы гармонии в культуре татар. Выводы работы будут полезны при осуществлении сравнительных исследований традиций гармонного исполнительства народов Поволжья. Апробированные в диссертации исследовательские подходы могут быть использованы при изучении культур исполнительства на иных традиционных инструментах – как татарских, так и иноэтнических. Предлагаемый в исследовании метод нотной фиксации исполненных на гармонии музыкальных образцов может найти применение в практике транскрибирования образцов, исполняемых на всех региональных инструментах. Разработанная и апробированная оригинальная методика обучения игре на гармонии может найти применение в учебной практике инструментального исполнительства, а также служить базой для разработки методик обучения игре на иных народных инструментах без использования нотной грамоты. Результаты работы могут быть использованы в учебных целях в курсах музыкальной этнографии, теории фольклора, истории татарской музыки, народных музыкальных инструментов, народных исполнительских традиций, фольклорного ансамбля. Нотные транскрипции, представленные в настоящей работе, могут быть полезны композиторам, желающим воспроизвести звучание гармонии, характерное для музыкальной традиции татар, проживающих в сельской местности.

Апробация результатов исследования. Содержание диссертации нашло отражение в семи публикациях, в том числе в трех статьях в изданиях, рекомендованных ВАК МОиН РФ (см. список в конце автореферата). Основные положения работы изложены в выступлениях на научно-практических конференциях в Казани (2008, 2009), Алма-Ате (2009). Диссертация обсуждалась на совместном заседании кафедр татарской музыки и этномузыкологии, истории и теории исполнительского искусства Казанской государственной консерватории (академии) имени Н. Г. Жиганова и была рекомендована к защите.

Структура работы. Работа состоит из введения, четырех глав, заключения, снабжена списками литературы и источников, включающих в себя соответственно 212 и 49 наименований, списком иллюстраций и шести приложений.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** обосновывается актуальность темы, устанавливается степень ее изученности, определяются цели и задачи, объект, предмет и материал исследования, обосновывается его научная новизна, характеризуются основные теоретические и методологические позиции исследования, обозначается структура работы.

ГЛАВА 1 – «Татарская гармонь: история инструмента, характеристика физических свойств» – посвящена рассмотрению устройства гармони и ее классификаций, осуществленных в соответствии с принятыми в органологии подходами, истории происхождения инструмента, описанию его физических параметров.

В разделе *«Вопросы органологии: конструкция, классификация» (1.1)* предпринимается краткий обзор органологических классификаций гармони – от классификации Э. М. Хорнбостеля и К. Закса, предложивших систему цифрового кодирования инструментов и установивших стандарты для органологии, до классификаций и подходов, предлагаемых в работах современных европейских, северо-американских и российских исследователей⁷.

В разделе, посвященном истории происхождения гармони (раздел *«О происхождении гармони. Европейские и российские корни инструмента: традиционная точка зрения» – 1.2)* внимание уделяется изложению не только академического видения вопроса, но и видения самих носителей татарской исполнительской традиции. Несмотря на то, что ряд историче-

⁷ См.: Charuhas T. The accordion. New York: Accordion Music Publishing Company, 1955. 74 pp.; Monichon P. L'Accordeon. ausanne: Payot, 1985. 144 pp.; Jurquet D., Brigel J. L'Accordeon du 18e au 20e siècle. Ravensburg: Edition Holzschuh, 1986. 100 pp.; Galbiati F., Ciravegna N. Le Fisarmoniche. Milano: Be-Ma Editrice, 1987. 144 pp.; Dournon G. Organology // Ethnomusicology: an introduction. New York; London: W.W. Norton & Company, 1992. Pp. 245 – 300; Atlas A. The Wheatstone English Concertina in Victorian England. Oxford: Clarendon Press, 1996. 155 pp.; European Patent Office // Accordion, Bandoneon, Concertina; Free Reed Instruments in the Mirror of Patents. 1844. February. 8. № 10,041. Berlin: European Patent Office, 1998. 126 pp.; Martinez J. Acordeon // Diccionario de la Musica: Espanola e Hispanoamericana. Madrid, 1999. Vol. 1. Sociedad General de Autores y Editores. Pp. 36 – 41. Мнение российских авторов представлено работами А. А. Банина (см.: Банин А. А. Русская инструментальная музыка фольклорной традиции. М.: Гос. центр русского фольклора, 1997. 248 с.), М. И. Имханицкого (см.: Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах: Учебное пособие для музыкальных вузов и училищ / РАМ им. Гнесиных. М., 2002. 351 с.), А. М. Мирека: (см.: Мирек А. М. Гармоника. Прошлое и настоящее. М.: Интерпракс, 1994. 542 с.; Мирек А. М. Гармоника // Музыкальные инструменты: энциклопедия. М.: Дека-ВС, 2008. С. 143 – 144), В. И. Яковлева (см.: Яковлев В. И. Традиционные музыкальные инструменты Волго-Уралья. Историко-этнографическое исследование. Казань: Изд-во Казанского ун-та, 2001. 320 с.).

ских фактов свидетельствует в пользу российского происхождения гармони, татары северо-западных районов Республики Татарстан склонны считать, что их любимый инструмент был изобретен в Италии, Вене, Англии, Франции, тем самым ассоциируя его с Европой.

Выявление традиционной точки зрения становится основополагающим и при описании конструктивных особенностей инструмента, осуществленном в разделе «Физические характеристики гармони: восприятие и оценка татарами своего национального инструмента» (1.3). Здесь представлены 12 физических свойств, общих для всех видов татарской гармони, а также особенности их восприятия татарами исследуемого региона. Изложение осуществляется в определенной последовательности – от рассмотрения внутренних механизмов воспроизведения звука к изучению внешних параметров инструмента. В качестве характеристик гармони выделяются следующие: 1) язычок / голос (*тел*)⁸; 2) планки (*планки*); 3) однозвучные / двузвучные (*бер тавышлы / ике тавышлы; русски строй; рус строје*); 4) мех (*күрек / мех*); 5) тональность (*тавыш / тон*); 6) регистровые движки (*тавыш үзгәртә торган кнопкалар*); 7) клавиатура (*бармаklar или теллар*); 8) басы и аккорды (*бакалар*); 9) корпус (*корпус, агач*); 10) колокольчики (*кыңгырау*); 11) воздушный клапан (*һаваныкы*); 12) ремень (*каеш*). Из приведенных в работе высказываний информантов видно, насколько значим для них каждый элемент гармони: от его особенностей зависит ценность инструмента, красота и сила звука.

Данные, полученные в результате исследования инструментов татарских гармонистов, а также свидетельств носителей традиции народного инструментального исполнительства, с точки зрения академического музыканта нередко предстают парадоксальными. Так, в работе показано, что спектр тональностей традиционных гармоней охватывает все 12 тонов хроматической шкалы, кроме того, тональности 27% инструментов соответствуют высотам, расположенным между звуками хроматической шкалы, что в общей сложности составляет 35 различных тональностей. При этом татары северо-западных районов Республики Татарстан не имеют ясного представления о том, что такое тональность с точки зрения классической европейской системы, они редко оперируют данным понятием в разговоре о своих инструментах; исполнители и изготовители гармоней также признают свою некомпетентность в данном вопросе. Концепт

⁸ В скобках курсивом здесь и далее указываются аутентичные наименования, используемые носителями традиции.

«тональность» замещается характеристикой, определяющей, легко или сложно петь под аккомпанемент гармонии. Тональность также имеет значение при совместной игре нескольких исполнителей. Последние, вместе с тем, к погрешностям совместного инструментального музицирования, возникающим в результате несоответствия тональностей гармонией, относятся терпимо; разность тональностей инструментов, участвующих в ансамблевом исполнении, для татарских гармонистов не является существенным фактором.

Особое внимание в диссертации уделяется видению татарскими гармонистами возможностей, предоставляемых левой клавиатурой инструмента. На татарских гармониях кнопки для игры аккомпанемента на левой клавиатуре располагаются парами – бас-аккорд. Однако татары, проживающие на северо-западе Республики Татарстан, при разговоре о левой клавиатуре терминами «бас-аккорд» не пользуются, равно как и не связывают с ней понятие аккомпанемента. Самое привычное наименование для них – «*бакалар*» («лягушки»), звуки, издаваемые ими, с музыкой они не ассоциируют и воспринимают как «кваканье». Попытка объяснить причины данного феномена заставляет вспомнить тот факт, что до середины XIX века музыкальная культура татар не знала, либо была очень слабо знакома с явлением европейского многоголосия, тем более в ней отсутствовало представление о ладофункциональной гармонии. Когда гармонь, европейский инструмент, способный воспроизводить аккорды кварто-квинтового соотношения, была представлена музыкальному миру татар, они услышали звуки, но не восприняли аккорды, соответствующие когнитивные представления в их сознании отсутствовали. Необычные звуки были ими объединены с ранее приобретенным концептом – кваканьем лягушек. С течением времени некоторые татары смогли понять и принять истинное звучание и значение аккордов, вместе с тем многие представители культурного сообщества так и не смогли распознать аномалию. Знание традиционной терминологии и объяснение концепта «*бакалар*» в некоторой степени раскрывает основу традиционного мышления тех представителей татарского сообщества, которые услышали игру на гармонии первыми из первых.

Изучение регистровых движков татарской гармонии, позволяющих гармонисту менять тембр инструмента с помощью контроля подачи воздушной струи на комбинации планок внутри инструмента, позволяет увидеть путь развития элемента культуры: от непосредственного функционирования к функционированию индикативному, далее – к декоративности и,

в конечном итоге, к исчезновению. В ходе исследования удалось обнаружить наличие регистровых движков только на хромках (большой их части) и лишь на одном экземпляре вятской гармонии. У многих вятских гармоней вместо настоящих регистровых движков имеются кнопки, напоминающие о них; часто такие формальные регистровые движки служат индикатором количества планок в инструменте. Бывает, что кнопки регистровых движков теряют не только первоначальную функцию, но и индикативную, и сохраняют лишь формальное декоративное значение. На новейших моделях вятских гармоней производства Казанской фабрики музыкальных инструментов кнопки регистровых движков и вовсе отсутствуют. Так отход от традиционной функции привел к полному исчезновению элемента. Однако кнопки регистровых движков на татарских гармониях все же предпочитают сохранять; причина сохранения детали при потере ее технического значения – свойственная людям ностальгия по прошлому. Образ гармонии со всеми ее внешними атрибутами вызывает положительные эмоции, ассоциируясь с традиционностью, надежностью, исходящей от основы основ.

При рассмотрении однозвучных и двухзвучных гармоней⁹ предлагается формула для краткого обозначения количества оснащающих гармонь однозвучных, двухзвучных клавиш / кнопок и колокольчиков. Общепринятая формула состоит из двух цифр, разделяемых знаком «х»; первая цифра обозначает количество клавиш / кнопок на правой клавиатуре, вторая указывает на количество кнопок с левой стороны. Например, запись «12х3» означает, что правая клавиатура состоит из 12-ти кнопок, а левая – из 3-х¹⁰. При наличии нескольких рядов кнопок А. А. Банин идентифицирует также точное количество кнопок в каждом ряду, пользуясь знаком «+» для ввода нового ряда, например: $(11+10+10) \times (6+6)$ ¹¹. В описании гармоней северо-западных районов Республики Татарстан, предпринятом в настоящей работе, знак «+» используется в том случае, если на одной стороне инстру-

⁹ Определение «однозвучный» означает, что при нажатии одной клавиши или кнопки на гармони извлекается звук одной высоты как на сжим, так и на разжим меха; если при нажатии одной клавиши или кнопки высота звука меняется в зависимости от направления движения меха, инструмент относится к двухзвучным.

¹⁰ Данную систему обозначений используют, в частности, А. М. Мирек, А. А. Банин и В. И. Яковлев (см.: *Мирек А. М. И звучит гармоника*. М.: Сов. композитор, 1979. 176 с.; *Банин А. А. Русская инструментальная музыка фольклорной традиции*. М.: Гос. центр русского фольклора, 1997. 248 с.; *Яковлев В. И. Татарстан Республикасы Милли музееның музыка уен кораллары: каталог*. Казан: Заман, 2007. 192 б.).

¹¹ См.: *Банин А. А. Русская инструментальная музыка фольклорной традиции*. М.: Гос. центр русского фольклора, 1997. С. 147.

мента имеются как двузвучные, так и однозвучные клавиши, а также при указании на наличие такого элемента, как колокольчики. Двузвучность кнопок обозначается цифрой «(2)», о наличии колокольчиков свидетельствует запись «+кол». Например, для стандартной саратовской гармонии с колокольчиками формула будет выглядеть так: 10(2)x2(2)+кол. Данная запись означает, что на правой стороне инструмента имеется 10 двузвучных мелодических кнопок, а на левой стороне – две двузвучных кнопки аккомпанемента и колокольчики.

В ГЛАВЕ 2 – «Гармонный инструментарий казанских татар: социологический аспект» рассматриваются семь видов гармоней, популярных у жителей северо-западных районов Республики Татарстан. Каждому виду инструмента посвящен отдельный раздел главы: «Тульская гармонь (русски тальян)» (2.1), «Вятская гармонь (тальян гармун)» (2.2), «Саратовская гармонь (саратов)» (2.3), «“Черепашка” (“кечкенә” [“маленькая”])» (2.4), «Рояльная гармонь (венски [1])» (2.5), «Хромка (хромка)» (2.6), «Татарская гармонь (венски [2])» (2.7). Их дополняют разделы «Игрушечная гармонь (уйынчык гармун)» (2.8) и «Все семь видов гармонии» (2.9); в первом из них содержится информация об инструменте, с которого многие исполнители начинали освоение гармонии, во втором рассказывается о Г. Шакирове, уроженце с. Большой Битаман Высокогорского района – одном из тех легендарных гармонистов-виртуозов, чей талант позволил освоить весь богатый спектр национальной гармонии.

Характеристика каждой гармонии включает в себя изложение истории ее происхождения, описание конструктивных особенностей и их допустимых модификаций, диаграммы, представляющие звуковые возможности инструмента, индикацию его академических и аутентичных наименований, выявление географии бытования и анализ степени популярности в различных местностях исследуемого региона, описание вариантов настройки (тональности). Порядок представления гармонией соответствует хронологическим этапам развития инструмента и освоения татарами каждого его вида.

Так, тульская гармонь – праматерь всех российских гармоней – в исследуемом регионе сегодня представлена несколькими моделями: с двузвучной правой клавиатурой из 8-ми или 10-ти клавиш и двузвучной левой клавиатурой с двумя или тремя кнопками, расположенными на грифе. На кнопках левой клавиатуры извлекаются звуки кварто-квинтового соотношения. С помощью 7-ми, к примеру, клавиш двузвучный правый полукорпус позволяет извлечь 14 нот, т.е. полный двухоктавный диатонический звукоряд за исключением седьмой ноты верхней октавы.

Двузвучные гармонь, на которых играют татары, изготовлены по «французско-русской» системе, согласно которой самая низкая нота на правой стороне инструмента воспроизводится при раскрытии меха (тогда как в «немецко-итальянской» системе, наоборот, при закрытии меха). По всей России для характеристики такого рода инструментов был принят термин «русский строй». Татары исследуемого региона также ввели его в свой лексикон и продолжают употреблять в настоящее время. Тульская гармонь – так же, как и другие разновидности гармонь, двузвучные по типу правой клавиатуры (саратовская гармонь и черепашка) – характеризуются татарами как «*рус*» («русский»), «*русски*» («русский»), «*рус строю*» («русский строй»), «*русски строй*» («русский строй»).

Ни одна модель тульской гармонь, рассмотренная в ходе предпринятого исследования, не оснащена колокольчиками. Колокольчики явились новшеством 1860-х годов и впервые появились на саратовской гармонь. Представляется, отсутствие колокольчиков на тульской гармонь может служить доказательством того, что в исследуемом регионе тульская гармонь предшествовала саратовской.

Наименование «тульская гармонь», как называют этот инструмент А. М. Мирек и А. А. Банин, или «татарская гармонь», как его называет В. И. Яковлев¹², у татар северо-западных районов Республики Татарстан не встречается: им этот инструмент известен как «*русски гармун*», «*русски тальян*» или «*рус тальян*». Они считают его первой гармонью, с которой познакомились татары; многие атнинские гармонисты начинали играть именно на ней. Архивные данные также свидетельствуют о том, что тульские гармонь в исследуемом регионе пользовались популярностью уже в XIX веке¹³.

Сегодня тульская гармонь пользуется популярностью в самых отдаленных районах северо-запада Республики Татарстан. Среди 89-ти зафиксированных инструментов оказалось только четыре тульских гармонь; три из них мы обнаружили в Атнинском районе, одну – в Арске. Такая география бытования инструмента, по-видимому, не случайна. Из 4-х исследуемых районов республики Атнинский район наиболее удален от двух главных катализаторов культурной эволюции – г. Казани и железной дороги.

¹² См.: Мирек А. М. Гармоника. Прошлое и настоящее. М.: Интерпракс, 1994. 542 с.; Банин А. А. Русская инструментальная музыка фольклорной традиции. М.: Гос. центр русского фольклора, 1997. 248 с.; Яковлев В. И. Традиционные музыкальные инструменты Волго-Уралья. Историко-этнографическое исследование. Казань: Изд-во Казанского ун-та, 2001. 320 с.

¹³ См.: Яковлев В. И. Традиционные музыкальные инструменты Волго-Уралья. Историко-этнографическое исследование. Казань: Изд-во Казанского ун-та, 2001. С. 143.

Чем дальше от последних, тем незначительнее становится их воздействие на культуру и тем больше шансов сохранить ее первоначальную основу. Возможно, залогом такой приверженности традициям является и исключительность Атнинского района по составу населения: все сельские поселения в составе Атнинского района – татарские, т.е. их жители являются носителями татарской монокультуры (в других исследуемых районах такой национальной однородности не наблюдается). Среди четырех районов северо-запада республики Атнинский район оказался наиболее консервативным.

На двузвучных гармониях мех длиннее, чем на однозвучных. Со слов Т. Гизатуллина, 1947 г.р., служившего рабочим и мастером на Казанской фабрике музыкальных инструментов с 1968 года по 2007 год, тульская гармонь имеет 20 борин, вятская гармонь – 14 борин, хромка – 14 борин, татарская гармонь – 16 борин. Инструменты русского строя с длинным мехом (20 борин), представляющие собой подобие настоящих народных гармоней, часто используются в постановках современных драматических театров. Поскольку тульская гармонь считается первой в ряду гармоней, освоенных татарами, именно ее образ чаще всего связывается с культурной жизнью деревенского татарского сообщества XIX столетия, и именно ее используют для воссоздания картин прошлого.

Тульская гармонь отличается уникальным и одновременно ограниченным репертуаром. Игра на ней требует согласованности действий, т.к. для получения нужной ноты при нажатии клавиши нужно одновременно осуществить сжим либо разжим меха. Информанты свидетельствуют, что на тульской гармонии можно сыграть далеко не всякую мелодию. Это объясняет, почему татары предпочитают другие виды гармонии.

Характеристика всех других видов гармонии в диссертации осуществляется с той же степенью подробности.

Раздел «*Этапы развития гармонии*» (2.10) показывает, как проходила эволюция гармонии в исследуемом регионе. На первой стадии в татарскую культуру внедряются три небольших инструмента с двумя двузвучными аккордами на левом полукорпусе – тульская (*русски тальян*), вятская (*тальян*) и саратовская (*саратов*) гармонии. Вскоре татарское культурное общество обращает свой взгляд еще на один вид гармонии – «черепашку» («*кечкенә*»). Из названных гармоней три являются двузвучными (русского строя) по типу правой клавиатуры. Сердца большинства татар, однако, покоряет вятская гармонь – инструмент с однозвучной правой клавиатурой. На второй стадии эволюции гармонии у татар появляются однозвучные ин-

струменты бóльших размеров с многокнопочной левой клавиатурой, кнопки которой расположены на корпусе инструмента. Все любители гармонии – исполнители и мастера – понимают, насколько проще играть на однозвучных инструментах. Тем самым удобство исполнения становится определяющим фактором для популяризации каждого нового вида гармонии среди носителей татарской культурной традиции.

Знание этимологии традиционных названий инструментов, значимое само по себе, одновременно позволяет увидеть логическое обоснование традиционной классификации гармоней (раздел «*Принципы классификации гармоней у представителей татарского сообщества*» – 2.11). Семь видов гармонии, популярных у татар северо-западных районов Республики Татарстан, распределяются ими в группы и определяются как «*тальян*», «*русски*» и «*хромка*». Если правая клавиатура гармонии является клавишной (*бармак-лы*), ее относят к группе «*тальян*». Если с помощью каждой клавиши / кнопки правой клавиатуры инструмента воспроизводится два звука, гармонь характеризуется как «*русски*» («*русская*»). Если гармонь не обладает перечисленными свойствами, не относясь ни к одной из упомянутых двух групп, ее определяют как «*хромка*». Левая клавиатура гармонии не имеет для татар дифференцирующего значения, а потому ее свойства при классификации инструментов не учитываются. Выделенные критерии классификации и сгруппированные на их основе инструменты показаны на следующей схеме:



Инструменты, относящиеся к группе клавишных гармоней *тальян*, татары северо-западных районов Республики Татарстана классифицируют по размеру. Это также видно по их наименованиям. Исходя из того, что 1/3 инструментов, зарегистрированных нами в исследуемом регионе,

это 12-тиклавишные *тальян гармуннар* (вятские гармони), представляется логичным назвать такую конфигурацию инструментов стандартом для гармоней, которые, с точки зрения татар, по размеру являются средними. Инструмент с 10-12 клавишами, т. е. обычной величины – это типичная *тальян* (вятская гармонь) или *рус тальян* (тульская гармонь). Гармони меньшего размера, с количеством клавиш не более 8-ми, зовутся у татар «*кечкенә*» («маленькая»). Гармони с размером больше среднего, т. е. с количеством клавиш более 14-ти, именуются *дау тальян / зур тальян* (большая тальянка) или *венски тальян*.

Число экземпляров каждого вида гармони и их процентное отношение к их общему количеству, зарегистрированному в исследуемом регионе, представлено в разделе «*О степени распространенности разных видов гармони у татар северо-западного Татарстана*» (2.12). Примечательно, что сегодня инструменты русского строя, появившиеся на начальном этапе культурной ассимиляции гармони, уступают в популярности более молодым однозвучным гармониям.

Глава завершается обобщением всех статистических данных, сведенных в семь таблиц. В них представлены: количество экземпляров каждого вида гармони, приходящееся на каждый район, в сравнении с общим количеством инструментов этого вида, зарегистрированным на северо-западе Республики Татарстан; количество зарегистрированных в каждом районе двузвучных и однозвучных инструментов по отношению к общему числу инструментов, обнаруженных этом районе; средние значения годов рождения гармонистов, играющих на том или ином виде гармони. Наконец, здесь показано чрезвычайное разнообразие гармоней, бытующих в исследуемом регионе. Из 89-ти инструментов, обнаруженных в ходе экспедиций, 24 имеют оригинальные конструкции. Сопоставление этих 24-х конструктивных решений с 35-ю вариантами настройки дает 55 различных инструментов. Только 8 инструментов из 55-ти представлены более, чем одним экземпляром. Таким образом, из 89-ти рассмотренных инструментов 47 абсолютно уникальны. Разнообразие гармоней, на которых играют татары северо-западного Татарстана, поистине впечатляющее.

ГЛАВА 3 – «Роль гармони в татарской культуре: стили общественного поведения» – посвящена рассмотрению вопросов этнографического характера. Первый из них можно сформулировать следующим образом: «Когда, где и почему татары играют на гармони?». С помощью информантов нам удалось ознакомиться с 25-ю ситуациями, ассоциирующимися

у носителей татарской культуры с гармонью (раздел «*Гармонь в жизни татарского социума*» – 3.1). Представленные материалы иллюстрируют значимость гармони в татарской традиционной жизни, на основе информации из первых уст показывают, что на протяжении XX столетия у татар северо-западного Татарстана гармонная музыка сопровождала все самые значимые общественные и культурные мероприятия. Для демонстрации этого факта в работе выделяется ряд зимних, весенних, летних и осенних календарных праздников, обычаев и обрядов, а также наиболее значимых семейных обрядов, неизменно сопровождавшихся гармонной музыкой. Кроме того, здесь показывается, на какие события, проводимые на улице, в клубах, в домах и учебных заведениях, неизменно приглашались гармонисты помимо календарных и семейных праздников.

Полученные сведения послужили ключом к осознанию некоторых идей миропонимания, доминирующих в сознании носителей татарской культуры и определивших принятие гармони в татарскую культурную среду XIX века (раздел «*Вхождение феномена гармони в татарскую культуру XIX столетия*» – 3.2). Гармонь с ее высоким уровнем звука, комплексностью (способностью одновременно исполнять мелодию, ритмическую партию аккомпанемента, извлекать аккорды и даже звенеть в колокольчики – один гармонист может порадовать целым музыкальным представлением!), мобильностью (возможностью доставить на любое общественное мероприятие), способностью сохранять настройку в любую погоду оказалась инструментом, реализующим важнейшие концепты татарской традиционной жизни XIX столетия. Среди последних – представление о важности коллективной деятельности, тяготение к общественному укладу с незначительной социальной иерархией, признание позитивной роли европеизации для татарского сообщества. В работе показывается, как в XX веке эти же идеи превратили гармонию в символ татарского сообщества: ее постоянное присутствие в жизни татар привело к формированию стойких ассоциаций; образ гармони и ее звучание в сознании людей неизбежно связывался с самими важными событиями татарского сельского общинного быта, вызывая чувство стабильности и безопасности существования в составе социальной группы.

В XXI столетии на популярность гармони влияет сдвиг общественных ценностей, выражающийся в положительном отношении к социальной иерархии и предпочтении профессионализма в музыке. Новая система ценностей обуславливает формирование модели поведения, при которой на гармони играют все меньше, и, соответственно, гармонная музыка ста-

новится все большей редкостью. По нашим наблюдениям, у татар XXI века сложилось четыре вида отношения к гармонии как части татарской культуры: для одних – это действующий культурный элемент; для других – сильная ассоциация, связь с прошедшей эпохой, когда гармонь была неотъемлемой частью их жизни; для некоторых – лишь образ, никогда не воспринимаемый, но на подсознательном уровне дающий ощущение стабильности, своего рода напоминание о базовых ценностях татарского общества; наконец, для кого-то гармонь – это не имеющий никакого значения отживший элемент прошлого.

И все же, несмотря на то, что за последние годы культурные приоритеты существенно изменились, любовь к «живому» исполнению мелодий на гармонии по-прежнему свойственна татарскому народу. В разделе *«Обучение игре на гармонии в практике татарских гармонистов (о механизме передачи музыкальной культурной традиции)»* (3.3) показано, как музыкальная культура игры на гармонии транслируется от одного поколения другому. Значимость данной проблемы определяется тем, что татарские народные исполнители-гармонисты, как правило, не имеют классического музыкального образования: традиция гармонного исполнительства до сих пор передается и воспринимается устным путем с использованием специфических приемов обучения.

Анализ методик татарских гармонистов-учителей обнаружил, что традиционное обучение игре правой и левой рукой имеет разную степень эффективности. При обучении игре правой рукой используются следующие приемы:

1. Учащиеся имитируют все действия учителя.
2. Наглядность обучения: учитель показывает, как и какими пальцами нажимать те или иные клавиши.
3. Воспроизведение на слух известной мелодии; обучение основывается на принципе от простого – к сложному.
4. Использование классической системы записи нот на нотном стане, часто без их ритмического оформления.
5. Наклеивание визуальных подсказок на кнопки.

Обучение игре левой рукой представляется менее продуманным, а нередко и вовсе отсутствует в силу убеждения в его неэффективности и уверенности в том, что основную роль здесь играет практика и интуиция исполнителя. Так же плохо разработаны приемы обучения игре одновременно двумя руками. Ни один из опрошенных татарских гармонистов-

учителей не упомянул о применении печатных учебных пособий по игре на гармонии. Никто из учителей при описании своих методик не уделил внимания вопросу направления движения меха.

Полученные результаты сопоставляются с методами, представленными в шести самоучителях российских авторов начала XX века¹⁴. Сравнительный анализ всех рассмотренных подходов становится основой для формирования авторской системы обучения игре на гармонии людей, не знающих нотной грамоты. Ее основные положения сводятся к следующему:

1. Обучение должно быть ориентировано на выработку навыков игры как на правой, так и на левой клавиатуре.

2. При обучении должно вырабатываться умение воспроизводить не только звуковысотные, но и ритмические параметры исполняемого музыкального образца.

3. Обучение начинается с выработки навыков игры левой рукой, т.к. на левой клавиатуре воспроизводится ритмическая основа исполняемых музыкальных образцов.

4. При обучении должны использоваться цифровые наклейки на кнопки правой клавиатуры, цветные наклейки или наклейки с изображением символа на кнопки левой клавиатуры.

Основные принципы авторской методики излагаются в методическом пособии «Хромкада уйнарга өйрәнү (цифра ысулы белән)» («Обучение игре на хромке (по цифровому методу)»)¹⁵, где представлены упражнения для отработки навыков игры левой рукой, правой рукой, обеими руками одновременно. Здесь же с помощью системы условных обозначений представлена запись 18-ти татарских народных песен¹⁶.

¹⁴ Среди них: *Дорошкевич Л.* Народная школа для аккордеона или ручной гармоникки по циферной системе, содержащая в себе 25 различных пьес и песен. М., 1876. 19 с.; *Невский П. Е.* Самоучитель для русской семиклапанной гармоникки известного европейского русского гармоникки П. Е. Невского. М., 1898. 12 с.; *Телетов И.* Общеизвестная практическая школа для ручной гармоникки по нотной системе с приложением 28 русских любимых народных песен, по которой доступно всякому без знания музыки и без учителя играть на гармониках известную ему пьесу. М., 1878; *Алексеев И. П.* Полная Школа Самоучитель для однорядной гармоникки в 7, 8, 10 и 11 клавишей Русского и Немецкого строя по нотной и цифровой системе с аккомпанементом басов. М.: Изд. И. Ф. Мюллера, 1895. 30 с.; *Бауэр М.* Новый легкий Школа-самоучитель для трехрядной гармоникки. СПб.: М., 1893. 29 с.; *Бажилин Р. Н.* Самоучитель игры на двухрядной хроматической гармоникке. М.: Издательский Дом В. Катанского, 2004. 112 с.

¹⁵ *Куйвинен П.* Хромкада уйнарга өйрәнү (цифра ысулы белән). 2009. Рукопись.

¹⁶ Методика была апробирована при обучении пяти человек в возрасте от 30 до 45 лет, татар по национальности, проживающих в г. Казани. Период обучения длился три

ГЛАВА 4 – «Звуковысотные закономерности гармонного интонирования» – посвящена анализу музыкальных образцов, исполняемых на гармонии татарскими народными музыкантами. В первом разделе главы (раздел «*О технических приемах игры на гармонии и способах их нотной фиксации*» – 4.1) решается задача адекватной и наиболее полной нотировки выступлений татарских гармонистов. Здесь предлагается 15 транскрипционных решений, позволяющих фиксировать технические элементы игры, которые не находят отображения в существующих нотациях. Исходной является идея о необходимости создания двух взаимодополняющих транскрипций. В первой транскрипции выступление гармониста показывается с точки зрения наблюдателя: в ней детально выписываются все звуки, которые им извлекались на инструменте во время исполнения (за исключением октавных дублировок мелодии и баса), обозначается оригинальная тональность. Вторая транскрипция представляет выступление с точки зрения исполнителя: в ней показываются технические приемы, используемые для извлечения всех зафиксированных в первой транскрипции звуков. Поскольку в распоряжении гармониста (независимо от фактической настройки инструмента) имеется правая клавиатура с диатоническим «белоклавишным» звукорядом, во второй транскрипции исполняемый образец транспонируется в условия «белоклавишной» диатоники. Такого рода подход позволяет наглядно представить в нотной записи как точную звуковую картину исполнения, так и его технические особенности – технологию извлечения каждого из звучащих тонов.

Во втором разделе главы (раздел «*О татарских пентатонных напевах и возможностях их исполнения на вятской гармонии*» – 4.2) рассматриваются особенности исполнения на гармонии пентатонных мелодий, составляющих основу традиционного музыкального репертуара татар-мусульман Поволжья. Материалом изучения здесь являются песенные и танцевальные мелодии, исполненные на вятской гармонии – самом популярном виде гармонии у татар северо-западных районов Республики Татарстан. Наблюдения, представляющие собой результат анализа 33-х образцов,

года (2006 – 2009). Обучающиеся не имели музыкального образования, немаловажна и их принадлежность к средней возрастной группе. Занятия проводились два раза в месяц индивидуально или в группе, при этом гармонисты-любители должны были самостоятельно практиковать полученные навыки ежедневно в течение пятнадцати минут. В результате через шесть месяцев учащиеся овладели основными принципами игры на гармонии и могли исполнить около десяти песен. После этого каждый гармонист оказался подготовлен к изучению примерно двух мелодий в месяц, расширяя свой репертуар в зависимости от количества времени, отводимого им на самостоятельную практику.

исполненных 31-м гармонистом, дают возможность увидеть, как исполнитель соотносит пентатонную мелодию с возможностями музыкального инструмента. Именно возможности инструмента (одноручная правая клавиатура, допускающая определенные положения пентатонной мелодии, двуручная левая клавиатура «русского строя» с двумя аккомпанирующими аккордами кварто-квинтового соотношения и направление движения меха как фактор, определяющий их выбор) обусловила преобладание в репертуаре народных исполнителей пентатонных мелодий со звукорядом 2.3.2.2 с устоем на *G* (по сравнению, например, с мелодиями со звукорядом 3.2.2.3). Учитывая тот факт, что напевы с такими же ладозвукорядными формами преобладают в песенных образцах позднего (т.н. новотатарского) слоя татарской традиционной культуры, в работе высказывается предположение о том, что детерминантой данной особенности является именно гармонная исполнительская практика.

В разделе «*О роли аккомпанемента в татарской гармонной исполнительской традиции*» (4.3) рассматривается логика, определяющая решения музыкантов при игре на левом полукорпусе инструмента. Для татарского гармониста при создании аккомпанемента ладофункциональная гармония не играет значимой роли – несмотря на то, что сама концепция инструмента изначально предполагает это. Анализ нотированного материала в совокупности с репортажами респондентов показывает, что идеальный аккомпанемент в представлении исполнителя – консонантный по отношению к мелодии для инструментов, левый полукорпус которых оснащен двумя басами-аккордами, и построенный на басах и соответствующих им аккордах, движущихся по возможности параллельно мелодии – для инструментов с несколькими басами-аккордами на левом полукорпусе инструмента. Что касается ладофункционального диссонанса, неизбежно возникающего при этом между аккордами и мелодией, то гармонисты во многих случаях его не осознают или просто не придают ему значения – он их не беспокоит. Если диссонанс все же мешает, на левой клавиатуре предпочитают играть басовые звуки, игнорируя аккорды.

Данное явление свидетельствует о том, что традиционное мышление татар XX века, реализуемое в музыкальном гармонном фольклоре, в своей основе продолжает оставаться монодическим. Прекрасно воспринимая мелодию, воспроизводимую на правой клавиатуре гармонии, народные музыканты не осознают гармонические функции трезвучий, играемых на левой клавиатуре инструмента и ассоциируют их, скорее, со звуками беспоря-

дочного кваканья¹⁷. Для большинства татарских гармонистов ладогармоническая связь трезвучий с мелодией остается не реализованной. Татары, имеющие далекие от западных традиционные музыкальные представления, приняли гармонь, созданную в соответствии с западными музыкальными концепциями, и добились звучания, которое не вписывается ни в рамки татарской фольклорной традиции, ни в рамки классической западной музыкальной культуры.

В **Заключении** производится суммарное изложение основных выводов предпринятого исследования.

В приложениях к диссертации представлены основные материалы исследования. **Приложение 1** содержит 33 нотных транскрипции, фиксирующие игру на всех видах татарских гармоней. Транскрипции снабжены комментариями, алфавитным указателем. В комментариях, помимо паспортных данных, указаны сведения о публикации вариантов зафиксированных образцов. **Приложения 2 – 4** представляют собой таблицы с информацией об исполнителях, их месте нахождения и принадлежащих им инструментах. В **приложении 5** приводится перечень образцов традиционной гармонной музыки, систематизированных в соответствии со структурой пентатонного звукоряда их мелодий. **Приложение 6** состоит из фотоматериалов, собранных во время этнографических экспедиций, и включает в себя фотографические портреты информантов.

Список работ, опубликованных автором по теме диссертации

Публикации в изданиях, включенных в Перечень рецензируемых научных изданий, утвержденный Минобрнауки России:

1. Куйвинен П. Обучение игре на гармонике в практике татарских гармонистов (к вопросу о передаче музыкальных культурных традиций) // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. Вып. 56. Челябинск, 2011. № 20 (235). С. 163 – 172.

¹⁷ О монодической природе татарской гармонной традиции свидетельствует и принцип традиционной классификации гармоней, распределяемых по группам в соответствии с характером правой клавиатуры, о чем говорится в разделе 2.11 настоящей работы – особенности левой клавиатуры при этом не учитываются, так же как и то, что при обучении игре на гармонии учителя, как показано в разделе 3.3, часто совсем не обучают владению левой клавиатурой, считая этот навык второстепенным.

2. Куйвинен П. Об основной тональности гармоней в традиционной культуре татар северо-западного Татарстана // Музыкаведение. 2013. № 8. М.: 2013. С. 42 – 46.

3. Куйвинен П. О роли аккомпанемента в татарской народной исполнительской традиции на гармонии // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 12 (38): в 3-х ч. Ч. I. С. 103 – 108.

Прочие публикации:

4. Куйвинен П. О технических приемах игры на тальянке и способах их нотной фиксации // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность / Казанская государственная консерватория. Казань, 2008. Вып. 1. С. 89 – 101.

5. Kuivinen P. The Tal'ian garmun in traditional Volga Tatar culture: peculiarities of performing pentatonic melodies // Музыка народов Центральной Азии / Казахская национальная консерватория. Алматы, 2009. С. 172 – 181.

6. Kuivinen P. Traditional Tatar melodies presented on the tal'ian: pentatonic characteristics and performance practices // Национальная художественная культура: опыт, проблемы, перспективы / Казанский государственный университет культуры и искусств. Казань, 2009. С. 385 – 390.

7. Kuivinen P. The role of left hand garmun accompaniment in Tatar folk garmun tradition: consonant accompaniment – a remnant of traditional monophony / П. Куйвинен // Музыка: искусство, наука, практика: Научный журнал Казанской государственной консерватории (академии) имени Н. Г. Жиганова. 2013. № 2 (4). С. 53 – 68.