

На правах рукописи

РАХИМОВ Равиль Галимович



**БАШКИРСКАЯ НАРОДНАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА:
ЭТНООРГАНОЛОГИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Магнитогорск 2006

Работа выполнена на кафедре истории,
теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики
Магнитогорской государственной консерватории им. М.И.Глинки

Научный консультант: доктор искусствоведения, профессор
Шаймухаметова Людмила Николаевна

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения, профессор
Щуров Вячеслав Михайлович

доктор искусствоведения, профессор
Калужникова Татьяна Ивановна

доктор искусствоведения, профессор
Закржевская Сабина Артуровна

Ведущая организация: Северо-Кавказский государственный
институт искусств

Защита состоится 11 декабря 2006 г. в 11 час. на заседании диссертационного совета ДМ 210.008.01 по присуждению ученых степеней в Магнитогорской государственной консерватории им. М.И.Глинки (455036, Магнитогорск, ул.Грязнова, 22).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Магнитогорской государственной консерватории им. М.И.Глинки.

Автореферат разослан «___»_____ 2006 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения, профессор  — Г.Ф.Глазунова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Тема и ее актуальность

Башкирская инструментальная культура – наследие, уходящее своими корнями в глубокую древность. Ее изучение началось сравнительно недавно, но первые же материалы показали, что речь идет о народности, которая, несмотря на многовековую сопредельность с множеством этнических групп Поволжья и Урала, сумела сохранить этноним "башкорт" и своеобразное музыкальное искусство.

Географическое местоположение на границе Европы и Азии, толерантность к смежным этносам, представляющим культурные традиции Запада и Востока, отсутствие отягчающих предметов быта – неизбежного атрибута полукочевого образа жизни, определили своеобразие башкирской музыки, в том числе и игру на множестве народных инструментов, конвергентных, дошедших из глубины веков, и адаптированных.

Оригинальность башкирской инструментальной культуры издавна привлекала внимание ученых. Начиная с 1799 года (И.Г.Георги), появляются научные, популярные и художественные публикации, описывающие музыкальную жизнь башкирского народа. В музейных экспозициях с 1867 года (В.Ф.Миллер) стали демонстрироваться предметы культурного быта башкир, как одного из древнейших представителей тюркоязычных народов Южного Урала и Среднего Поволжья, включавших и некоторые музыкальные инструменты. Профессиональные композиторы неоднократно обращались к интонационным оборотам башкирских песен и инструментальных наигрышей.

1897 год ознаменован появлением первого подробного исследования, документально фиксирующего своеобразие инструментальной культуры, которую по степени значимости автор ставил выше вокальной (С.Г.Рыбаков). В начале XX века была опубликована монография, где параллельно с исторической этнографией анализировался досуговый башкирский этноинструментарий (С.И.Руденко, 1916). В 1928 году башкирский курай прозвучал на лучших сценических площадках Франции (Ю.Исэнбаев), после чего в ряде западно-европейских этноорганологических исследований в научный оборот было

введено понятие «Vertical flute, similar Bashkir Kuray» («Вертикальная флейта, подобная башкирскому кураю»). 1939 год отмечен комплексным исследованием башкирской культуры и первыми фонографическими записями инструментальных наигрышей (Л.Н.Лебединский).

Со второй половины XX века исследования башкирской музыкальной культуры приобрели регулярный характер. Публикуются документальные материалы по итогам комплексных и специализированных фольклорных экспедиций, закладывающие основу для будущих работ, обобщаются наблюдения по проблемам национального музыкования, таких, как связь устного музыкального творчества с письменным, национальной музыкальной культуры с интернациональной, а также становления профессиональной академической культуры (Е.Р.Скурко, 2004).

Несмотря на значительные достижения, большая часть работ по национальной этноорганологии опиралась на исследования исполнительских возможностей досуговой группы инструментария, в основном, аэрофона «курай» (Р.Ф.Зелинский, 2006), а изучение национальной этнофонии основывалось на анализе жанровых разновидностей мелодики и, чаще всего, «узун-кюй» (*башк.* – долгий напев) – яркого образца монодийной башкирской музыки (Р.С.Сулейманов, 2005). В стороне от науки оставались десятки музыкальных орудий, представляющих собой иллюстрации духовной и материальной культуры многих социально-демографических слоев башкирского этноса.

Знакомство с музыковедческой литературой, посвященной башкирской органофонии показало, что в них очень мало внимания уделяется изучению фактуры инструментальных наигрышей. По этой причине башкирская этноорганология до последнего времени основывалась на одностороннем, выдвинутом еще в 1973 году тезисе, согласно которому национальное инструментальное исполнительство рассматривалось как сольное с одноголосной фактурой, где только фрагментарно и в виде исключения можно было выделить некоторые «зачаточные формы многоголосия...» (Я.М.Гиршман).

Только в 1991 году было сделано первое обобщение сведений о башкирском музыкальном инструментарии (Н.В.Ахметжанова), а первая попытка изучения фактурной организации башкирской

инструментальной монодии была предпринята в 1994 году (Р.Г.Рахимов).

Отмеченные пробелы национального музыказнания в какой-то мере заполняет настоящее диссертационное исследование, в основе которого лежит этноорганологический подход к башкирской инструментальной культуре.

В процессе обработки эмпирического материала, представляющего собой расшифровки инструментальных наигрышей, записанных автором в различных районах Башкирии, выявились особенности функционирования национальной монодии. Так, несмотря на отказ многих исследователей в признании национальной ансамблевой игры на инструментах, удалось документально зафиксировать традиционность бесконфликтного параллельного бытования массового коллективного музицирования с индивидуальным. Отмечено также, что сама фактура инструментальных наигрышней при общих признаках монодийного склада как в ансамблевых, так и в сольных видах музицирования, содержало не только латентные артикуляционно-ритмические, но и ярко выраженные элементы «однолинейного многоголосия» (термин С.П.Галицкой, 1981).

Изучение описанных явлений привело к следующему выводу: многоголосные элементы в народных инструментальных наигрышах имеют своеобразную систему организации, во многом объяснимую спецификой национальной исполнительской культуры, инспирированной конструкцией досуговых и функциональных музыкальных орудий. Исследование показало также, что фактурная организация инструментальной монодии фиксировала перманентную динамику башкирской музыкальной культуры, захватывающую разнообразие стилей различных исторических эпох, которые отразились и сохранились в виде характерного «перевода» на башкирский музыкальный язык.

Кроме обращения к особенностям национальной органологии, исследование актуально по причине отсутствия обобщающей монографии, способной представить системно классифицированную башкирскую инструментальную культуру во всей ее многогранности и динамике, что включало бы в себя как предметные, так и интеллектуальные результаты музыкальной деятельности башкирского этноса.

В представленном диссертационном исследовании автор на основании многолетней исследовательской, педагогической, концертно-исполнительской и административной деятельности делает попытку показать место башкирской инструментальной культуры в современном обществе.

Исходя из этого, был выявлен **объект исследования** – музыкальная инструментальная культура как значительная часть материальных и духовных ценностей башкирского народа.

Основным предметом исследования является башкирский музыкальный инструментарий, включающий в себя группу досуговых и прикладных орудий. Доминирующими среди них являются мелодические инструменты, инспирирующие основные этнофонические проявления национальной монодии. Доминанта имеет многовековые традиции и характерную специфику, основные принципы которой проецируются на непрерывно обновляющейся инструментарий, часто с нехарактерной для монодийной культуры гомофонно-гармонической и цифровой MIDI фактурой.

Исследование проводилось на инструментальных вариантах традиционного репертуара, с учетом исполнительской техники, характерной для анализируемого инструмента.

Целью исследования является системная классификация и описание конструкции и художественных возможностей всех известных башкирских музыкальных инструментов, анализ их репертуара как основных элементов комплекса материальных и духовных ценностей башкирского этноса. Оба аспекта рассматриваются в неразрывной связи и перманентной динамике, инспирирующей основные проявления национального инструментального музицирования и его характерные черты в период двух последних десятилетий.

В процессе исследования решались **задачи**, основными из которых были следующие:

1. Создание монографии по музыкальной инструментальной культуре башкирского региона Южного Урала, включающей в себя анализ свойств досуговой и прикладной группы музыкальных орудий.
2. Апробация методики реконструкции и реставрации традиционных музыкальных инструментов, по разным причинам вышедших из обращения.

3. Исследование основных групп национальной инструментальной музыки, систематизированных по различным уровням фактурной организации.
4. Характеристика узловых функций, выполняемых этноинструментализмом в башкирской культуре:
 - анализ бытования башкирских народных инструментов в системе традиционной и академической культуры;
 - взаимодействие характерных образцов башкирской инструментальной культуры с MIDI-стандартом цифровых технологий.

Для решения этих задач привлекались экспедиционные записи башкирской инструментальной музыки, собранной автором, начиная с 1983 года, в фольклорных экспедициях по 53 (с 1992 года – 54) административно-территориальным районам Республики Башкортостан. Записано и проанализировано около 1500 инструментальных мелодий и наигрышей, из которых свыше 100 иллюстрируют основные диссертационные тезисы.

Исследование строилось на записях, выполненных в регионах традиционного проживания башкирского населения.

- Юго-Восток Башкирии (Бурзянский, Абзелиловский, Баймакский районы);
- Северо-Восток (Мечетлинский, Салаватский, Кигинский районы);
- Башкирское Зауралье (Белорецкий, Учалинский районы).

В качестве дополнения использовались наигрыши, записанные в районах с локальным проживанием башкир.

Северо-Запад (Илишевский, Чекмагушевский, Дюртюлинский районы);

Север (Белокатайский, Татышлинский, Аскинский районы);

Юго-Запад и Центр (Миякинский, Кушнаренковский, Кармаскалинский, Чишминский, Иглинский и Уфимский районы).

Экспедиции показали хорошо сохранившиеся слои инструментально-исполнительской культуры, имеющие глубокие корни и региональные традиции. Всего в исследовании затрагиваются 48 музыкальных инструментов башкирского народа, многие из которых по ряду причин вышли из применения, но о них сохранились эпизодические, достаточно четкие сведения. Описание 24 из них вводится в научный оборот впервые.

В основном исследовались сольные виды исполнительства, но фиксировались и малоизученные примеры игры однородными и смешанными ансамблями, которых в процессе полевого поиска было зафиксировано 95 единиц. Также удалось выявить некоторые особенности изготовления курая, кубыза, гармоней, разновидностей хордофонов и других национальных инструментов.

В процессе исследования использовались опубликованные и устные сведения о башкирских народных инструментах, прямо или косвенно подтверждающие основные тезисы. Из них наиболее ценный материал, касающийся описания традиционного башкирского инструментария и элементов фактурной организации инструментальных наигрышей, был отмечен в трудах С.Рыбакова, С.Руденко, Л.Лебединского, В.Беляева, Н.Ахметжановой, Г.Ахмадеевой, Р.Зелинского, Х.Ихтисамова, Ф.Камаева, Л.Нагаевой, Р.Сулейманова и других исследованиях. Использовались известные упоминания о музыкальных инструментах и инструментальных наигрышах, которые встречались в работах В.Бартольда, И.Георги, Р.Игнатьева, М.Фоменкова, Г.Сулейманова, Л.Атановой, В.Яковлева, Н.Бояркина и других ученых. Анализировались сказания, легенды и устные сведения башкирского народа, имеющие отношение к исследуемой теме, как опубликованные, так и записанные от фольклорных информаторов. Фиксировались описания инструментального музицирования в художественных произведениях писателей Д.Мамина-Сибиряка, В.Даля, Н.Крашенинникова, З.Биишевой, М.Гафури и других авторов, а также иные сведения, содержащие интересующий нас материал.

Методологические и теоретические основы исследования

В исследовании использовались методы комплексного историко-теоретического, обобщающего и статистического анализа, а также другие научно обоснованные подходы к рассматриваемому материалу из области музыковедения, инструментоведения и этнографии.

В работе с полевым материалом широко использовался метод системного анализа национального этноинструментария, предложенный Ленинградскими (Санкт-Петербургскими) учеными во второй половине XX века и изложенный как основные

принципы «этноорганологии» – науки о народном музыкальном инструменте¹. Теоретические основы этноорганологии, базирующиеся на комплексном подходе к «...области этномузыкознания, специально сконцентрированной на проблемах народного инструментализма» (И.Мациевский,1987), вошли в исходные тезисы диссертационного исследования, что было отражено в подзаголовке.

Благодаря этноорганологическому подходу, каждый инструмент рассматривался с различных сторон:

- как образец материальной культуры в условно-временной статичности этнографического экспоната многовекового эволюционного процесса;
- как представитель духовного творчества башкирского этноса, отражаемого в традиционном репертуаре – результате деятельности многих поколений исполнителей-инструменталистов;
- как музыкальное орудие в динамике репертуарного тактильно-двигательного «исполнительского комфорта» (удобства игры), инспирирующего многие проявления национальных интонационных и фактурных основ.

Согласно данному подходу, основные анализируемые типы инструментальных наигрышей объединялись в систему взаимосвязанных уровней, где последовательно рассматривались как латентные (артикуляционно-ритмические), так и ярко выраженные элементы многоголосия, производного от конструктивно-исполнительских возможностей музыкального инструмента. При анализе данных проявлений монодийной фактуры применялись методики, предложенные исследователями различных национальных культур: А.Альмеевой, Н.Бояркиным, С.Галицкой, Н.Гариповой, С.Закржевской, Р.Зелинским, А.Маклыгиным, М.Нигметзяновым, И.Рюйтель, Т.Тимонен, Е.Трембовельским, Л.Халтаевой, А.Чекановски, Л.Шаймухаметовой и другими.

При исследовании смежных вопросов, неизбежно возникающих в процессе исследования башкирского этноинструментария, автор диссертации широко использовал органологические основы музыковедения, такие, как методика

¹ Этноорганология – наука о народном инструменте (*греч. этнос – народ, органон – инструмент, логос – слово, речь*).

преподавания игры и история исполнительства на народных инструментах, основы инструментоведения и аранжировки, что включало в себя освещение следующих проблем:

- бытование народного инструментария в условиях попытки унитаризации культурного быта;
- взаимодействие фольклорных и академических форм национального музыкального искусства;
- искусство недеструктивной обработки народного мелоса при использовании медиатехнологий.

В решении вышеуказанных задач автор исследования опирался на ряд теоретических концепций ведущих специалистов, касающихся исследуемого предмета: Аз.Иванова, А.Онегина, Ю.Шишакова, И.Земцовского, М.Имханицкого, Ю.Бойко, Р.Зелинского, М.Фролова, Р.Петелина и многих других.

Большим подспорьем для раскрытия темы исследования явились труды исследователей национальной музыки монодийного склада: Э.Алексеева, Т.Вызго, Г.Гайсина, Я.Гиршмана, А.Малькеевой, Ш.Монасыпова, И.Салтыкова, В.Яковлева и других авторов, работающих в близких к основной теме диссертации областях науки (истории, фольклористики, этнографии, акустики, медиатехнологий и др.).

В процессе исследования автор неоднократно обращался к методике восстановления исчезнувших музыкальных орудий, разработанной башкирскими мастерами В.Шугаюповым, Г.Кубагушевым, Ю.Зириным, А.Овчинниковым, А.Владимировым, а также известными русскими мастерами рубежа XIX-XX вв. С.Налимовым, Ф.Пасербским, реставраторами советского времени О.Бейсенбаевым, И.Жиновичем, А.Параевым, В.Поветкиным и другими.

Материал исследования

Основу исследовательской базы диссертации составляют материалы, зафиксированные диссидентом в комплексных и специализированных экспедициях, а также архивные документы, музейные экспозиции и электронные ресурсы.

Автору в процессе полевого поиска удалось записать и расшифровать уникальные образцы наигрышей в исполнении свыше 120 башкирских инструменталистов. Отмечено

традиционное ансамблевое музицирование 95 однородных и смешанных инструментальных коллективов. Были найдены работы 38 башкирских мастеров – изготовителей различных музыкальных инструментов. Особо ценные материалы, касающиеся башкирского инструментального фольклора, собраны в селах и деревнях Абзелиловского, Белорецкого, Бурзянского, Кармаскалинского, Кигинского, Мечетлинского, Салаватского, Татышлинского, Учалинского, Чекмагушевского районов Республики Башкортостан.

Редкие музыкальные инструменты и наигрыши на них записаны в дер. Гумерово (считавшийся исчезнувшим *агас-кубыз*) и дер. Сабанаково Мечетлинского района (реликтовый вариант *кыл-кубыза – балақумыз*). Благодаря опубликованным автором материалам фольклорного поиска, выведен из забвения Т.Трофимов – мастер по изготовлению авзяно-петровских тальянок (пос. Верхний Авзян Белорецкого района). Получил известность мастер З.Мухаяров (дер. Чернушки Пермской обл.), который впоследствии организовал в г.Уфе центр по изготовлению башкирского варианта тальянки, вобравшего лучшие традиционные и конструкторские достижения. Башкирский курай с двумя игровыми отверстиями был отмечен в Татышлинском районе, в этом же районе записаны ранее неизвестные наигрыши на тальянке, отличающиеся от традиционных башкирских ритмов и мелодической организации. Уникальная информация получена от современных башкирских сэсэнов-кураистов: Р.Рахимова, И.Ильбакова, З.Халилова и других инструменталистов – хранителей народных традиций.

В работе использовались материалы фольклорного кабинета Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова (УГАИ), экспозиции Государственного национального музея Башкортостана и краеведческих музеев с. Ангасяк (Дюртюлинский район РБ), пос. Верхний Авзян (Белорецкий р-н), с. Малояз (Мечетлинский р-н), Дашковского этнографического музея (Москва), фоновые материалы Российской (Ленинской) библиотеки (Москва), музея музыкальной культуры им. М.И.Глинки (Москва) и другие источники.

Широко использовались современные информативные системы, среди которых особое место занимают материалы

электронных ресурсов локального (CD и DVD-дискография) и удаленного доступа (WWW-сайты).

Научная новизна исследования

Впервые на основе музыковедческих, экспедиционно-полевых, архивных, исторических и литературных материалов, концертно-исполнительской деятельности автора, а также более чем двадцатилетней апробации в сфере начального, среднего и высшего звена музыкального образования различного ведомственного подчинения предпринята попытка системного анализа инструментальной культуры башкирского народа.

Для достижения поставленной цели и решения задач исследования использовались широко распространенные методологические принципы основополагающих и смежных наук музыкознания, включающих этноинструментоведение, инструментальное исполнительство (письменной и устной традиции), аранжировку, медиатехнологии, этнографию, историю, фольклористику, технику семантического анализа и другие виды искусствоведческой деятельности, позволяющих создать обобщенную и углубленную картину бытования башкирского этноинструментария.

Согласно комплексному подходу к проблеме установлено, что башкирская инструментальная культура представляет собой стройную, устойчивую, взаимозависимую и взаимопроникающую систему «музыкальный инструмент – инструментальная музыка – исполнительские традиции», которая охватывает широкие слои материальных и духовных видов деятельности башкирского народа и имеет, кроме своеобразной, стабильной внутренней организации, глубокие многовековые исторические традиции преемственности и толерантности к культуре различных этносов.

В исследовании впервые проведен анализ латентных артикуляционно-ритмических и визуально-слуховых проявлений инструментально-конструктивного многоголосия с позиций практического исполнительства. Отмечена ранее не фиксирующаяся, свойственная монодийному типу музыкальной культуры организация башкирских инструментальных наигрышей, отражающая национальную специфику освоения нового и конструктивного развития традиционного инструментария.

На примерах восстановления исчезнувших инструментов башкирского народа – думбыры, кыл-кубыза и гэзле (гусли) – рассматривается работа мастеров по реконструкции и реставрации музыкальных орудий, основанная на анализе устных описаний и латентных элементов исполнительских штрихов в сохранившихся старинных наигрышах.

Сравнительно новым в диссертации является освещение творчества ряда башкирских композиторов, работающих в концертно-исполнительской, импровизационно-аккомпанирующей и педагогической сфере. Отмечены основные приемы аранжировки и художественной обработки народных наигрышей и часто неожиданный подход к обработке традиционного мелоса и фактуры.

Особое внимание в исследовании удалено ранее не рассматриваемым проблемам внедрения башкирского этноинструментария в трехступенчатую систему академического образования и его изучения с использованием цифровых технологий.

Практическая значимость исследования заключается в следующем:

1. Материалы диссертации послужили основой для издания цикла публикаций, объединенных общим названием «Башкирская народная инструментальная культура».

Автором написаны и опубликованы: две монографии, методические пособия и популярные брошюры по музыкальной инструментальной культуре башкирского народа, сборники с обработками башкирских народных мелодий и наигрышей для различных инструментов, предназначенные для студентов и учащихся вузов, музыкальных и педагогических ССУЗов системы Министерства культуры и Министерства образования, а также школ искусств.

2. Автор принимал участие в работе четырех исследовательских групп (одна под его руководством), выполняющих заказ Министерства культуры и Обкома профсоюзов Башкирии. Данные коллективы, куда в разное время входили известные ученые и ведущие специалисты по различным видам искусств, в течение 1983-1987 гг. занимались исследованием традиционной музыкальной культуры башкирского народа, реставрацией и реконструкцией музыкальных орудий. Ими же была

организована серия Республиканских фольклорных мероприятий, среди которых наиболее массовыми и известными были «Жемчужины народного творчества» (1984 г.) и три «Праздника тальянки» (1985-1987 гг.). Они подняли значительный, ранее неисследованный пласт традиционной музыкальной культуры многих народов, проживающих в Башкирии.

3. В период 1996-2002 гг. по инициативе автора была проведена серия из 13 конкурсов и фестивалей памяти фольклориста Ф.Камаева, охватившая фольклорным движением музыкальные учебные заведения дополнительного образования Республики Башкортостан. Для организации этой деятельности в 1995 году совместно с Комитетом по делам молодежи г.Уфы и Республиканским музыкальным обществом был создан «Детский фольклорно-методический Центр», на базе которого с 1996 года успешно функционировало издательство «Узорица», ежегодно выпускавшее методические пособия для руководителей фольклорных ансамблей, сборники статей и тезисов докладов конференций, исследования и нотно-методические сборники ведущих педагогов музыкальных учебных заведений Башкирии, а также нотные сборники серии «Башкирские мелодии и наигрыши».

4. Автор диссертации с 1983 года и по настоящее время занимается внедрением музыкальной инструментальной культуры башкирского народа в учебный процесс следующих учебных заведений:

- Башкирский государственный педагогический университет (кафедра музыкальных инструментов и теории музыки),
- Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова (кафедра народных инструментов и кафедра традиционного исполнительства),
- Уфимский педагогический колледж № 2,
- Детская школа искусств № 2 им. Ф.Камаева и Детская музыкальная школа № 4,
- Средние общеобразовательные школы № 25 и № 1 г.Уфы.

5. Основные принципы фактурной организации народных наигрышней применяются в работе автора по организации учебных фольклорных ансамблей и составлении репертуара. Из них наиболее значительные достижения были показаны коллективами, имеющими звания «Образцовый», дипломы Лауреатов и Дипломантов конкурсов и фестивалей различного уровня:

- фольклорный ансамбль «Узорица», объединяющий три ступени музыкального образования – вуз, ССУЗ и СОШ;
- фольклорно-инструментальный ансамбль ДШИ № 2 им.Ф.Камаева;
- фольклорно-инструментальный ансамбль «Думбыра» педагогов и учащихся ДМШ № 4;
- фольклорно-инструментальный ансамбль «Тальяночка» ДМШ № 1;
- детский фольклорный ансамбль «Танок» средней общеобразовательной школы № 25.

6. Диссертантом оказывалась и оказывается методическая помощь преподавателям музыки педагогической триады «школа-ССУЗ-вуз» независимо от ведомственной принадлежности, работникам системы дополнительного образования и организованного любительства. Эта работа велась регулярно и приобретала наиболее систематический характер в период 1983-1987 и 1996-2002 гг., что включало в себя организацию просмотра на местах фольклорных номеров, проведение фольклорных праздников, конкурсов, фестивалей, конференций, мастер-классов, «круглых столов» и других мероприятий.

7. Материалы диссертации применялись автором при обучении учащихся и студентов музыковедов и исполнителей на баяне и аккордеоне по дисциплинам специальностей 050900 «Инструментальное исполнительство» и 051400 «Музыковедение» («Специальный инструмент», «Ансамбль народных инструментов», «Дипломный реферат», «Инструментовка», «Методика преподавания игры на народных инструментах», «Традиционный музыкальный инструмент») на кафедрах народных инструментов и традиционного исполнительства УГАИ (1971-1997 гг.); по дисциплинам специальности 030700 «Музыкальное образование» («Основной музыкальный инструмент», «Дополнительный музыкальный инструмент», «Выпускная квалификационная работа», «Музыкальная информатика») на кафедре музыкальных инструментов и теории музыки института педагогики Башкирского государственного педагогического университета (БГПУ, 2003-2006 гг.); в авторской программе «Компьютерные технологии в музыке» по специальности № 0310 «Музыкальное образование» в Уфимском педагогическом колледже № 2 (УПК № 2, 2003-2006 гг.); по дисциплинам «Коллективное музицирование»,

факультативах «Традиционный музикальный инструмент» и «Электронные музыкальные инструменты» в ДМШ № 1, 4 и ДШИ № 2 г. Уфы (1992-2003 гг.).

Апробация исследования

Диссертация выполнялась в докторантуре при Магнитогорской государственной консерватории им. М.И.Глинки, дважды обсуждалась на кафедре истории, теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики и была рекомендована к защите. Главные положения представлялись в докладах и сообщениях на Международных, Всесоюзных, Всероссийских и Региональных конференциях и симпозиумах (Москва - 1985 г., Ленинград - 1986 г., Новосибирск – 1986, 2006 гг., Уфа – 1996-2006 гг., Салават - 2005 г., Челябинск – 2006 г.), межвузовских, вузовских научных и научно-практических конференциях в течение 1985-2005 гг. (Москва, Уфа, Челябинск, Саратов). Основные положения диссертации опубликованы в монографических исследованиях «Фактура башкирской инструментальной монодии» (Уфа, 2001) и «Башкирская народная инструментальная культура» (Уфа, 2006), в методических пособиях для студентов и учащихся вузов и ССУЗов, в популярных брошюрах по башкирским народным музыкальным инструментам (Москва, Уфа, 1996-2005 гг.), в ряде статей в журналах (включая издания, входящие в «Перечень» ВАК) «Народное творчество», «Музыковедение», «Музыка и время», «Ватандаш» и других публикациях, общим количеством 49 наименований.

Структура диссертации

Диссертация состоит из введения, пяти глав, заключения, библиографии (547 источников) на русском, башкирском, татарском, английском и немецком языках, включая рукописи, электронные ресурсы локального и удаленного доступа и приложения: текстового, нотного и фотографического.

Основной текст диссертации иллюстрируют таблицы, нотные и фотографические примеры.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Введение диссертационного исследования имеет традиционную структуру, где определены выбор темы, ее актуальность и степень разработанности, формулируются цели и задачи, рассматриваются методологические и теоретические основы. Здесь же кратко освещаются главные положения научной новизны, выдвигаемые на защиту, и основные документальные материалы. Раздел завершает подробный анализ практической значимости исследования и основных направлений апробации.

Глава I «Традиционный музыкальный инструментализм как материальное и духовное отражение культуры башкирского народа» – состоит из семи разделов, в которых последовательно рассматриваются ряд документальных сведений, касающихся вопросов этногенеза, этнонима, расселения, численности башкирского народа в динамике взаимодействия с музыкально-инструментальной культурой. Материал главы представлен с позиций историко-хронологической систематики, учитывающей современную точку зрения «...обновления концептуальной основы исследований национального искусства» (В.Р.Дулат-Алеев, 1999).

В первом разделе отмечается, что башкиры (этноним – *башкорт*), как один из народов России, являются коренным населением Башкирии (*Башкортостана*) и, согласно условной лингвистической классификации, относятся к семье Алтайских народов, тюркской группе, кыпчакской подгруппе. Рассматриваются основные научные версии взаимосвязи этимологии этнонима с этногенезом. Подчеркивается, что решение данной проблемы необходимо для понимания истоков появления многих, часто неожиданных явлений традиционной музыкально-инструментальной культуры башкирского этноса.

На протяжении трех столетий зафиксировано свыше 40 трактовок этнонима «башкорт», из которых ни одна не удовлетворяет всем требованиям. Последняя интерпретация – тюркская гипотеза перехода антропонима в этноним, где в качестве основного признака предлагается имя сохраненного историей конкретного человека – военноначальника Баширда, объединившего в конце IX века разрозненные племена,

адаптированным именем которого, предположительно, и назван башкирский народ.

Кроме тюркской, рассматриваются и менее распространенные версии. Одна из них – «угорская» – получила освещение в работах по истории башкирского народа ученого А.Д.Хвольсона (СПб, 1869). В них этноним «башкорт» предлагалось считать производным от «баджгард», происходящего от разночтений венгерского «мадьяр». Из «баджгард», по мнению автора, образовались формы «башгард», «башкард», «башкарт», «башкерт», «башкорт».

В начале XIX века начинает складываться так называемая «промежуточная» теория, основанная на мнении ученых А.Шлецера (СПб, 1816) и А.Плюшара (СПб, 1836), считавших, что в формировании башкирского народа участвовали как угорские, так и тюркские племена.

Все теории заслуживают внимания в свете обзора общей музыкально-инструментальной культуры, лежащей в основе генезиса вышеупомянутых этносов. Благодаря этому следы многих башкирских музыкальных орудий, бытовавших в ранних эпохах, с различной этимологией и функциональностью можно найти у народов, переместившихся с Урала в Западную Европу.

Из всех известных сведений раннего периода одним из первых считается этнографическое описание башкир, которое в 922 году дал Ибн-Фадлан – секретарь багдадского посольства халифа аль-Муктадира, совершивший путешествие через территорию проживания башкирских племен. По сохранившимся записям из путевого дневника Ибн-Фадлана известно, что кроме обожествления змей, рыб и журавлей, некоторые башкирские племена занимались скотоводством и почитали двенадцать божеств во главе с небесным богом Тенгри. Это очень ценные сведения для исследования, потому что наряду с тотемизмом Ибн-Фадлан отмечал у башкир основные признаки шаманизма.

В начале II тысячелетия по Уралу и Поволжью начинает распространяться ислам, внесший в музыкальную культуру свою специфику. К этому времени относятся упоминания о вхождении башкир в некоторые военно-политические организации. Данный факт отмечается в исследовании, так как у многих тюркоязычных народов, исповедующих ислам, в военных целях использовались специфические орудия, имеющие своей целью поддержку боевого

духа воинов и психологическое подавление войска противника. Из башкирских инструментов милитарного назначения отмечаются неоднократно упоминающиеся в сказаниях рамный барабан «дыбыл», переносные литавры «киле», сигнальный рог «сорнай» и деревянная труба «борго».

Золотоордынский период XIII-XIV вв. отмечается сведениями о явном сопротивлении и нежелании башкир подчиняться завоевателям. Сохранились документы о локальной 14-летней войне, которую с переменным успехом башкиры вели с монголами, закончившейся мирным соглашением, в результате чего «...монголо-татары никогда не использовали башкирские земли для своего расселения» (Юсупов Р.М., 2002). Послеордынский период истории башкирского народа отмечен примечательным событием, когда в 1554-1557 гг. башкирские племена добровольно вошли в состав Русского государства. Присоединение к России считается завершением формирования башкирской народности, появлением современных черт культуры единой этнической общности.

Согласно имеющимся сведениям, башкир во всем мире насчитывается свыше 1 670 тыс. человек (2002 г.). Из них около 73 % проживают на территории Башкирии. Обращает на себя внимание факт, имеющий непосредственное отношение к сохранению традиционной музыкальной культуры: территория Башкирии остается в числе районов Российской Федерации с пониженным уровнем урбанизации: почти 35% населения проживают в сельской местности (1996 г.).

Исторически сложилось так, что территория проживания башкир находилась на главном пути устойчивых миграционных потоков между европейской и азиатской частью России, где укоренялись и ассимилировались представители различных этносов, большая часть которых продолжала сохранять свою традиционную организацию. Согласно официальной статистике 2002 года, в Республике Башкортостан проживают представители более 30 национальностей, из которых самые многочисленные – русские, башкиры и татары. Очень большие диаспоры имеют чуваши, марийцы, украинцы, удмурты и др. Народ в местах компактного проживания, чаще – сельской местности в условиях оторванности от коренного этноса, бережно сохранял свой язык и обычаи, в то время как общая этнокультура в местах их основного проживания заметно изменялась под давлением урбанизированной

субкультуры. Также отмечено, что в некоторых регионах произошло смешивание, а также последующее взаимопроникновение и взаимообогащение различных культур. Это приводило к возникновению новых, ранее не отмечаемых для многих этнических групп музыкальных видов искусства, в том числе, освоению новых музыкальных орудий и своеобразному «консервированию» старых.

Для того, чтобы определиться с подобными межнациональными проявлениями в музыкальной культуре башкир и понять причину появления неожиданных, нехарактерных музыкальных инструментов, в диссертации дается краткая антропологическая характеристика башкирского народа. Обзор имеющейся литературы по этому вопросу показал, что антропологический тип башкир неоднороден и среди них преобладают четыре вида: субуральский, южносибирский, светлый европеоидный и понтийский. Субуральский и светлый европеоидный чаще всего встречается на севере и северо-западе региона; южносибирский – на северо-востоке и башкирском Зауралье; понтийский зафиксирован у демских, юго-западных и горно-лесных башкир.

Согласно многим научным трудам, где сопоставляются сведения по антропологии, быту, хозяйству, материальной и духовной культуре, можно сделать вывод, что в целом башкирская культура многослойна. Тем не менее, среди множества элементов основной – тюркский, что подтверждает и фонетико-грамматический лингвистический анализ.

Комплексные исследования показали, что башкирский народ, как самостоятельный этнос, начал формироваться в IX-X вв. и ко времени фиксации в письменных источниках представлял относительно стабильный родоплеменной союз различных расовых типов. В работах башкирских ученых отмечается, что расогенетика башкир в Зауралье, юго-востоке и северо-востоке обнаруживает связь с тюркоязычными народами Западной Сибири (хакасы, шорцы, казахи, киргизы и угры). На северо-западе и юго-западе заметно влияние финнов и тюрков Поволжья и Прикамья.

Традиционное хозяйство башкир имело многоступенчатый характер, изменяющийся в зависимости от многих факторов. Основным занятием башкирских племен традиционно считалось скотоводство, переходящее от кочевого образа жизни к оседлому, –

разведение коней, овец и крупного рогатого скота. В работе отмечаются некоторые элементы этой деятельности, которые имели влияние на общую культуру и, в частности, на музыкально-инструментальную. В последних исследованиях этот фактор считается основным, влияющим на выбор, изготовление и использование музыкальных орудий, имеющий ограничение в виде «натурального» характера «...материалов, из которых изготавливались инструменты (тростник, дерево, кожа, конский волос)...» (Скурко Е.Р., 2004).

Кроме скотоводства, многими учеными отмечался традиционный промысел дикого меда, особенно в северной части Башкирии, и добыча пушнины. В качестве оружия для поимки дичи использовался лук, имеющий свои разновидности: скобовидные и М-образные. Огнестрельное оружие со временем вытеснило лук, но в ряде башкирских регионов он сохранился в виде детского музыкального инструмента («янкыл-кумыз»).

В противовес бытующему мнению о всех башкирах как о кочевниках, в исследовании отмечается, что широко распространенным видом деятельности башкирского народа было земледелие. Документально подтверждено, что традиционными культурами для возделывания были просо, ячмень и конопля (*киндер*). В связи с этим хорошо изучен женский трудовой обряд (*киндер-тукмай*), основанный на лощении (смягчении и отбеливании) конопляной ткани методом простукивания. Сохранились и достаточно часто встречающиеся в башкирской инструментальной культуре функциональные музыкальные игры, посвященные этому обряду, выделяющие лучших работниц и исполнительниц самых интересных ритмических рисунков.

Коневодство и овцеводство обеспечивало башкир кожей, шерстью и шкурами. Кроме традиционного употребления этих материалов для защиты от холода, они использовались для изготовления музыкальных инструментов. Витый конский волос (*кыл*) шел на изготовление струн, специально выделанная шкура шла на изготовление верхней деки *кыл-кубыза*, некоторых видов думбыры и ударных мембранофонов. Кожаные и долблленные деревянные сосуды применялись не только для приготовления и хранения кумыса, но и в качестве музыкального инструмента, такого, как «*көбө*» (в некоторых районах – «*думбурзяк*») – цилиндр

из высушенной кожи с крышкой, к которой прикреплялся пучок конского волоса.

Искусство обработки дерева, нанесение орнамента на деревянную посуду, резьба по дереву достигала у башкир высокого уровня. Широко использовались в быту резные ковши и ложки, кадки, ведра, гребни для расчесывания конопли и льна, дуги и коромысла, рубели для отбеливания и стирки, тукмаки-коклюшки для изготовления циновок. Все эти и другие бытовые предметы традиционно применялись в качестве аккомпанирующих и даже солирующих музыкальных инструментов. До нашего времени сохранилась коллективная трудовая деятельность по изготовлению холстов и сукна (*тула-басыу, киндер-тукмау*), с которой связан определенный инструментальный наигрыш со стихотворным текстом.

Искусство металлообработки базировалось на местном сырье. Вплоть до царского указа на запрещение допуска башкир к металлообработке, известного как «Кузнечный запрет», связанный с подавлением серии вооруженных выступлений в XVIII веке, башкиры славились культурой ювелирной работы. Широко известна местная традиция насечки серебром по железу, чеканка, украшение вставными камнями. Отмечено бережное отношение к специально изготовленным музыкальным инструментам из металла, к примеру, образцам маультроммелей (*тимер-кубыз*) изящных, неповторимых форм, выполненных местными умельцами. В традиции башкир – применение любых прикладных предметов в качестве музыкального орудия. Не исключение и женские шумящие украшения из металла, которые очень часто использовались в музыкальных целях. Известен инструментальный наигрыш к народному танцу, где мелизматика имитирует перезвон «сэсмеу» – девичьего украшения для волос (башк. «çәсмәү», иногда «çәсбау» – косоплетка). До наших дней сохранился обычай использовать медный поднос – семейное достояние – в качестве ударного инструмента, на котором играли наперстками, аккомпанируя танцам и пению.

В конце XIX века в ряде регионов Башкирии, близких к металлургическим комбинатам, стали возникать мастерские по изготовлению металлоизделий, в том числе, ремонту и изготовлению гармоней. Автором диссертации описываются

технология изготовления серебряных «голосов» для гармоней-тальянок из серебряных монет.

Жилища башкир отличаются своеобразием и демонстрируют «...легкое отношение к перемене места жительства» (И.Г.Георги, 1799), а также пренебрежительное отношение к накопительству. Благодаря этому башкирская культура не имеет обременительных по весу и размеру музыкальных инструментов и ценит, в основном, изготовленные из подручных, случайных материалов, имеющих высокую духовно-эстетическую, но не материальную ценность – курай, кубыз, думбыра, кыл-кубыз. Исключение в этом списке представляют более поздние мандолина, скрипка и гармонь, имеющие значительную рыночную цену. Проживание семейными и родовыми общинами в довольно стесненных условиях длинной, суворой зимы способствовало сохранению национальных музыкальных традиций. Здесь активно функционировали тихо звучащие музыкальные орудия, такие, как прикладные и специальные идиофоны («таяк», «тояк», «кабырсак», «кэмбез» и «кубыз»), свободные мирлитоны («каба», детский «тейез» и шуточный «хайран»), хордофоны («янкыл-кубыз», «кыл-кубыз», «ғәзле»), аэрофоны («бызылдак», «камыш-кубыз», «таштургай»). В этом ряду стоит и курай – инструмент, изготавливаемый из тростника буквально за считанные минуты.

В исследовании отмечаются факты из национального быта, когда все ценное, согласно традициям, в прямом и переносном смысле переносилось на себе. Даже в семьях среднего достатка башкирские женщины носили нагрудники, украшенные серебряными монетами весом в несколько килограммов, – своеобразный кошелек, который часто использовался на месте при расчетах и имел дополнительное предназначение – своим мелодичным перезвоном отгонять нечистую силу.

До присоединения к России при кочевом и полукочевом образе жизни, связанными с сезонным выпасом скота, все неизбежные территориальные претензии решались подвижными традициями патриархальных родоплеменных отношений. Вмешательство царского правительства с институтом старшин неоднократно вызывало бунты. Только в XVIII веке произошло 89 организованных вооруженных выступлений против русских колонизаторов, приведших в конечном итоге к ограничению

многих культурных традиций и исчезновению ряда музыкальных инструментов.

Наиболее известным из них было участие башкир в Крестьянской войне Емельяна Пугачева в 1773-1775 годах во главе с легендарным батыром, поэтом и певцом Салаватом Юлаевым. Этому событию в башкирском народном творчестве отведено большое место. Практически на всех башкирских сборах и праздниках присутствует тема С.Юлаева, в XVIII-XIX вв. – в латентном виде, а со второй четверти XX века – открыто.

Среди многочисленных разновидностей музыкальных традиций в исследовании отмечаются наиболее значительные, к которым относятся народные праздники и некоторые обряды с использованием инструментальной музыки. Один из них – башкирский праздник *йыйын* (народное собрание) – съезд народных представителей, на котором после решения наиболее важных вопросов, касающихся племени или рода, было обязательное массовое музенирование, чаще всего включающее соревнования кураистов.

Кроме политических мероприятий, широко отмечались приуроченные праздники, цикличность которых традиционно открывалась весной. У башкир, проживающих по берегам рек, это был праздник ледохода (*боз китеу*). Общебашкирским был «habantуй» (сабантуй) (башк. – праздник плуга), посвященный окончанию посевных работ и отмечаемый не только земледельцами, но и скотоводами. Традиционный обряд «карфатуй» (башк. – вороний праздник), имеющий в основе языческий архетип, был связан с женским началом и обращением к умершим предкам. На «карфатуй» даже устраивались своеобразные соревнования по выявлению лучшего исполнителя по игре на тимер- и агас-кубызе. С появлением первых устойчивых морозов и установлением снежного покрова башкиры проводили массовое молодежное гуляние «каз әмәһә» (башк. – заготовка гусей). В основе этого праздника – своеобразный девичий танец с коромыслом под традиционную мелодию «каз канаты» (башк. – гусиные крылья). В сельской местности до сих пор сохранилась зимняя традиция молодежных игр под общим названием «аулак өй» (башк. – свободный дом), где группа молодежи откупала дом на окраине и проводила там вечерний досуг с играми, пением, танцами и музенированием на инструментах.

Традиционно считается, что башкиры – мусульмане, но с национальной поправкой: «...башкиры также верные сыны Ислама, но чуждые фанатичности...» (Рыбаков С.Г., 1897). Видимо, поэтому среди башкир и до нашего времени параллельно с соблюдением предписаний Шариата бытуют верования, связанные с тотемическими поклонениями, а в сказках, легендах и сказаниях часто встречается сюжет разумности природы. Из инструментальных мелодий одним из популярных наигрышней на курае у башкир является «Сыңрау торна» (башк. – журавлинная песнь), с которым связано множество легенд, часто мистического характера.

Наряду с тотемизмом в Башкирии отмечен шаманизм,rudimentарный вид которого описывается в ряде источников. Один из обязательных атрибутов шаманизма – фрикционный хордофон «кыл-кубыз» (в некоторых башкирских районах – «кылкумыз»), с изобретением которого связано множество преданий, касающихся имени «Коркут-ата». Представленное диссертационное исследование – одно из первых, где с Коркут-ата связывается бытование некоторых традиционных башкирских инструментов.

Языческие корни национального архетипа прослеживаются в процессе изготовления «агас-кубыза» - деревянного варгана (в некоторых башкирских районах «ағас-құмыз»), записанного автором в Мечетлинском районе от К.Гариповой (1911 год рожд.). По ее словам, для изготовления агас-кубыза пригодна только деревянная пластинка из клена, в который ударила молния (Рахимов Р.Г., 2004). Эти и другие инструменты после многовекового бытования ушли из башкирской музыкальной практики вместе с угасанием искусства камлания. В начале XX века шаманские мембрanoфоны, кыл-кубыз и агас-кубыз уже не встречались в семье башкирских музыкальных орудий и стали восстанавливаться только в наши дни.

Один из разделов главы посвящен теме описания башкирских народных музыкальных инструментов в специальных исследованиях и литературных источниках. Краткая, но очень важная информация есть в документе, опубликованном в 1799 году: «... Музыкальный инструмент башкир – дудка о пяти ладах, или курай, балалайка, бандура в виде небольшой гитары, но круглой формы о пяти струнах, гудок в виде скрипки, на которой тоже играют смычком, кобыз железный, у русских называемый

органчиком и рыле. Башкиры всегда поют по одному человеку, в один голос, под звуки балалайки, бандуры, а всего более курая или дудки...» (И.Г.Георги).

Кроме аналогичных цитат из работ русских ученых и писателей особо выделено первое специальное исследование башкирского этноинструментария, выполненное С.Г.Рыбаковым (1897). К башкирской инструментальной культуре обращались и другие авторы, среди которых отмечается материал из монографии С.И.Руденко (1916) и более позднего исследования Л.Н.Лебединского, посвященного изучению башкирской народной и, в том числе, инструментальной музыки в 30-е годы XX века с использованием звукозаписывающей аппаратуры.

Середина и конец XX века были ознаменованы серией монографических исследований по музыкальным инструментам народов Среднего Поволжья и Урала, из которых в диссертации рассматриваются основные труды казанского историка В.И.Яковлева (1991) и уфимского фольклориста Н.В.Ахметжановой (1991). Освещаются экспедиционные материалы петрозаводского ученого Р.Ф.Зелинского (2006), который много лет работал с башкирским этноинструментарием, в частности, кураем, в свете формирования традиционного монодического стиля.

В данном разделе кратко упоминаются некоторые публикации, отражающие личный взгляд авторов на реферируемую проблему. Из них интерес представляет работа филолога М.И.Багаутдиновой (2003), в которой даны названия 12 музыкальных инструментов. 10 из них иллюстрируются рисунками. Отмечается брошюра башкирского композитора А.М.Кубагушева (1997), где также даются описания 21 народного инструмента. Рассматриваются работы с косвенными упоминаниями о башкирском этноинструментарии, из которых интерес представляют исследования Л.И.Нагаевой (1981), где в процессе описаний традиционных башкирских танцев затрагивает несколько шумящих идиофонов и мембрanoфонов. Еще одно исследование Ф.Ш.Абсаликовой (2000), посвященное творчеству башкирских детей, расширяет представление о традиционных музыкальных инструментах башкир.

В связи с введением в систему образования Республики Башкортостан цикла предметов национально-регионального компонента, возник значительный спрос на учебно-методическую

литературу по традиционной музыкальной культуре. Свет увидели несколько пособий для общеобразовательных учебных заведений, где есть краткие описания и иллюстрации ряда музыкальных инструментов башкирского народа. Издания, в основном, цитировали сведения из популярного буклета «Башкирские народные музыкальные инструменты» (1989), куда вошли несколько фотоиллюстраций, сделанных автором диссертации в различных районах Башкирии. В рамках раздела главы отмечается плодотворная работа фольклориста Р.С.Сулейманова (2005), который самостоятельно разработал и запатентовал свои варианты конструкции башкирской думбыры и кыл-кубыза.

Жанровая, стилевая и системная классификация инструментальной культуры любого этноса – объемный предмет этноорганологии, который имеет различные структурные и функциональные подразделения. Их анализ не входил в число приоритетных задач диссертационного исследования, поэтому все инструменты рассматривались с наиболее устоявшейся точки зрения, чему отвечала приведенная таблица, составленная по четырехклассовой структурной систематике Хорнбостеля-Закса: идиофоны, мембрanoфоны, хордофоны, аэрофоны (Hornbostel E.M.von, Sachs C., 1914).

Всего в таблицу вошли 48 башкирских народных инструментов, известных на момент завершения диссертации, которые анализировались, согласно принципам этноорганологии, с позиций исполнительской многофункциональности. Для этого этноинструментальный репертуар был сгруппирован по простой схеме, связанной с основными традициями национального исполнительства:

- *Озон-кюй* (башк. озон көй – долгий напев, протяжный мотив)¹;
- *халмак-кюй* (башк. һалмаҡ көй – неторопливый, плавный мотив) и его разновидности *урам-кюй* и *ауыл-кюй* (башк. урам-көй и ауыл-көй – уличные и деревенские наигрыши);
- *кыска-кюй* и *бейеу-кюй* (башк. қыçка-көй и бейеү-көй – короткий и танцевальный наигрыш) часто в виде сопровождения к танцам, *такмакам* (башк. такмаҡ) и как самостоятельные инструментальные пьесы;

¹ В некоторых исследованиях встречается написание узун-кюй.

- *кубаир, мунаҗат, баит, сенляу* (башк. қобайыр, мөнәжәт, бәйет, сенләү) и другие редкие, исчезнувшие и реконструированные старинные произведения выделяются в исследовании отдельной строкой.

Изучение башкирских народных инструментов всегда было предметом особого внимания образовательных учреждений Республики Башкортостан и входило в учебные планы практически всех учебных заведений. Так, по инициативе профессорско-преподавательского состава Уфимского государственного института искусств (УГИИ) с 80-х годов XX века впервые в истории башкирского народа было развернуто комплексное исследование культуры национального инструментального исполнительства. Организованный на государственном уровне цикл экспедиций и фольклорных праздников, который возглавил фольклорист, доцент УГИИ Ф.Х.Камаев, поднял значительный пласт традиционной музыки. В рамках специальных мероприятий возрос авторитет башкирских народных инструментов, среди которых приоритет был отдан первоначально гармони-талъянке, затем началась реконструкция башкирской думбыры и восстановление фрикционного кыл-кубыза и фәзле (гуслей).

Материалы фольклорных поисков в дальнейшем послужили базой для открытия отделения, кафедры, а впоследствии, факультета башкирской музыки УГИИ (ныне Уфимская государственная академия им. Загира Исмагилова – УГАИ), где башкирский этноинструментарий стал изучаться на уровне профессионального академического исполнительства и вузовской науки.

В 1993 году при УГИИ был организован один из первых в Башкирии инструментальных ансамблей вторичного фольклора, где проводились исследования акустических особенностей, тембровых сочетаний различных башкирских народных инструментов, принципы инструментовки, характерные для коллективов монодийной традиции, вырабатывался материал для проецирования в концертно-филармоническую и образовательную сферу. В 1994 году при Уфимском училище искусств была сделана успешная попытка организации учебного оркестра башкирских народных инструментов, объединяющих курай, думбыру, кыл-кубыз, скрипки, баяны, национальные разновидности ударных и другие инструменты. Впоследствии оба учебных коллектива

составили основу Национального оркестра народных инструментов Республики Башкортостан.

Успешная аprobация разработанной методики послужила базой для открытия фольклорных отделений в системе начального музыкального образования, а Уфимская ДШИ № 2 им. Ф.Камаева в 2001 году стала первым учебным заведением дополнительного образования Республики Башкортостан, полностью работающая в фольклорном направлении.

Благодаря инициативе Министерства образования Республики при Башкирском государственном педагогическом университете в 1998 году была открыта кафедра музыкального образования, а в 2003 году – кафедра музыкальных инструментов и теории музыки. К одной из традиций университета относится повышенное внимание к педагогике музыкального фольклора.

На рубеже XIX-XX вв. практически на всех трех ступенях музыкального образования в учебный процесс стал вводиться персональный компьютер (PC) в мультимедийном варианте и синтезатор (ЭМИ), которые использовались как инструменты для поиска новых тембров и их сочетаний с традиционными музыкальными орудиями. Компьютерные технологии стали применяться при фиксации традиционной музыкальной культуры и со временем проникли даже в сферу ее обработки.

В главе II «Современные башкирские музыкальные инструменты досуговой группы» рассматриваются музыкальные инструменты, которые используются на отдыхе, развлечениях, праздниках, в самообразовании и творчестве башкирского народа. К ним относятся: *курай*, *кубыз*, *диатоническая гармонь*, *баян*, *мандолина* и *скрипка*, которые анализируются по степени значимости в музыкальном быту, интенсивности использования и распространения в период двух последних десятилетий. В рамках данной группы рассматриваются также две разновидности «узляу»: как бурдонирующее сопровождение при игре на курае, и как реликтовый вид национального искусства сольного двухголосного горлового пения.

Курай в башкирской музыке – фактурообразующий инструмент национального этноинструментализма. Значимость курая в духовной культуре Башкортостана настолько высока, что в Государственном флаге и Государственном гербе Республики

Башкортостан присутствует символическое изображение цветущего курая, а его звучание используется при официальном исполнении Государственного гимна Республики Башкортостан. Это практически единственный случай в мировой практике, когда музыкальный инструмент входит в государственную символику.

В соответствии с классификацией Хорнбостеля-Закса курай входит в группу аэрофонов, подгруппу флейтовых, вид продольных флейт, подвид открытых флейт с пятью игровыми отверстиями 4+1 (индекс 4.21.111.12). И хотя в комментариях к классификации отмечается, что подобные инструменты распространены во всем мире, курай отличается национальным своеобразием.

Традиционный курай из тростника – крайне хрупкий и недолговечный инструмент, редко используемый для музыкальных целей больше одного года. В исследовании описываются случаи, когда башкирские кураисты, оторванные от родных мест, приспосабливали для игры народных мелодий любой, даже самый необычный трубчатый предмет. В одной из легенд башкирского народа русский царь, восхищенный исполнительским искусством башкирских музыкантов, приказывает «... преподнести хорошую одежду и смастерить медные инструменты вместо тростникового курая». Интересны предания времен штурма крепости «Ак-Мечеть» (1853) и времен Великой Отечественной Войны (1941-45), когда башкирские музыканты использовали в качестве своеобразного курая без игровых отверстий стволы боевых ружей и металлические трубы с двигателями сбитых фашистских самолетов.

Несмотря на то, что курай, как и большинство музыкальных орудий мира, считается сугубо мужским музыкальным инструментом (И.В.Мациевский, 2002), традиция допускает женское исполнительство, имеющее, как и у многих народов Урало-Поволжья, истоки древнего обряда инициации.

Согласно многовековым обычаям, башкирский курай различается по трем условным размерам: короткий, средний и длинный. Эти измерения учитывают не только ладо-мелодическую высоту исполняемого наигрыша, но и определенный возраст исполнителя, а также его антропометрические данные. Шпоновая имитация курая, предложенная мастером В.Шугаевым, расширяет выбор до шести размеров, что позволяет кураистам охватывать 24 тональности стандартной темперации, востребованной в академической музыкальной культуре.

Исполнитель на курае традиционно сопровождает свою игру специфическим горловым бурдоном «узляу», который представляет собой выдержаный органный пункт с различными ритмическими пульсациями и мелодическими отклонениями. Данный вид сольного двухголосия при игре на курае описан почти во всех трудах, включая самые ранние исследования (И.Георги, 1799).

Описываются две попытки изготовления инструмента с хроматической механикой. Первая, связанная с именем музыковеда В.Беляева, была предпринята в 40-е годы XX века; вторая, более удачная, была выполнена заслуженным артистом РБ И.Ильбаковым в 1987 году. Его хроматический курай вошел в историю башкирских музыкальных инструментов под названием «Ишкурай» и охватывал хроматический диапазон от fis до b³.

Национальный оркестр народных инструментов Республики Башкортостан и учебные оркестры башкирских народных инструментов пока не принимают «Ишкурай» из-за якобы потери традиционного тембра и аппликатурных сложностей и используют диатонический курай из шпона. Поиск инструментовочных приемов помог выработать пока еще небольшой репертуар, где курай хорошо звучит в качестве солирующего инструмента в его ладово-интонационной специфике и не выделяется в оркестровом tutti.

В начале ХХI века возникло новое направление в исполнительстве на курае, предложенное представителями шоубизнеса. Курай здесь используется как солирующий инструмент в MIDI-стандарте аккомпанирующих стилей. Этим типом музикации увлекаются, в основном, молодые кураисты, среди которых выделяется исполнитель Р.Юлдашев.

Курай, как сольный башкирский народный инструмент, продолжает интенсивно развиваться и в конструктивном, и в репертуарно-жанровом направлении, что, несомненно, показывает его перспективность. Данный инструмент как нельзя лучше иллюстрирует национальную монодийную культуру исполнительства.

Раздел 2.2 главы посвящен анализу «узляу» – горловому двухголосному пению, реликту башкирской инструментальной культуры.

Некоторые ученые относят данный вид музикации к вокально-инструментальному, другие – к чисто

инструментальному, так как при исполнении «узляу» голосовые связки используются не по своему прямому назначению и «работают» намного ниже речевого и певческого диапазона. Узляу в реферируемом исследовании рассматривается как вид корпоромузыки, в котором возможности человеческого голоса используются в качестве музыкального инструмента.

В результате анализа материалов, взятых из открытых источников и собственных записей, полученных от фольклорных информаторов, автором исследования сделана примерная систематизация видов горлового «узляу». Отмечено множество самых разнообразных стилей горлового пения, которые условно объединяются по трем признакам: «*кара-өзләү*» или «*түбән-өзләү*» (*башк.* – темное или низкое горловое пение); «*югары-өзләү*» (*башк.* – высокое горловое пение); «*бала-өзләү*» или «*катын-өзләү*» (*башк.* – детское или женское горловое пение). Основные типы башкирского узляу рассматриваются в сравнительной характеристике с аналогичным видом музицирования у различных народов: алтайцев, бурятов, монголов и тувинцев (З.Кыргыз, 2002).

Раздел 2.3 посвящен бурдонно-мелодическому звукообразованию на *кубызе*. Отмечается, что кубыз – музыкальный инструмент, известный в Башкирии в двух разновидностях: «*агас-кубыз*» (*башк.* – деревянный кубыз, по Хорнбостелю-Заксу – Idioglottic maultrommel – 121.21) и «*тимер-кубыз*» (*башк.* – металлический кубыз, Heteroglottic maultrommel – 121.22).

Агас-кубыз долгое время считался исчезнувшим инструментом, но в 1986 году автору данной статьи удалось опровергнуть это мнение и найти исполнительницу на агас-кубызе в Мечетлинском районе Башкирии.

Этимология слова «*кубыз*» (в некоторых районах – «*кумыз*») в башкирском языке не совсем ясна. Среди тюркоязычных народов им отмечаются самые различные инструменты – как самозвучащие, так и струнные (а в некоторых случаях и духовые). В исследовании дается подробная характеристика разновидностям кубыза, звукоизвлечению на нем и основным исполнительским приемам.

В рамках раздела рассматриваются некоторые малоизвестные в российском музыковедении страницы мировой истории этого музыкального орудия, приводятся фрагменты башкирских легенд и

сказаний. Автор находит истоки широко распространенному ошибочному мнению о том, что башкирский кубыз – инструмент женщин и детей. Рассматриваются примеры, иллюстрирующие популярность мужского типа музицирования, ярким представителем которого является Роберт Загретдинов – пятикратный обладатель звания «Виртуоз-кубызист Мира».

В разделе 2.4 освещаются особенности конструктивного фактурообразования на диатонических гармонях и *баяне*, на которых играют практически все народы, проживающие в Республике Башкортостан. В системе Хорнбостеля-Закса гармонь и баян входят в класс аэрофонов с набором проскаивающих язычков (412.132.) и представляют собой конкретные разновидности инструментов, объединенных общим названием «гармоника». Согласно предложению М.И.Имханицкого (2002) термин «гармонь» в исследовании отмечает название общероссийского инструмента диатонического строя в различных модификациях, а его хроматический вид – «*баян*».

Вышеуказанные инструменты – представители гомофонно-гармонического принципа музицирования – в башкирском монодийном этномузицировании явление неожиданное и относительно новое. В диссертации дается анализ причин массового распространения данного типа инструмента как в Башкирии, так и в Западной Европе, с точки зрения позитивного воздействия на этноинструментальную культуру и его бесконфликтного сосуществования с другими инструментами.

Дается оценка двум версиям возникновения гармоники, имеющим наибольшее распространение во всем мире, – «шэновской», рассматривающей в качестве предшественника гармони древнекитайский духовой инструмент «шэн», и «варганный», имеющей в своей основе звукоизвлечение на идиофоническом маультроммелле. Отмечается, что в фольклорной практике Урало-Поволжского региона пока не встречалось шэноподобных инструментов.

Большое место в разделе отводится анализу разновидностей конструкции и специфике репертуара *башкирской тальянки*. Отмечаются многочисленные варианты названий: тальян-гармун – итальянка – гармонь итальянского строя – вятская гармонь – батская – вараксин – бараксин. Освещаются малоизвестные страницы истории гармони, приводятся высказывания

современников: Ф.Шаляпина, А.Чехова, Н.Чернышевского, дается характеристика картинам В.Маковского и В.Чеканюка. Оценивается оригинальность П.Чайковского, который вопреки отрицательному общественному мнению об инструменте пишет «Юмористическое скерцо» для камерного оркестра и четырех гармоник «русского» строя (1883), пьесу из «Детского альбома» «Мужик на гармонике играет», «Юмореску» для фортепиано и другие произведения, в которых имитируется назойливое звучание простейшей диатонической гармони.

Здесь же анализируются документальные источники, подтверждающие массовое производство гармоней на территории Поволжья и Урала, включающих места проживания башкирского населения. Даётся характеристика наигрышам, исполняемым на башкирских гармонях, из которых характерны *халмак-кюй*, *кыска-кюй* и *бейеу-кюй*, адаптированные к удобству исполнения, и их местные разновидности – *ауыл-кюй* и *урам-кюй* (башк. – деревенский и уличный наигрыш).

Далее приводится материал по освоению башкирскими музыкантами *баяна*, самой совершенной гармоники с хроматическим звукорядом в правой клавиатуре и хроматическим басо-аккордовым сопровождением в левой, – инструмента, неожиданного в башкирской монодийной культуре. Отмечается интересная деталь – все национальные исполнители предпочитают играть на инструментах зарубежных фирм и их отечественных аналогах из-за высокого дизайна и возможности отключения нижних октав в басовой левой клавиатуре. Использование «высокого» баса при исполнении национальных наигрышней на баяне, согласно некоторым исследованиям, считается одним из признаков «монодийности мышления, не признающего глубокого баса в низких октавах» (Г.Гайсин, 1986).

Национальный баянный репертуар всесторонне отражает все известные подразделения башкирского этноинструментального репертуара. Но только в практике совместной игры на левой («готовой») и правой клавиатурах проявляется национальная специфика, отличающаяся от заложенного в конструкции инструмента аккомпанемента с Т-С-Д связями.

Современные башкирские хордофоны представлены в разделе 2.5 такими, как *мандолина* и *скрипка* в их классической форме, квинтовом строе и названии. На мандолине играют в быту, на

самодеятельной сцене и даже на уроках музыки в некоторых национальных общеобразовательных школах, хотя академического образования на ней не предусмотрено. Данный инструмент – типичный представитель любительства и професионализма устной традиции.

В диссертации приводятся документальные свидетельства о традиционности щипкового звукоизвлечения в башкирской культуре в последовательности «танбур – думбыра – мандолина». Все основные положения о звукоизвлечении и исполнительской технике иллюстрируются примерами, записанными в различных регионах Башкирии. Отмечается, что игра на мандолине в настоящее время считается в республике уважаемым занятием, так как основными «потребителями» этого инструмента является сельская интеллигенция старшего поколения (учителя, врачи, бухгалтеры, агрономы).

Анализу исполнительства на скрипке посвящено меньше места, так как фрикционное звукоизвлечение – наименее разработанная тема башкирской органологии. Все основные положения, касающиеся национальной специфики исполнительства на скрипке, иллюстрируются записями автора, которые полностью подтверждают тезис о «...стихийной тяге к многоголосию в башкирском музыкальном быту» (Л.Лебединский, 1965).

В конце главы подводятся итоги, где отмечаются основные примеры перманентной динамики группы досуговых музыкальных орудий башкирского народа. В частности, только в рассматриваемый период (с 1983 г.) в их число стала активно внедряться гармонь-тальянка, потеснив гармонь «русского» строя. Широкое признание получил реконструированный курай из шпона. Наигрыши урам- и ауыл-кюй стали терять молодежную социальную среду и в настоящее время бытуют в среде этноисполнителей старшего поколения. Стабильно функционирует узун-кюй – наиболее характерный вид башкирских инструментальных наигрышей.

Глава III «Реконструированные, архаичные и прикладные музыкальные инструменты» состоит из двух больших частей.

В первой рассматривается реконструкция струнных инструментов: думбыры, кыл-кубыза и гэзле (гуслей), во второй –

редкие музыкальные орудия, объединенные в условную группу архаичных и прикладных.

Восстановление плекторной думбыры началось в 80-е годы XX века. Работа, на взгляд автора, была удачной, инструмент более чем за 20-летний срок прошел всестороннюю апробацию и сейчас уверенно входит в семью башкирских музыкальных орудий. Работа над реконструкцией и реставрацией башкирского кыл-кубыза начата позже и пока далека от завершения. Реконструкция национального типа гуслей находится в стадии апробации конструкции, репертуара и поиска исполнительских приёмов.

Первым мастером, который обратился к восстановлению думбыры, был В.Шугаюпов, изготовивший к середине 80-х годов XX века несколько тесситурных разновидностей думбыры, – сопрановую (малую), альтовую и басовую. Инструмент вызвал множество вопросов, поэтому для ответов на них и для разработки концепции башкирских народных инструментов при Уфимском государственном институте искусств (УГИИ) была создана инициативная группа специалистов под руководством ученого-фольклориста Ф.Камаева, в которую входил и автор диссертации.

В разделе 3.1.1 подробно рассматривается последовательность восстановления думбыры, начавшаяся с целевого полевого поиска и работы с документальными источниками. Отмечаются различные версии этногенеза и этимологии названия, где наиболее вероятным считается разночтение арабского слова «танбур» (танбур – домбур – дунбура – думбыра – думбра – домбра – домр – домра и др.) (А.Гаркави, 1870).

В процессе работы анализировалась удачная деятельность В.В.Андреева на рубеже XIX-XX веков по реконструкции русской домры и балалайки и реставрационная работа по восстановлению инструментов у близких этносов (казахи и киргизы). Анализировались сведения из работ С.Рыбакова, Л.Лебединского, С.Руденко, Л.Атановой, упоминаний об инструментах в сочинениях русских писателей (Д.Мамин-Сибиряк, Н.Крашенинников и др.). На основании документальных свидетельств была отмечена национальная форма корпуса-резонатора думбыры (овальная), метод его изготовления (клееный), материал струн (металл) и их количество (три разновысоких). Для восстановления исполнительских приемов автором диссертации было выполнено компьютерное моделирование сопровождения кубаиров на

трехструнном инструменте, которое показало, что основным приемом игры могло быть бряцание по всем струнам одновременно.

Над реконструкцией думбыры работали многие мастера, из них наиболее интересны конструкции уфимцев В.Шугаюпова, Г.Кубагушева, Ю.Зирина, А.Овчинникова, А.Владимирова, москвича В.Зубченко, мастера из Белебея А.Параева, группы мастеров под руководством Р.Сулейманова и другие.

В качестве вывода к разделу отмечается, что в национальной этнопрактике не отмечено противостояния думбыры и мандолины. Мандолина, благодаря свободному приобретению, широко распространена в национальном музыкальном быту, а думбыра – в учебно-академической, познавательной и экспериментальной практике.

Параллельно с думбырой в исследовательской группе Ф.Камаева велась работа над восстановлением башкирского струнно-фрикционного инструмента «кыл-кубыз». Как и в случае с думбырой, соблюдалась та же последовательность: поиск документальных сведений, экспедиционная работа, восстановление этнографического образца – современная реконструкция. Однако из-за политических событий в России конца XX века, затронувших и Башкирию, реставрационные работы с кыл-кубызом практически остановились на незавершенном цитровидном двухструнном инструменте Г.Кубагушева. Другой фрикционный хордофон, но уже лютневидный с тремя струнами, был найден автором исследования в Мечетлинском районе Башкирии под названием *детская скрипка* (башк. – «бала-кумыз»).

Но реконструкция имела активное продолжение, в основу которого была положена идея изготовления концертного инструмента на базе обычной виолончели для национального оркестра народных инструментов Республики Башкортостан. На этой модели с 1992 года началось преподавание в Уфимском училище искусств и Средней специальной музыкальной школе при Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова.

В настоящее время кыл-кубызом в Башкирии называют инструмент, имеющий внешний вид, объединяющий основные признаки казахского кобуза и небольшой виолончели. Укорачивание струн на нем возможно двумя способами: 1)

«полуфлажолетным» (ногтями левой руки) и 2) «скрипично-виолончельным». И тот, и другой вид звукоизвлечения находит своих сторонников и оппонентов.

В исследовании проводится сравнительный анализ аналогичных примеров исчезновения некоторых инструментов или смена их первоначальной функции, что можно найти у любого народа. Яркая иллюстрация – гудок, замененный русским народом на скрипку. Реконструкция этого инструмента на рубеже XIX-XX веков и попытка ввести его в состав оркестра русских народных инструментов В.В.Андреевым закончилась, как известно, неудачей. Более успешной оказалась попытка казахских мастеров, которые на основе сохранившихся этнографических образцов сумели реставрировать традиционный кобуз и ввести его реконструированный вид в состав национального оркестра им. Курмангазы.

Башкирские гусли (башк. – ғәзле, в некоторых районах ғүслә, кәçнә) в музыкальном быту – достаточно дискуссионное явление, хотя его разновидности имеют большое распространение в музыке многих народов Поволжья (В.И.Яковлев, 2001). В исторических документах башкирский вариант имеет краткое описание как «...бандура в виде небольшой гитары, но круглой формы о пяти струнах» (И.Г.Георги, 1799). Кроме этого существуют башкирские легенды и сказания о многострунном цитровидном инструменте, на что указывает и его название, родственное с соседними этносами (русские «гусли», татарские «гәсле», чувашские «кёсле», марийские «кюсле» или «карш», удмуртские «крезь» и др.).

Аналогичные инструменты неоднократно упоминались в документальных источниках на протяжении всей описываемой истории башкирского народа. Но инструментоведческих исследований внешнего вида, репертуара и исполнительских приемов игры на башкирских гусялях не проводилось.

Для решения данной проблемы автором была сделана реконструкция башкирских гуслей по методике, предложенной Новгородским реставратором В.Поветкиным (1982), где для изготовления простого бытового инструмента мог использоваться сырой, грубо обработанный материал. Изготовленные таким образом гусли с 1987 года прошли многолетнюю апробацию в некоторых этнографических обрядах фольклорного ансамбля «Узорица». В реферируемой работе приводятся несколько

репертуарных реконструкций, подтверждающих возможность использования гуслей в башкирской музыкальной культуре. Параллельно проводился сравнительный анализ конструкции башкирских «ғәзле» с казахским «жетыген», показавший ряд родственных признаков.

Автором делается вывод, что цитровидный инструмент не мог долго бытовать в башкирской традиционной культуре по многим причинам. Основной из них была функциональная неприемлемость, заключавшаяся в потере мобильности, что было малоприемлемо для полукочевого этноса. Из-за этого башкирский тип гуслей был вытеснен лютневидной думбырой, а впоследствии мандолиной, которые отвечали многим эстетическим и даже политическим запросам национального репертуара и широко используются в настоящее время.

В разделе 3.2 рассматриваются архаичные и прикладные музыкальные орудия башкирского этноса. Первые из них – сигнальные аэрофоны, военные мембрanoфоны и мирлитоны – в настоящее время вышли из практического применения. Вторые сохранились благодаря функциональному назначению, в том числе, использованию в процессах трудовой деятельности. Часть из них, в силу причин эволюционного, исторического или политического характера, считаются исчезнувшими и восстановлены по сохранившимся описаниям и легендам. Многие потеряли свое первоначальное назначение и перешли в разряд детских музыкальных игрушек.

Инструменты, как и в предыдущих главах, анализируются согласно индексации структурной классификации Хорнбостеля-Закса с небольшими видоизменениями и комментариями к ним.

Так, в группе идиофонов (3.2.1) последовательно перечисляются самозвучащие инструменты башкирского народа, указывается источник упоминания о них и даются комментарии, поясняющие назначение, звукоизвлечение исполнительские приемы и, при сохранении, репертуар.

Среди них «таяк» (башк. – «палочка»), «тояк» (башк. – «копыто») и «кайрак таш» (башк. – «точильный камень»), которые впервые упоминаются в работе А.Кубагушева (1997). Здесь же приводится пример музенирования на «салгы» (башк. – коса). Аналогичные инструменты описываются в исследовании

В.Яковлева (2001) как музыкальные орудия марийцев, удмуртов и чувашей.

Идиофон «тукмак» (*башк.* – «колотушка»), обнаруженный в комплексных экспедициях 70-х годов XX века по северо-восточным районам Башкирии и Аргаяшскому району Челябинской области, имеет подробное описание у исследователя Л.И.Нагаевой (1981).

«Кынгырау» (*башк.* – «колокольчик») описан в диссертационном исследовании как небольшой колокольчик, подвешенный за верхушку. В контексте раздела отмечаются основные направления кампанологии – наименее разработанной сферы не только башкирской, но и общей органологии.

Еще один идиофон «кабырсак» (*башк.* – «ракушка») представляет собой несколько десятков ракушек, издающих своеобразный шумящий перезвон при движении (Л.Нагаева, 1981). Аналогичен ему идиофон «көмбәз» (*башк.* – «круглые украшения»). В исследовании приводятся примеры использования описываемых идиофонов в современном башкирском быту и в качестве археологических экспонатов эпохи железа II-V веков н.э. (Ф.Валеев, 1975).

Отмечаются трудовой идиофон «шакылдак» (*башк.* – «погремушка») и идиофоны – «сәсмәү», «сәсбаү», «үргес» и «шәңгәр» (*башк.* – «косоплетки»), которые используются в качестве женских украшений. В работе приводится один из многочисленных инструментальных наигрышей, где перезвон «сәсмәү» поддерживается характерной мелизматикой при игре на курае или скрипке и используется в качестве комплементарно-ритмического заполнения фразировочных цезур.

В разделе 3.2.2 дается характеристика башкирским мембрanoфонам, основная часть которых относится к исчезнувшим или перешедшим в разряд детских.

Мембрanoфон «киле» (*башк.* – «ступа») известен из сказаний и легенд. Подобный инструмент, но уже под названием «нэккер» описан в виде парных литавр в ряде булгарских литературных источников XIII века (В.Яковлев, 2001). Русский тип с названием «тулумбас» позже широко использовался опричниками времен правления Ивана IV (К.Вертков, 1975).

Из других военных мембрanoфонов упоминается мембрanoфон «дыбыл» (Н.Ахметжанова, 1996). В исследовании

делается предположение, что название этого инструмента идет из XIII века со времени булгар, где он был отмечен под названием «тыйбл». Отмечаются другие аналогичные мембранофоны, в том числе «даулпаз», который используется в Казахском государственном оркестре народных инструментов им. Курмангазы. Делается предположение, что «киле» («нэккер»), «дыбыл» («тыйбл», «даулпаз») и «тулумбасы» настраивались на разные тоны.

Еще один башкирский мембранофон «дөңгөр» (башк. – «гребеть») представлял собой «...берестяной цилиндр, высотой 40 см, диаметром до 20 см, обтянутый шершавым слоем бараньей брюховины (оло карын)» (Ф.Абсаликова, 2000). Отмечается мембранофон «награ» «...инструмент из цилиндрического деревянного корпуса, обтянутого с обеих сторон шкурой» (М.Багаутдинова, 2003). По всем признакам эти инструменты – узколокальное заимствование среднеазиатских ударных мембранофонов.

Своебразный фрикционный мембранофон «көбө» (башк. – «бочка для солений») был зафиксирован автором в 1984 году в Баймакском районе. Аналогичное музыкальное орудие описано под названием «думбурзяк» (А.Кубагушев, 1997).

Особое место в исследовании отводится необычному инструменту под названием «төйең» (башк. – «берестяная коробочка, туесок»), в некоторых регионах – «капка», «капкас» (башк. – «ворота, крышка»), который отмечен в городских и сельских условиях как детская игрушка, имитирующая проводную связь. В работе отмечаются примеры его описания этноорганологами Средней Азии (С.Субаналиев, 1986).

В рамках раздела кратко анализируется недавно возникший класс «электрофонов». В работе они рассматриваются как мембранофоны, согласно материалу звучащего тела – мембранны акустической системы, приводимой в колебание управляемой электромагнитной индукцией.

Башкирские хордофоны (3.2.3) уже рассматривались в предыдущей главе, за исключением «янкыл-кумыз» (башк. – «музыкальный лук»), который представляет собой военный или охотничий скобовидный лук. Играющий прикладывает один из концов лука к зубам (или прикусывает во время езды на коне) и

приводит тетиву в колебание. Полость рта используется в качестве резонатора по принципу игры на идиофоническом кубызе.

В разделе 3.2.4 рассматриваются аэрофоны, в том числе, из природных материалов, такие, как свистковые «кайын-кубыз» (*башк.* – «музыкальная береза»), «кузак Ңыңғыртмақ» (*башк.* – «стручковый свисток»), сезонные аэрофоны с перемещением струи воздуха «үлән набағы» (*башк.* – «травинка») и «сәтләүек» (*башк.* – «орешек»).

Особо отмечается «таштургай» (в некоторых районах – «һыбызғы»), представляющий собой свисток из глины (типа окарини). Свисток часто изображал стилизованную птицу или непонятного зверька, держащего в руках подобие музыкального инструмента. Если учесть, что Ислам не приветствует художественное изображение живых существ не только в виде скульптур, но даже в рисунках, то традицию изготовления «таштургай» можно отнести к домусульманскому периоду жизни башкирского народа. Это подтверждается многими археологическими исследованиями, которые находят «таштургай» даже в культурных слоях эпохи железа VIII-VI вв. до н.э.

Другой сезонный аэрофон «тал-һыңғырткыс» (*башк.* – «свистящий тальник») отмечен как детский инструмент, бытующий в трех разновидностях: без игровых отверстий, с игровыми отверстиями и с подвижным донцем в качестве кулисы. Под разными названиями они отмечены в музыкальном быту татар, чувашей, марийцев, мордвы, коми, удмуртов и у народов Средней Азии и Закавказья под названием «ышкырык».

Вихревые аэрофоны в башкирском быту представлены пастушьим кнутом «сыбырткы» (*башк.* – «кнут») и плеткой наездника на коне «камсы» (*башк.* – «плетка»). В работе дается описание инструментов и последовательность их изготовления. Отмечаются региональные отличия некоторых инструментов как предметов развитого художественного ремесла.

В исследовании рассматриваются вращающиеся аэрофоны «бызылдақ» (*башк.* – «жужжалка») (в некоторых районах – «куласа-гәжләк» или «төймә»), которые использовалась в девичьих гаданиях, при камлании или как детская игрушка, которую давали детям в качестве заменителя веретена. Даётся

сравнение с аналогичным киргизским «зуулдак» и его аналогами у народов Сибири и Дальнего Востока.

Национальный тип взрывного аэрофона представлен хлопушками «япрак» (*башк.* – «листок») и «кайыш» (*башк.* – «ремень»). Отмечается, что игра на них относится к корпоромузикальному периоду, когда в основном использовались шумовые звуки: хлопки в ладоши, топот ног и другие средства подчинения единому ритму во время совместной деятельности.

Аэрофон военного происхождения информаторы пожилого возраста называют «көбәге» (*башк.* – «ствол») – использование ствола ружья в качестве имитатора курая без игровых отверстий. Похожий тип музенирования отмечен у карачаево-черкесов и у кабардино-балкарцев под названием «камыль».

Древнейший башкирский аэрофон «камыш-құбыз» (*башк.* – «музыкальный камыш») представляет собой разновидность многоствольной флейты, используемый для подготовки к звукоизвлечению на курае, реже – как самостоятельное музыкальное орудие. Автором зафиксированы многочисленные случаи использования фрагментов высохших камышовых трубок в качестве однотонных музыкальных игрушек в юго-западных регионах Башкирии, где камыш достигает толщины до 1,5-2 см. Это один из самых древних инструментов Волго-Урала, который в виде трубчатых косточек находят в археологических слоях задолго до эпохи железа и бронзы (III тысячелетие до н.э.).

Редкий башкирский аэрофон «шүгур» представляет собой вариант общепринятой волынки и упоминается в виде схематичной иллюстрации (М.Багаутдина, 2003). Многое указывает на его заимствование у чувашей («шувыр/шубыр») и марийцев («шапар»). Имеется описание звучащего тела инструмента, предположительно – пищиков урало-поволжской волынки, обнаруженных на территории Башкирии среди экспонатов Дашковского музея (В.Миллер, 1887). Автором реферируемого исследования приводятся материалы одной из фольклорных экспедиций по Милякинскому району, где был отмечен самодельный «шувыр» с конструкцией пищиков, практически во всех деталях совпадающих с Дашковским экспонатом. Другой инструмент – «буз» с аналогичным звукоизвлечением встречается у демских башкир и представляет собой гусиное горло, соединенное с пузырем животного происхождения.

Большое место в разделе уделено аэрофонам «һорнай», «борғо» и «зурна», которые упоминаются во многих легендах и сказаниях башкирского народа.

По разным версиям «һорнай» представляет собой металлическую сигнальную трубу, на которой исполнялись звуки натурального звукоряда. Известен его деревянный вариант под названием «борғо», представляющий, вероятно, региональную разновидность древнебулгарского «быргы», отмеченного в сказаниях XIII века. Инструмент похож на среднеазиатскую сигнальную трубу типа узбекского, таджикского и уйгурского «карнай» или Закарпатской «трембиты».

Автор исследования предлагает свой вариант «һорнай», который в башкирском быту мог представлять собой разновидность Уэльского ріbgorn/hornprіре или русской жалейки с одиночной тростью. На это указывают многочисленные факты, как устные, так и письменные (Н.Никольский, 1920). Для проверки предположения была проведена примерная реконструкция репертуара и на его основе изготовлен инструмент по типу пастушьего инструмента средней полосы России (А.Латыпов, 2004). Работа с реконструированным «һорнай» показала, что на нем возможно исполнение небольшого количества башкирских народных мелодий, таких, как детские заклички: «Ямғыр теләү» (башк. – «заклинание дождя») или «Кояш теләү» (башк. – «заклинание солнца») и др.

В заключение третьей главы приводятся примеры ансамблевого музицирования на башкирских народных инструментах с количеством участников от 2 до 53. Приводится количественный и качественный состав описываемых коллективов.

В главе IV «Фактурная организация башкирских инструментальных наигрышей» этнерепертуар группы досуговых инструментов анализируется с позиций фактурной организации.

В немногочисленных исследованиях, посвященных разработке вопросов теории данной темы, отмечается, что это – сравнительно новая музыковедческая проблема, учитывающая комплекс фактурных складов монодийного инструментализма, включающих тембровые, звуковысотные, ритмические и другие аспекты (С.Галицкая, 2002). В реферируемой работе

рассматривались две стороны отмеченной проблемы, касающиеся звуковысотности и метроритма инструментальных наигрыш с позиций дифференциации монодийных складов. Подход к проблеме основывался на методических принципах семантического анализа музыкального интонирования (Л.Шаймухаметова, 1998), где музыкальные инструменты, с их специфическими тембрами, фактурой и исполнительскими возможностями, рассматривались с точки зрения «исполнительского комфорта» (удобства исполнения), инспирирующего ряд фактурных проявлений.

В материале главы дается обзор литературы, свидетельствующий о незначительном объеме исследований с довольно противоречивыми понятиями. В работах, непосредственно посвященных вопросам анализа фактурных элементов инструментального многоголосия монодийных культур, рассматривались только некоторые виды ансамблевой гетерофонии и бурдонного двухголосия (М.Дрожжина, 2004).

При анализе примеров монодийного многоголосия становится заметно, как авторы многих работ уже с первых шагов попадают в затруднительное положение перед неразрешимыми терминологическими проблемами, касающимися элементов проявления многоголосия (чаще всего – двухголосия) в инструментальных наигрышах. Приводимые в исследовании цитаты из этих работ об образовании и проявлении многоголосных элементов в монодийной инструментальной фактуре во многом подтверждают основное направление темы реферируемой работы, касающейся исполнительства на башкирском кубызе, бытования горлового бурдона узляу в игре кураистов, конструктивного многоголосия в исполнительстве на хордофонах, басо-аккордового сопровождения в музицировании на национальных гармониках и специфического использования паттернов электромузикальных инструментов (ЭМИ).

При обращении к литературе, связанной не только с монодийной, но и многоголосной органологией, отмечается, что большая часть исследователей стараются обходить интереснейшую тему музицирования на гармонике. Прогрессивность внедрения в монодийные культуры гомофонно-гармонической фактуры – основного атрибута исполнительства на этом инструменте – редкая, но весьма актуальная тема в музыковедческих статьях. Из этих работ интересны труды казахского музыковеда Г.Гайсина (1986) и

казанских исследователей, где особое внимание при анализе становления многоголосия в творчестве национальных композиторов уделяется диатонической гармонии (А.Маклыгин, 2000) с ее конструктивным Т-С (D) аккомпанементом (М.Нигметзянов, 1982).

В разделе анализируются основные работы по башкирской инструментальной музыке, где отмечается доминирующее влияние тезиса о сольном одноголосии, предложенного в конце XIX в. (С.Рыбаков, 1897) и поддерживаемого даже в начале XXI в. (Р.Зелинский, 2006). Автор диссертационного исследования не оспаривает предположения вышеуказанных ученых о сольных формах исполнительства, но отмечает известные случаи фиксации фактурной организации, которые не всегда подразумевают одноголосие. Близкие нам выводы делает Х.Ихтисамов, который особо выделяет в башкирской музыке феномен инструментального многоголосия, возникающий при игре на кубызе и в горловом двухголосии «узляу» (1988).

На основании известных сведений о национальной исполнительской культуре в главе выстроена система типов инструментальных наигрышей в порядке фактурной насыщенности: от скрытых видов латентного двухголосия в одноголосной фактуре, через развитие бурдонного двухголосия, до относительно развитого гармонического аккомпанемента с применением блоков паттернов MIDI-технологий.

Так в первый уровень многоголосной фактуры выделяется латентное двухголосие, отличительной чертой которого является одноголосие, где только проявляются, «отпочковываются» элементы второго сопровождающего голоса. Это своего рода «протодвухголосие», намечаемое артикуляционно-ритмическим строением мелодической линии и далее получающее реальное воплощение корпоромузыкальными элементами и применением ударных (шумовых) инструментов в ансамблях. На специальной подборке примеров рассматривается артикуляционно-штриховая дифференциация в типично одноголосных наигрышах, которая является катализатором выявления пока еще скрытого двухголосия. Далее отмечается динамика артикуляционно-штрихового проявления метrorитмического строения национальных

наигрышней, воспитанная слуховым восприятием некоторых канонов таджвида¹.

Подобный вид корпоромузыки отмечается в игре на всех башкирских мелодических инструментах: скрипачи и гармонисты четко отбивают ритм ногой, исполнители на курае и мандолине при игре на инструменте стоя могут даже пританцовывать. Традиционность этого музицирования хорошо иллюстрирует цитата: «...Старик, припевая свою песню, ударил в три ноги и тогда открылся башкирский бал. В пляске своей башкирцы много кобенятся и стараются телодвижением выражать слова, в песне содержащиеся...» (И.Лепехин, 1770).

В реферируемом исследовании отмечается, что сопровождающая линия первого уровня системы многоголосия – латентная – выявляется в национальной мелодике следующими средствами: а) артикуляционно-штриховой и метро-ритмической в сольном музицировании, б) средствами корпоромузыки и танца, в) шумовыми прикладными орудиями в простейшем ансамбле.

К данным компонентам латентного многоголосия могут присоединяться и другие средства, связывающие неопределенную звуковысотность ударных орудий с конкретной фактурной организацией башкирских инструментальных наигрышней – бурдонным двухголосием.

Инструменты этого уровня представлены кубызом с заложенным в конструкции бурдонированием, но сюда можно причислить курай со статичным узляу и горловое двухголосное узляу.

После «расщепления» мелодической линии и выявления в ней ритмо-шумового аккомпанирующего «протодвухголосия» начинается осознание последнего как самостоятельного элемента. В качестве связующего звена между первым и вторым уровнем (выявление в ритмо-шумовом сопровождении тона определенной высоты) были необходимы музыкальные инструменты, в настоящее время вышедшие из употребления, но оставшиеся в культурной памяти башкирского народа. Ими могли быть исчезнувший мембрanoфон «киле» или узколокальный идиофон «тукмак» – весьма громоздкие инструменты. В разделе приводятся примеры того, как данное отсутствующее звено заполняется использованием национальных идиофонов (в том числе идиофонического кубыза) в

¹ Таджвид - наука чтения Корана.

качестве ритмообразующих музыкальных орудий без выявления звуковысотности.

Основной признак второго уровня инструментальной фактуры – бурдонное двухголосие – иллюстрируют сольные виды башкирского инструментального искусства, такие, как мелодический «флажолет» кубыза, конструктивно зависящий от гармонических составляющих баса-бурдона. Отделение и автономизация мелодии проявляется в исполнительстве на курае с горловым бурдоном узляу, имеющим иную организацию, основные типы которой в работе иллюстрируются примерами народных наигрышей.

В разделе отмечается, что два инструмента – кубыз и курай, – на данном этапе существуют во взаимодополняющей зависимости. Они являются традиционными в национальном этномузенировании и, если добавить сюда объединяющий принцип сольного горлового узляу, то картина функционирования национального бурдонного двухголосия будет практически полной.

Следующий вид фактуры инструментальных наигрышей, выделяемый в третий уровень, характеризуется мелодическими отклонениями бурдона от основного тона и его обертональным «распадом» на гармонические составляющие. Этот вид иллюстрируется исключительно средствами конструктивного своеобразия инструментов, представленных традиционной игрой на национальных хордофонах, курае с неустойчивым узляу и диатонических гармониях с двухфункциональным бас-аккордом.

Главное содержание данного уровня – потеря акустических связей между бурдоном и мелодической линией. Далее наблюдается виртуозно-исполнительское развитие мелодии по звукам вне гармонических составляющих обертонального звукоряда. Следующий шаг – доминирующее влияние мелодии на бурдон, когда средствами музыкального орудия бурдонная основа приобретает мелодическую подвижность, «распадаясь» на составляющие обертоны.

Примеры музенирования на хордофонах свидетельствуют о появлении эпизодических элементов мелодического движения бурдона. Более яркая мелодическая подвижность бурдона прослеживалась в иллюстрациях неустойчивого узляу курая и в уникальном случае игры на кубызе с кулисным механизмом. Дальнейшее «расшатывание» бурдонной основы отмечается её

обертональным «распадом» и закрепляется репертуаром диатонической гармони «русского» строя. Смена движения меха, первоначально мелодико-механическая, неизбежно оказывала влияние на слуховое восприятие аккомпанемента как смену гармонической функции. Таким образом, конструкция инструмента инспирировала «распад» линии сопровождения на две гармонические функции, что показывают многочисленные примеры.

В разделе отмечаются распространенные случаи адаптации репертуара «догармонного» периода, который многие исследователи описывали как «искажение» народной мелодики. Данный феномен возникал в результате микста двух типов исполнительского мышления: традиционного монодического и остинатного басо-аккордового – атрибута конструкции инструмента.

Появление гармоники-тальянки с её сравнительно независимыми клавиатурами является необходимым и оправданным шагом. Аккомпанирующая басо-аккордовая система тальянки получила определенную самостоятельность, которая зависела только от смены направления движения меха и запаса этого движения. Здесь национальное музицирование начинает иллюстрировать остинатность в её классическом виде и определении, чему способствует появление «родного» гармонного репертуара, основанного на «исполнительском комфорте» и сглаживающего диссонансы, возникающие при случайной смене направления движения меха. На этой базе возникают типичные наигрыши вроде «Баламишкин» или «Йома», известные в литературе с XIX в. как чисто гармонный атрибут.

Четвертый уровень системы фактурной организации включает в себя основные принципы предыдущих уровней – от ритмообразующих артикуляционных до остинатных. Они объединяются логикой монодийного национального многоголосия и получают утверждение в репертуаре курая с мелодически развитым узляу и баяна с басо-аккордовым сопровождением. В контексте раздела отмечается, что если предыдущие примеры первого, второго и третьего уровней представляли собой расшифровки простого квадратного построения мелодий, то четвертый уровень иллюстрируется сложными видами узун-кюев (озон-кюев).

В исследовании приводится специальная подборка характерных примеров, которые отмечают путь развития курайного бурдона узляу четвертого уровня и поясняют логику образования гармонических последовательностей в баянном аккомпанементе. В одном из примеров статичное узляу начинает проявлять тенденцию к мелодическому развитию и утверждению устоев и полуустоев фразировочного строения наигрыша, в другом отмечаются наиболее специфичные случаи неустойчивого узляу, выраждающиеся в следовании за мелодической линией. Но поскольку горловой бурдон имеет меньший амбитус и техническую подвижность по сравнению с мелодической линией, то имитация мелодии иногда входит с темой в диссонанс, не вступающий в слуховой конфликт с традицией.

Аналогичные примеры отмечаются и у других исследователей, благодаря чему становится понятной логика игры башкирских баянистов на левой клавиатуре баяна. Подборка иллюстраций показывает основное направление национального исполнительского мышления при игре на баяне аккомпанементов, связанных с одноименностью баса-аккорда мелодической линией. Для удобства дальнейшей обработки эта закономерность отмечается в процентном соотношении. Так, наиболее характерно звучащие аккомпанементы имеют тенденцию к 100 % совпадения бас-аккорд – мелодия, но из-за исполнительских сложностей данная цифра понижается.

Подобную монодийную логику исполнительского мышления, инспирирующую своеобразную гетерофонию, можно обнаружить в игре практически всех национальных баянистов. Вышеотмеченный вид фактурной организации иллюстрируется, в основном, записями и расшифровками автора диссертации, но имеет подтверждение в публикациях известных ученых (Р.Зелинский, 1989).

Пятый уровень многоголосной фактуры связан с банком сэмплов и паттернов электромузикальных инструментов (ЭМИ), представленных стандартным синтезатором и MIDI-возможностями мультимедийного компьютера. Гармоническое сопровождение в приводимых примерах здесь полностью соответствует логике четвертого уровня фактурной организации, присущей игре национальных баянистов, а цифровое соотношение одноименности гармония-мелодия также стремится к 100 %.

Далее отмечается, что игра аккомпанирующего сопровождения на синтезаторе несколько проще и легче физически, чем на гармонях и баянах, а конечный звуковой результат выше, но принцип гетерофонной логики остается неизменным. Возможно, что благодаря этому уже с первых появлений подобных аккомпанементов, даже ограниченных MIDI-стандартом, башкирская традиционная культура практически бесконфликтно стала осваивать стили, имеющие иные национальные корни.

В заключение раздела делается вывод, что использование цифровых технологий – явление новое и, несмотря на широкое распространение, касается только сферы урбанизированной молодежной субкультуры.

Глава V «Башкирский этноинструментализм и академическая музыкальная культура: образовательная система, авторская обработка инструментальных наигрышей, цифровые технологии» состоит из трех разделов, где башкирские народные инструменты рассматриваются в контексте взаимодействия с тремя перечисленными специализированными культурно-профессиональными темами.

Работа по обучению игре на башкирских народных музыкальных инструментах пока проходит организационный период и ведется во всех известных направлениях письменной академической методики с использованием устных традиций народной педагогики. В разделе 5.1 это хорошо иллюстрируется кураем, который бытует в системе образования в двух параллельных плоскостях:

- как инструмент бесписьменной, фольклорной традиции;
- как академический инструмент, входящий в учебный процесс на основных ступенях образования: школа – ССУЗ – вуз.

В целом же в системе обучения игре на башкирских инструментах прослеживаются три известных принципа: фольклорная стадия – профессионализм устной традиции – письменное искусство. Первая стадия большей частью определяется домашним музицированием, основанным на принципах «семья-дети», вторая, в основном, иллюстрируется восстановляемой деятельностью профессионалов устной традиции – сэсэнов, третья сосредоточена в академической

трехступенчатой образовательной системе западноевропейской письменной традиции.

В главе отмечается, что подробная нотная фиксация традиционных башкирских наигрыш сложна для визуального восприятия с последующим воспроизведением, что подтверждает тезис, выдвинутый И.Мациевским (1980): любая даже самая подробная нотация представляет скорее «зашифровку» чем «расшифровку» наигрыша. Поэтому при составлении методических и хрестоматийных сборников, предназначенных для игры на народных инструментах, их авторы публиковали только основу наигрыша, оставляя мелизматику, динамику, агогику и другие стилистические нюансы на усмотрение слуховых навыков исполнителя. На это же рассчитаны многочисленные табулаторные пособия для игры на инструментах, где национальная мелодика фиксировалась не в нотном, а схематично-цифровом виде.

Башкирская национальная композиторская школа в свете общественных событий подверглась значительной социальной и идеологической перестройке и в настоящее время функционирует на уровне поиска и накопления репертуара (Е.Р.Скурко, 2004). Творчество практически всех национальных авторов, включающих и башкирских композиторов, так или иначе связано со «смысловыми структурами фольклорных первоисточников» (терминология С.А.Закржевской, 1979) и в различной степени опирается на национальную интонационную лексику (Л.Н.Шаймухаметова, 1998; Н.Ф.Гарипова, 2002).

В разделе 5.2 из довольно широкого круга авторов были выбраны только те, чье творчество, по мнению диссертанта, отличается наиболее бережным отношением к фольклорному первоисточнику и учитывает возможности инструмента, в первую очередь, с позиций стереотипа «исполнительского комфорта» (удобства исполнения на инструменте) В данную группу входят исполнители филармонической направленности, пишущие концертно-виртуозные обработки народных мелодии, инструменталисты-концертмейстеры, работающие в филармонических фольклорных группах и педагоги-инструменталисты, которые пишут обработки народных мелодий для исполнения учениками своего класса.

Буквального, формального отражения анализируемых в V главе уровней инstrumentальной фактуры у рассматриваемых в

диссертационном исследовании башкирских композиторов практически не происходит. Это, во многих случаях, взгляд национальных авторов сквозь призму академического мышления, замечающий только устойчивые интоационные формулы и структурные элементы национальной мелодики. В их письме отмечается артикуляционно-штриховая дифференциация, выражаемая в сочинениях для инструмента solo акцентированием различных долей такта, усилением пунктирности и синкопирования с включением группы ударных – для ансамблевых и оркестровых партитур.

Чаще всего композиторами используются основные формулы второго уровня – бурдонного двухголосия в виде использования подлинных цитат из национального репертуара и их аранжировок, и третьего уровня, дающих неограниченный простор творчеству, благодаря гармоническому развитию бурдона, его обертональному разложению и применению остинатных элементов. Четвертый уровень – мелодизация басо-аккордового сопровождения – в отмечаемом виде композиторского творчества имеет аналогичное отражение в аранжировках народных наигрышей.

При всех внешних признаках обычной гармонической басо-аккордовой фактуры башкирские авторы интуитивно следуют гетерофонной закономерности и мелодизируют партию сопровождения одноименностью баса с мелодией.

В разделе 5.3 отмечаются некоторые примеры внедрения в башкирскую музыку цифровых технологий, которые практически бесконфликтно вошли в национальную музыкальную педагогику и получили там свое развитие, продолжая традиции устного профессионализма. Подробно рассматриваются основные виды программного обеспечения, применяемого в учебном процессе на трех ступенях музыкального образования: школа-ССУЗ-вуз. Даётся анализ учебных пособий по игре с табулаторой и приводится алгоритм компьютерной аранжировки башкирского народного наигрыша «Порт-Артур».

Исследование и анализ существующих проблем, затронутых в главе, показывают, что многие направления нуждаются в значительной коррекции для объединения и сближения устных и письменных традиций. Для их решения существует достаточно гибкий Государственный образовательный стандарт (ГОС),

направленный «на сохранение единого культурно-образовательного пространства».

В Заключении диссертационного исследования подводятся основные итоги, где отмечается, что в башкирской инструментальной этносфере нет ничего случайного. Многие национальные инструменты интересны с исторической точки зрения. Их конструкция, тембр и фактурная организация репертуара фиксировали движение башкирской музыкальной культуры сквозь разнообразие стилей различных исторических эпох. Это движение не было деструктивным, все пройденные страницы отражены в своеобразном «переводе» на башкирский музыкальный язык. Здесь, кроме ярких иллюстраций монодии в ее классическом виде и определении, можно найти некоторые типы бурдонирования в форме ансамблевой и сольной гетерофонии. Сохранились реликты гомофонно-гармонической фактуры эпохи генерал-баса в различных тембровых сочетаниях, которые позже стали микшироваться с цифровыми паттернами.

Обращает на себя внимание легкость, с какой устойчивая к внешним воздействиям башкирская культурная этносреда принимала и отвергала музыкальные орудия. В ее основе – национальная традиция быстрой перемены места жительства и свободное расставание с отягчающими предметами быта. Отсюда присутствие музыкальных инструментов с ничтожной материальной и высокой духовной ценой.

Быстрое восприятие перемен, политическая гибкость, военная хитрость и (в нужный момент) сила позволили башкирскому народу выжить в кризисные периоды, когда исчезали, казалось бы, устойчивые этнические группы. Своебразие и независимость башкирского жизненного уклада выдержали множество насильственных попыток изменения, среди которых наиболее заметные следы нанесли монголо-татарское нашествие и попытка русификации. Это же происходило при исламизации, когда башкиры приняли мусульманство, не теряя своих традиционных тотемных верований.

Местность, где традиционно жили башкиры, всегда привлекала многие мигрирующие этносы. Быстрая адаптация, мобильность и толерантность позволяла башкирскому народу перенимать от пришельцев приемлемые обычаи, привлекательные

культурные традиции, подходящие музыкальные инструменты и инструментальные наигрыши. Видимо, благодаря этому, многие исследователи фиксировали в башкирском инструментарии нехарактерные для традиционной монодийной культуры музыкальные орудия. Среди них встречались самые неожиданные цитровидные и лютневидные хордофоны с щипковым и фрикционным звукоизвлечением, самозвучащие и духовые инструменты и, в последнее время, некоторые виды электрофонов. Такая же картина наблюдается в инструментальных наигрышах, среди которых вместе с уникальным «озон-кюй» бесконфликтно бытуют башкирские варианты украинского гопака («Форт-Перовский»), русской казачьей песни («Любизар»), краковяка («Башкорт краковяк»), камаринской («Камбарский»), а также мелодии и наигрыши представителей других национальностей.

Достаточно легко башкирским этносом была воспринята попытка культурной глобализации, когда из массовой субкультуры был отобран очередной инструмент – синтезатор, вошедший в семью башкирских музыкальных орудий также естественно, как до этого – мандолина, скрипка, гармонь и баян.

Много места в башкирском инструментальном быту уделено использованию голосовых связок в невербальном регистре. Сюда же можно отнести такие традиционные виды музицирования, как подражание природным звукам, курайный бурдон «кукрэк мэнен» и двухголосное горловое «узляу». Пониженный уровень урбанизации (35 % башкирского этноса проживают в сельской местности) и жизнь в близости с природой выражались в массовом использовании природных сезонных материалов и прикладных предметов в качестве музыкальных орудий, истоки которых выявляют культурные связи со многими, в том числе, исчезнувшими этносами.

Исследование фактурной организации инструментальных наигрышей, проводимое в основном на музыкальных орудиях досуговой группы, показало, что конструктивные возможности «курая» – главного башкирского инструмента, – выявляют возникновение специфического «киксового» двухголосия, инспирированного традиционным звучанием инструмента и способствующего своего рода «расщеплению» мелодической линии наигрыша. Однако основная национальная специфика двухголосия

курая проявляется только в игре с бурдоном «узляу», с характерными чертами статичности и неустойчивости.

В процессе анализа курайного бурдонирования затрагивался второй вид «узляу» – реликтовое сольное двухголосное горловое пение и «кубыз» – традиционный инструмент с конструктивным бурдоном и «флажолетным» мелодикообразованием.

Особое внимание в исследовании уделялось монодийной трактовке инstrumentального многоголосия в исполнительстве на башкирских диатонических гармонях («русского» строя и тальянке), имеющего много общего с курайным узляу и бурдонным двухголосием кубыза. Динамика освоения гармоней оставила свои следы в репертуаре, бытующем самодостаточно и представляющем специфичный слой этномузикальной культуры.

Наигрыши, исполняемые на баяне, иллюстрируют общебашкирский инструментальный репертуар, но имеют свою специфику, которая выражается в мелодизации бас-аккорда, в ряде случаев получающей развитие вплоть до появления своеобразного гетерофонного варианта основной темы.

Анализ народной игры на мандолине и скрипке с точки зрения фактурной организации обнаруживает аналогию с вышеуказанными инструментами.

В исследовании затронуто музицирование на редких и исчезнувших музыкальных инструментах. Ретроспективный анализ сохранившихся и реконструированных архаичных жанров позволил найти следы многих инструментов, в том числе военных мембрanoфонов, детских хордофонов и сигнальных аэрофонов, утраченных в процессе историко-эволюционного движения. В диссертации подробно описывается методика работы по реконструкции думбыры, кыл-кубыза и «ғәзле» (гуслей).

Логика формирования фактуры в башкирских инструментальных наигрышах прослеживается в условной системе пяти уровней. Первый уровень – латентный – выявляется в артикуляционно-ритмическом строении мелодической линии, подчеркнутых коропоромузыкальными и танцевальными средствами, а также использованием прикладных ударных. Картина функционирования второго уровня – бурдонного двухголосия – иллюстрируют идиофонический кубыз и курай – мелодический инструмент с горловым узляу. Третий уровень многоголосной фактуры – мелодически подвижный бурдон –

представляет гармонь в ее различных модификациях, а также неустойчивое узляу курая; музицирование на хордофонах и игра на уникальном кубызе с кулисным механизмом изменения тона язычка. Национальный репертуар своеобразно «реагирует» на принятие ритмо-гармонической фактуры, построенной на Т-Д (S) остинато в аккомпанементе, и подготавливает почву для появления четвертого уровня – мелодизации сопровождающей линии по логике «бурдонной гетерофонии». Наиболее ярко это заметно в наигрышах на курае с неустойчивым бурдоном узляу и специфике басо-аккордового сопровождения в левой клавиатуре баяна. Феномен следования бас-аккорда за мелодией дает возможность применения не только метода слуховой интуиции, но и математического анализа.

Исследование показало, что благодаря появлению на рубеже ХХ-XXI вв. компьютерных музыкальных технологий, основными представителями которых были ЭМИ «Синтезатор» и мультимедийный РС, башкирская инструментальная культура вышла на пятый уровень фактурной организации, получившей в исследовании наименование «Блоки сэмплов и паттернов».

Отмеченная организация башкирской инструментальной фактуры получила преломление в композиторском творчестве не только в сочинениях для солирующих инструментов, но и в больших инструментальных полотнах, за исключением цифровых технологий, которые пока коснулись только некоторых сфер организованного любительства и устного профессионализма. Последнее наложило свой отпечаток на ритмо-гармоническую основу традиционных наигрышей, внося в них стили, присущие довольно далеким этносам (синтезированные латино- и североамериканские, западно-европейские, африканские и другие). Тем не менее, характерные, отобранные многовековой селекцией устойчивые стереотипы башкирского инструментального репертуара, тщательно оберегаемая стабильность инструментальных тембров даже в подобном «прокрустовом ложе» искаженного обрамления позволяют, с одной стороны, безошибочно определять этническую принадлежность представленных композиций к башкирской музыкальной культуре, с другой, – не растворяться в процессах культурной глобализации.

Представляет интерес тот факт, что на всех пяти уровнях фактурной организации в башкирской инструментальной группе

присутствует курай. Первоначально это – одноголосный мелодический инструмент, затем двухголосный со статичным и мелодически подвижным бурдоном узляу, используемый не только в традиционном музицировании, но и в цифровых аранжировках, что является одной из причин его популярности и долгожительства.

Таким образом, исследование показало следующее:

1. Башкирские музыкальные инструменты представляют собой иллюстрацию многовекового отбора музыкальных орудий согласно эстетическим, трудовым, воспитательным и другим требованиям жизненного уклада башкирского этноса – одного из древнейших народов, когда-либо населявших значительный регион части Среднего Поволжья и Южного Урала.
2. В основе данного отбора лежат возможности исполнения неизменных и перманентно обновляющихся наигрышей, проходящих селекцию монодийного прочтения многими поколениями инструменталистов.
3. Основные виды фактурной организации башкирских инструментальных наигрышей сформированы стабильными стереотипами однолинейного многоголосия, инспирированных исполнительскими возможностями музыкальных орудий.
4. Большая часть элементов многоголосия основана на специфических формах бурдонирования – латентных, статичных, остинатных и мелодически подвижных.
5. На основе анализа инструментальных наигрышей возможна успешная реставрация и реконструкция многих исчезнувших музыкальных инструментов – материальных и духовных образцов истории башкирского этноса.
6. Основные виды инструментария и устойчивые интонационно-ритмические формулы его репертуара получили свое отражение и развитие в академическом композиторском творчестве и в национально-региональном компоненте музыкальной педагогики.
7. Исследуемый феномен является значительной частью многовековой, динамично развивающейся материальной и духовной культурной памяти башкирского этноса.

Научное осмысление вопросов этноинструментализма в настоящее время выдвигается в первые ряды ключевых проблем музыказнания Республики Башкортостан, открывает новые

горизонты органологии и является залогом развития национальных музыкальных культур.

СПИСОК ОСНОВНЫХ ПУБЛИКАЦИЙ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Публикации в рецензируемых журналах:

1. Башкирская тальянка // Музыка и время, № 2, 2006. – С.14-18 (0,5 п.л.).
2. Башкирский кубыз. – М.: Народное творчество. № 4, 2005. – С.41-43 (0,4 п.л.) (в соавт. с А.Рохлиной).
3. Башкирское горловое пение «узляу» в традиционной музыкальной культуре. – М.: Музковедение, 2005, № 3. – С. 22-26 (0,5 п.л.).

Монографические исследования:

4. Башкирская народная инструментальная культура: этноорганологическое исследование. – Уфа: Изд. БГПУ, 2006. – 156с. (10,0 п.л.).
5. Фактура башкирской инструментальной монодии. Фольклорное исследование. – Уфа: Узорица, 2001. – 130 с. (9,1 п.л.).

Брошюры и статьи в научных изданиях:

6. Напевы тальянки. Фольклорное исследование. – Уфа: Башкнигоиздат, 1985. – 56 с. (7,0 п.л.).
7. Гармонизация башкирских мелодий на баяне. Опыт математического моделирования. Деп. рук. – М.: 1988, вып. 3, № 1446. – 18 с. (1,0 п.л.).
8. Башкирские народные музыкальные инструменты (на рус. и башк. яз.)/ Сост. Ю.Гайнетдинов, Н.Ахметжанова, Р.Рахимов. – Уфа: РНМЦ, 1989. – 20 с. (1,2 п.л.).
9. Гармоника-тальянка в Башкирии: зарождение производства // Народно-инструментальное исполнительство Урала и Сибири. – Челябинск: ЧГИК, 1991. (0,6 п.л.).
10. О фольклорном и академическом музыкальном инструменте: Факты и комментарии / под ред. Т.С.Зиновьевой. – Уфа: УГИИ, 1991. – 65 с. (2,7 п.л.) (В соавт. с Пиговым Ю.И.).
11. Башкирский кубыз // Вопросы инструментоведения. Вып.2. – СПб, 1995. – С. 95-98 (0,4 п.л.).
12. Тальянка // Башкортостан: краткая энциклопедия. – Уфа: БЭ, 1996.– С. 558. (0,1 п.л.).

13. IV конкурс памяти фольклориста Фарита Камаева // Время Интернет. – Уфа, 2001, № 4. – С. 6-7 (0,2 п.л.).
14. Узорица: Детский фольклорный ансамбль // Фольклор в Интернете. – Уфа: Узорица, 2002. – с. 24-26 (0,2 п.л.).
15. Башкирская думбыра. Прошлое, настоящее, будущее. Изд. 2-е и доп. – Уфа: «Узорица», 2003. – 24 с. (1,3 п.л.).
16. Башкирская думбыра (на рус. и англ. яз.) // Ватандаш, № 9, 2004. – С. 179-188 (0,8 п.л.).
17. Башкирский кубыз (маультроммель). Фольклорный сборник. Изд. 3-е и доп. – М.: «ТА-MUSICA», 2004. – 46 с. (2,8 п.л.).
18. Детский фольклорный конкурс памяти Ф.Камаева. История организации и проведения. – Уфа: РИО, УПК № 2, 2004. – 36с. (2,2 п.л.) (в соавт. с Ш.М.Бикмухаметовым).
19. К проблеме подготовки будущих учителей музыки по специализации «Фольклорный ансамбль» // Современные стратегии в развитии педагогического образования: Межвузовский сборник научных статей. – Уфа, Изд-во БГПУ, 2004. – С. 38-42 (0,2 п.л.).
20. Башкирская музыкальная инструментальная культура как предмет национально-регионального компонента образования // Актуальные проблемы музыкальной педагогики. Сб. науч. трудов. Вып 2. – Саратов: Научная книга, 2005. – С. 271–277 (0,3 п.л.).
21. Башкирский кубыз // Ватандаш, № 6, 2005. – С. 180–186 (0,5 п.л.).
22. Компьютерные технологии в музыкальной педагогике // Актуальные проблемы музыкальной педагогики. Сб. науч. трудов. Вып 2. – Саратов: Научная книга, 2005. – С. 20-25 (0,3 п.л.). (В соавт. с В.А.Башеневым).
23. Rakhimov Ravil. Bashkir National Musical Instruments // Ватандаш, №2, 2004. – С. 167-169 (0,3 п.л.).

Учебно-методические пособия:

24. Учись играть на тальянке. По нотно-цифровой системе (на рус. и башк. яз.). – Уфа: Башкнигоиздат, 1986. – 56 с. (7,0 п.л.) (В соавт. с Ф.Х.Камаевым).
25. Фольклорный ансамбль в школе: методические рекомендации для преподавателей музыки средних школ, ДМШ, ДМХШ и

- ДШИ. Сост. Рахимов Р.Г. и Рахимова И.П. – Уфа, Узорица, 1996. – 24 с. (1,2 п.л.).
26. Башкирские народные музыкальные инструменты: Учебное пос. для студентов муз. факультетов пед. вузов по специализации № 030710 «Фольклорный ансамбль» и среднего проф. обр. по специализации №031002 «Фольклорное творчество». Ч.1. – Уфа: ООО Вагант , 2004. – 36 с. (2,2 п.л.).
 27. Башкирские народные музыкальные инструменты: Учебное пос. для студентов муз. факультетов пед. вузов по специализации № 030710 «Фольклорный ансамбль» и среднего проф. обр. по специализации №031002 «Фольклорное творчество». Ч.2. – Уфа: ООО Вагант , 2004. – 36с. (2,2. п.л.).
 28. Компьютер в классе сольфеджио. Методическое пособие. Изд. 2-е и доп. Сост.: Рахимов Р.Г., Мнацаконьян Г.В. – Уфа: РИО УПК № 2, 2004. - 20 с. (1,1 п.л.).
 29. Самоучитель игры на башкирской думбыре. По нотно-цифровой системе. – Уфа: ООО Вагант, 2004. – 48 с. (4,8 п.л.) (в соавт. с В.Н.Линником).
 30. Башкирские народные музыкальные инструменты: Учебное пос. для студентов муз. факультетов пед. вузов по специализации № 030710 «Фольклорный ансамбль» и среднего проф. обр. по специализации №031002 «Фольклорное творчество». Ч.3. – Уфа: УПК-2, 2005. – 36 с. (2,0 п.л.).
 31. Компьютерные технологии в музыке: Учебное пособие к авторской программе «Компьютерные технологии в музыке» по специальности №0310 «Музыкальное образование». – Уфа: РИО УПК-2, 2005. – 60 с. (3,4 п.л.).

Доклады на международных, всесоюзных, всероссийских и республиканских конференциях:

32. Народные музыкальные инструменты на современном этапе // Респ. науч.-практ. конференция «Актуальные вопросы развития культуры и искусства». – Уфа: 1988. – С. 25-26 (0,1 п.л.).
33. Современные башкирские народные музыкальные инструменты // Всеросс. науч.-практ. конференция «Проблемы интенсификации музыкально-эстетического воспитания, исполнительства на народных инструментах ...». – Уфа: 1988. – С. 26-27 (0,1 п.л.).

34. Особенности инструментального сопровождения башкирских народных мелодий // Всесоюзная научно-практическая конференция «Фольклор: Проблемы сохранения, изучения и пропаганды» 25-28 апреля, 1988 г. – М.: МК СССР, 1988. – С. 386-388 (0,2 п.л.).
35. Преподавание фольклора в музыкальной школе // Международная науч.-практ. конференция «Народы России: возрождение и взаимодействие культур». – Уфа: 1996. – С. 242-244 (0,1 п.л.) (В соавт. с Рахимовой И.П.).
36. Башкирская музыкальная инструментальная культура в системе национально-регионального компонента образования // Вторая Международная научно-практическая конференция «Духовность и красота как явление культуры в образовательном процессе». – Уфа: БГПУ, 2005. – С. 102-106 (0,3 п.л.).
37. Башкирская народная инструментальная культура: К вопросу о традиционном бурдоне // Всероссийская научно-практическая конференция «Проблемы развития народного инструментального исполнительства на современном этапе». – Салават: РУМЦ МКНП РБ, 2005. – С. 17-22 (0,6 п.л.).
38. «Узорица» – образцовый детский фольклорный ансамбль // Третья Лазаревские чтения: Традиционная культура сегодня: теория и практика: материалы Всерос. науч. конф. с междунар. участием. Челябинск, 21-23 февраля 2006 г.: в 3 ч. / гл. ред. проф. В.А.Михнюкевич; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск, 2006. – Ч.3. – С. 123-125 (0,2 п.л.) (в соавт. с И.П.Рахимовой).
39. Башкирский баян: этноорганофония // Баян. Современность. Джаз: Материалы международной научно-практической конференции (16–18 февраля 2006 г.) // Новосибирск, 2006. – С.149–153 (0,3 п.л.).
40. Башкирский этноинструментализм, музыкальная педагогика и цифровые технологии: аспекты взаимодействия // Актуальные проблемы современного музыкального образования: материалы Всероссийской научно-практической конференции «Поблемы непрерывного этномузикального образования в системе «семья-ДОУ-школа-УДО-суз-вуз-ПК». 1 апреля 2006 г. – Уфа: Изд-во БГПУ, 2006. – С. 71-73 (1,6 п.л.).

41. Классификация башкирских народных музыкальных инструментов // Трети Лазаревские чтения: Традиционная культура сегодня: теория и практика: материалы Всерос. науч. конф. с междунар. участием. Челябинск, 21-23 февраля 2006 г.: в 3 ч. / гл. ред. проф. В.А.Михнюкович; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск, 2006. – Ч.3. – С. 113-118 (0,3 п.л.).
42. Компьютер в музыкальном учебном заведении // Трети Лазаревские чтения: Традиционная культура сегодня: теория и практика: материалы Всерос. науч. конф. с междунар. участием. Челябинск, 21-23 февраля 2006 г.: в 3 ч. / гл. ред. проф. В.А.Михнюкович; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск, 2006. – Ч.3. – С. 119-123 (0,3 п.л.).

Авторские обработки народных мелодий и наигрышей:

43. Башкирские мелодии и наигрыши в сложных размерах. Для ф-но в 4 руки. – Уфа: Узорица, 2001. – 12 с. (1,5 п.л.).
44. Вариации на две башкирских народных темы // Педагогический репертуар баяниста. – Уфа: Башкнигоиздат, 1981. (0,8 п.л.).
45. Гайша. Обработка башкирской народной темы // Башкирские мелодии и наигрыши для начинающих оркестров народных инструментов (Партитуры) / сост. Р.Г.Рахимов. – Уфа: РНМЦ, 1991. – с. 22-32 (1,4 п.л.).
46. Сюкэн-батыр. Обработка башкирской народной темы // Башкирские мелодии и наигрыши для начинающих оркестров народных инструментов (Партитуры) / сост. Р.Г.Рахимов. – Уфа: РНМЦ, 1991. – с. 48-61 (1,8 п.л.).
47. Татарские народные мелодии: в записи старых мастеров. Обр. для ф-но в 8 рук. – Уфа: Узорица, 2000. – 12 с. (1,5 п.л.).

Электронные ресурсы удаленного доступа:

48. Башкирские народные музыкальные инструменты (на русском, башкирском и английском яз.) // Официальный сайт, посвященный 450-летию вхождения Башкирии в состав России. – Уфа, 2006. – Режим доступа: <http://www.bashkortostan450.ru>. – Загл. с экрана.
49. Страница фольклориста. – Электрон. дан. (8 файлов). – Уфа, 2005. – Режим доступа: <http://folk48.narod.ru>. – Загл. с экрана.

Формат 60x84/16. Гарнитура Times. Печ. л. 3,2.
Тираж 100. Отпечатано методом копирования
с готовых авторских оригиналов в изд-ве БГПУ.
Подписано в печать _____