

Л. П. АТАНОВА

**СОБИРАТЕЛИ И ИССЛЕДОВАТЕЛИ
БАШКИРСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО
ФОЛЬКЛОРА**

Издание республиканской молодежной газеты «Йэшлек»

Уфа—1992 г.

Л. П. АТАНОВА

**СОБИРАТЕЛИ И ИССЛЕДОВАТЕЛИ
БАШКИРСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО
ФОЛЬКЛОРА**

Уфа . 1992

Редактор издания А. М. Идельбаев.

СПОНСОРЫ ИЗДАНИЯ

Союз Башкирской Молодежи

**Республиканский благотворительный
фонд «ЛЕЙЛА»**

Л. П. Атанова.

**Собиратели и исследователи башкирского музыкального фольклора.
— Уфа.: Издание республиканской молодежной газеты «ИЭШЛЕК».**

Уфа— 1992 г.

ВВЕДЕНИЕ

Музыкальное искусство Советской Башкирии своими корнями уходит в народное творчество, в народную песню. Питая живительными соками современное профессиональное искусство, башкирский фольклор продолжает жить своей внутренней жизнью. Во все времена он сопутствует башкирскому народу, отражает складывающиеся и изменяющиеся общественные отношения, обычаи, моральный и духовный мир, национальные особенности.

Истоки башкирской народной музыки таятся в глубокой древности. Данные этнической истории башкир, а также материалы, содержащиеся в самом фольклоре, дают основания считать, что складывание башкирской народной музыки в единую образно-смысловую и стилевую систему происходило одновременно с формированием единой башкирской народности из различных племенных групп.

Известно, что, постоянно развиваясь и изменяясь, музыкальный фольклор тем не менее сохраняет на протяжении веков такие первичные элементы, как интонации, попевки, ладовые и ритмические образования, а в ряде случаев отдельные сюжеты и образы. Естественно, что процессы складывания башкирской народности отразились в системе средств музыкальной выразительности так же, как они отразились в языке и других явлениях духовной и материальной культуры башкир.

Богатство и своеобразие башкирского музыкального фольклора в значительной степени обусловлено длительным процессом взаимодействия и слияния фольклора древней башкирской народности с музыкально-поэтическими формами других тюркских племен. Процесс взаимодействия был настолько органичным и постепенным, а роль древних башкирских племен настолько главенствующей, что к моменту образования единой башкирской народности сложился богатый

и разнообразный фольклор, отличающийся оригинальностью и единством стиля.

Известно, что, бытуя в устной традиции, народное творчество постоянно изменяется. Отмирают отдельные формы и жанры, на смену им рождаются новые, несущие черты преемственности. Этот процесс идет с глубокой древности до наших дней.

Из славящихся, сменяющих друг друга жанров и форм народной устной традиции, до наших дней дошли сравнительно немногие памятники. Причем, дошли они в обновленном, если так можно выразиться, модернизированном виде, так как, переходя из поколения в поколение, жанры и формы, наряду с сохранением традиционной преемственности, впитывают и новые, более современные черты. Особенно наглядно это проявляется в народном поэтическом творчестве, где исследователи, сверяя, анализируя различные версии одного сказания, подобно археологам, вскрывают в них целый ряд различных временных пластов.

Песенно-поэтический фольклор башкир, сохранившийся с древнейших времен, при всем своем разнообразии жанров и форм, образует две большие группы, имеющие между собой много общего. К одной из них можно отнести произведения народного творчества с преобладанием в них текстового, поэтического начала. Музыкальная сторона, если и присутствует в них, то играет более или менее подчиненную роль. К этой группе относятся древние эпические сказания «Кузы-Курнес и Маян-хылу», «Алпамыша и Барсын-хылу», «Акбузат». При анализе исполнения народных эпических сказаний можно уловить некоторые, довольно определенные музыкально-поэтические закономерности. Развернутый поэтический текст кубаиров «сказывается» нараспев. Ритмика короткой, речитативного склада мелодии кубаиров подчинена метрике семислогового кубаирского стиха¹.

Более поздним эпическим жанром стал байт (бэйет). Первоначально так называли стихи книжного происхождения, осевшие в памяти народа и передаваемые из уст в уста. В

¹ См. фонд фонозаписи Башкирского научного центра УрО АН СССР, инв. № 17, 89, 90.

таком значении о байтах эворит, например, С. Г. Рыбаков¹. Позже байтом стали называть поэтическое произведение устной традиции, в основу которого положен определенный сюжет, чаще всего драматического или трагического характера, повествующий об историческом или бытовом событии, о ярких, героических личностях. В отличие от жанра кубaira, который в современных условиях не развивается, байт довольно жизнеспособная форма эпоса. Фольклорные экспедиции ежегодно записывают все новые и новые байты на темы гражданской войны, партизанского движения, Отечественной войны². Байты исполняются речитативом нараспев, но напевы и довольно разнообразные и индивидуализированные, имеют в своей основе определенную мелодическую ячейку.

Кубаирские напевы, песенно-поэтические строфы в сказках (главным образом в волшебных, и сказках о животных), напевы древних обрядов (заклинательных, магических, врачевательных) составляют так называемый реликтовый пласт башкирского музыкально-поэтического творчества. Они присутствуют в фольклоре как памятник древнейших времен, звучат в устах сказителей эпических преданий — сесэнов, старых сказочников и сказочниц. Вместе с древними обрядовыми текстами, они в трансформированном виде живут в детских играх, считалках, закличках. Этому реликтовому пласту присуща своеобразная музыкальная стилистика. Во всех случаях присутствует единая интонационно-смысловая формула, основанная на соотношении «слог—звук», большинство напевов доносят до наших дней наиболее архаичные формы башкирской песенности. Мелодии укладываются в узкообъемные (трех-, пятизвучные звукоряды), состоят из секундовых и терцовых попевок. Встречаются и пентахордовые звукоряды. Во многих мелодиях ладовые отношения только нащупываются, соотношение устоя и неустоя определяется ритмической пульсацией (звук, приходящийся на сильное время, воспринимается как устой; соседствующий с ним, становится неустоем). То, что многие напевы стоят на грани ангемитоники и диатоники, также подтверждает древность мелодий реликтового пласта.

Другую обширную группу башкирского фольклора, обни-

¹ С. Г. Рыбаков. О народных песнях татар и башкир и тептярей «Живая старина», СПб., 1894, с. 326.

² Научный архив Башкирского научного центра УрО АН СССР. инв. № 105, ф. 3, 11, 73, 76, 78, 84, 139, 140, 156.

мающего все стороны народной жизни, образуют музыкальные жанры. Это прежде всего исторические песни и наигрыши. Они сформировались как жанр в эпоху расцвета традиционного башкирского эпоса, вобрала в себя многие черты эпических форм. В ряде текстов исторических песен, в легендах к инструментальным наигрышам присутствуют темы, образы, художественные и структурные особенности кубаирского стиха, героическим эпосом связаны исторические песни о судьбах народа, о единстве племен и родов, о пагубности разорения и междоусобиц, о защите родины («Урал», «Семирод», «Искендер», «Султанбек», «Боягым-хан»). По легендам к песням, а также по их конкретно-историческому содержанию можно судить о времени возникновения ряда песен. Например, в легенде песни «Урал» говорится, что песня была сложена в честь возвращения башкирских послов от русского царя Ивана Грозного¹.

Не позднее XVIII в. возникает новый пласт исторических песен, в которых патриотическая тема родины и народного единства сплетается с гневными мотивами протеста и борьбы с угнетением и колонизацией (см. песни «Разорение», «Колый кантов», «Тевкелев» и др.)². Тексты и напевы подобных песен насыщены драматизмом. В них рисуются образы угнетателей и насильников народа, выражается к ним народная ненависть.

Отразилась в исторических песнях этого периода тема тоски по родине. Герои песни вполне реальные люди, оставшиеся в памяти народной как смелые, непокорные властям страдалцы за правое дело («Буранбай», «Бииш» и др.).

Характерна для башкирских исторических песен и военная тема, раскрывающаяся широко, с различных сторон. Ее яркие образцы «Кутузов», «Любизар», «Эскадрон», «Вторая армейская» об участии башкир в Отечественной войне 1812 года; «Порт-Артур» — о русско-японской войне; «Акмечеть» — о военных походах; «Перовский», «Циолковский» — о незадавливаемых и жестоких военных начальниках башкирских войск (XIX в.).

Историческая песня — жанр активно развивающийся, от-

¹ См. Э. Харисов, Башкорт халык ижады, 1 том, Офе, 1954, с. 287; С. Галин, Исторические песни башкирского народа. Автореферат, Казань, 1964, с. 16.

² Башкирские народные песни. Составители-редакторы, авторы вступительной статьи и комментариев: Х. Ф. Ахметов, Л. Н. Лебединский, А. И. Харисов, Уфа, 1954, с. 91, 93, 107;

ражающий важнейшие моменты истории башкирского народа. Есть песни о событиях первой мировой войны, о революции, гражданской войне, о памятных днях социалистической действительности¹.

Широкий и разнообразный пласт народных песен связан с жизнью и бытом, с трудовыми процессами. Существуют целые циклы песен о коне, об охоте, о пастушеской жизни («Песни и наигрыши к Кара-юрга» — «Вороной иноходец», «Саптар юрга» — «Игреньевый иноходец», «Буртэ ат» — «Караковый конь» — «Охотник Юлготто», «Ирэндек» (название горы), «Акъяурын сал боркот» — «Беркут с белыми плечами и седой головой») и др.².

Насыщены песнями и старинные бытовые обряды башкир. Наиболее развитым, красочным обрядом издавна был свадебный обряд. Он отличается большим своеобразием, и многие черты его напоминают о глубокой древности. Этнографы относят к периоду разложения родового строя такие элементы башкирской свадьбы, как выплата калыма, тайное посещение невесты женихом, выборы для невесты кияметлеке-осей, кияметлеке-атай (нареченных мать и отца из родни жениха), бросание молодой на утро после свадьбы в ручей серебряной монеты и т. д.³. Песни являются составной частью башкирской свадьбы. К свадебным песенным жанрам относятся сенляу (се лэу — причитание, плач), теляк (телэк — пожелание молодым всяческого благополучия), (хамак — свадебный речитатив), праздничные, застольные песни, поющиеся на свадебном пиру (туй-йыры, мэклес йыры).

С весенними обрядовыми играми связаны песни «Воронья каша», «Вороний праздник»⁴. Существуют большие циклы песен и напевов о реках, ручьях, озерах. Многие из них восходят, вероятно, ко времени, когда у башкир был культ природы и животных. Можно сослаться хотя бы на песни «Заятуляк», «Агидель», «Ирэндек»⁵. Обширен круг песен, посвященных горам, долинам, образам звучащей при-

¹ См. научный архив БФАН СССР, ф. 3, оп. 21, ед. хр. 6.

² Башкирские народные песни. Уфа. 1954, с. 174, 228, 241, 176, 100, 172, 232.

³ См. научный архив УИИЯЛ АН СССР, ф. 3, оп. 29, № 12, С.А. Авижанская. Отчет о командировке в БАССР в 1956 г.

⁴ См. Башкирские народные песни; с. 232, 231.

⁵ Там же, с. 273, 88, 172, 235.

роды, птицам. Многие из них имеют лирический характер, и образы природы в них оттеняют психологические моменты, настроения человека. Таковы песни «Курташ» (гора), «Горная песня», «Кукушка», «Буренушка», «Звенящий журавль» и многие другие¹.

Богаты по тематике и жанровым оттенкам лирические песни. Среди них есть своеобразные «молодецкие песни», раскрывающие мир мыслей и чувств башкира-путника, конника, размышления бывалого, много видевшего в жизни человека. К ним можно отнести песни «Пройденная жизнь», «Путник», «Ильяс», «Азамат»².

Самостоятельную группу составляют лирические песни о девичьей и женской доле. Такие, как «Таштугай», «Салимакай», «Зюльхизя», «Шаура», представляют классические образцы башкирского лирического мелоса. Весьма развита в башкирской музыке любовная лирика. Любовные песни отличаются целомудрием, поэтизацией чувства любви и его носителей.

Среди бытовых песен достаточно широко представлены застольные, гостевые песни, песни на шуточные и сатирические сюжеты, а также плясовые. Самостоятельную группу составляют песни колыбельные и детские.

В конце XIX в. появились так называемые песни зимагоров, отражающие труд и быт башкир, работающих на промыслах, фабриках и заводах³.

Песни и инструментальные наигрыши башкир близки по содержанию и по музыкально-стилевым признакам, хотя, конечно, имеются специфические отличия природы инструментального наигрыша от вокальной мелодии.

Инструментальная народная музыка башкир, представленная наигрышами на курае, реже на кубызе⁴, а в послереволюционный период — на гармонии и скрипке, в основном программна. Содержание программ в большинстве своем совпадает с содержанием песен. Исполнение песен и наигрышей часто предваряется легендой (йыр тарихе), об истории возникновения данной песни или напева. В легендах, предше-

¹ См. Башкирские народные песни, с. 177, 206, 214, 98, 213.

² Там же, с. 90, 221, 131, 132.

³ См. Л. Н. Лебединский. Башкирские песни и наигрыши. М., 1965, с. 179, 228.

⁴ См. С. Рыбаков. Курай — башкирский инструмент. СПб., 1894; Л. Н. Лебединский. Башкирские песни и наигрыши. М., 1965, с. 8—12.

ствующим исполнению инструментальной музыки, раскрывается содержание исполняемого произведения.

О близости вокальных и инструментальных форм башкирской народной музыки говорит наличие такого оригинального вида музицирования, как «Узляу» (озлэу), представляющего собой особый способ исполнения одним певцом двухголосия, являющегося своеобразной имитацией звучания народного инструмента курая¹.

Отличительными чертами башкирской народной музыки, ее песенных и инструментальных жанров, является преимущественно сольный, одnogолосный склад. Исключение составляет вид узляу, основанный, как выше замечено, на двухголосии, но исполнение узляу — исключительная редкость, особый прием.

Для башкирской музыки характерна значительная роль импровизационного начала и своеобразие ладово-ритмической организации. В башкирском мелосе, по своей природе диатоническом, в мелодико-структурном отношении главенствует ангемитоника. В значительной части мелодий она выступает как самостоятельная ладовая система. В целом ряде других случаев ангемитонные звукоряды выступают как формообразующий принцип, создавая в мелодиях диатонического звукоряда, как опорные пункты пентатонические обороты. При весьма широком диапазоне (более двух октав) в мелодиях башкир преобладает средний и высокий регистр. Низкий, густой регистр обычно встречается в заключительных, патетически и драматично звучащих фразах песни или наигрыша.

Наряду с этими общими для всех жанров чертами, башкирская народная музыка подразделяется на жанровые группы, объединенные едиными стилевыми признаками. Причем, башкирские песни даже в пределах одной стилевой группы имеют много разновидностей форм напева и приемов мелодического развития.

Классическим жанром народной песенности является группа узун-кюй (протяжных медленных песен и наигрышей). По существу, термин узун-кюй (озон кой) есть не только определение типа мелодии, им в народе определяют жанровые и стилевые черты как самого напева, так и стиль его испол-

¹ Н. А. Крашенинников, Угасающая Башкирия. М. 1907, с. 72—73; Башкирские народные песни. Уфа, 1954, с. 32, 314, комментарий, 107.

нения. В широком смысле узун-күй есть совокупность стилевых и жанровых приемов, выработанных многовековой художественной практикой, когда создатель напева был и его первым исполнителем, когда мастерство импровизации в пределах эстетических норм, выработанных традиций, лежало в основе народного искусства. В более узком смысле под узун-күй подразумевают медленную, протяжную песню или наигрыш в свободно пульсирующем ритме, метрика которых определяется закономерностями башкирской поэзии, ее строфичностью. Инструментальные мелодии в стиле узун-күй являются чаще всего вариантами песен, довольно своеобразными и развитыми по своей форме.

Напевы стиля узун-күй имеют две разновидности: одну из них составляют мелодии и напевы, насыщенные богатой орнаментикой, составляющей основу мелодического распева. Мелодии орнаментированных узун-күй имеют определенные закономерности своего формообразования. Исходным моментом мелодии является определенная попевка — образно-интонационное зерно. Она часто состоит из затакта из коротких по длительности звуков, которые являются как бы «подступом» к длинному, тянущемуся звуку на сильном времени и следующих за ним более мелких по длительности звуков. Они певают длинный звук на сильном времени и являются переходом к тоническому устою или заполняют восходящий (реже нисходящий) скачок. Так развиваются, например, мелодии «Салимакай», «Камалек», «Степной Яркей» и др.¹

Приемы развития интонационного ядра в мелодию различны, но преобладающими можно считать: а) мелодии, развертывающиеся как многократное повторение исходного мелодического оборота. Так, например, развиваются напевы «Колый-кантон», «Азамат»², б) мелодии, формирующиеся из наблюдать в мелодиях «Буранбай», «Соловей»³; в) имеется последования вариантов попевки. Такую структуру можно целый ряд мелодий, которые развертываются на основе фигуративного опевания скачков на различные интервалы. Можно привести как пример мелодию «Зюльхизя»⁴.

Весьма своеобразна в узун-күй роль орнамента. Он является не украшением, а органическим элементом мелодии и

¹ Л. Н. Лебединский. Башкирские народные песни и наигрыши. М., 1965, с. 182, 186.

² Башкирские народные песни. Уфа, 1954, с. 107, 218, 131, 132.

³ Там же, с. 64, 67, 166.

⁴ Там же, с. 140, 142.

стилевым приемом исполнительства. Орнамент имеет свои закономерности и отражает смысловое содержание и эмоциональное настроение текста. Из образцов башкирской орнаментики чаще всего встречаются примеры: а) заполнение восходящего (и реже нисходящего) скачка пентатоническим орнаментом, как, например, в песнях «Урал», «Ашкадар»¹; б) опевание протяжного, ладово-устойчивого звука мелодии вспомогательными, образующими нечто вроде группето. Это наблюдается в напевах «Степная кукушка», «Звенящий журавль», «Салимакай»².

Орнамент чаще всего приходится на слабое или относительно сильное время. Первая, сильная доля такта, почти не орнаментируется. Обычно она является для певца своеобразным «трамплином» для дальнейшего развития мелодии. Равномерное чередование протяжных звуков, падающих на сильное время с мелодической фирацией более слабых долей, — создает метроритмическую пульсацию в мелодиях узун-кюй, зависящую от размера башкирского песенного стиха.

Вторую разновидность узун-кюй составляют мало орнаментированные песни и наигрыши. Они также свободны и широки в своем развитии, но мелодический рисунок их отличается большой плавностью, ровностью и округлостью. Это можно проследить на мелодиях песен «Бииш», «Салават», «Сыр-Дарья»³.

В песнях типа узун-кюй густо орнаментированных и мало орнаментированных преобладает куплетное строение, характерно наличие запева и припева.

Термином (кыска-кюй) (кыска-кой), т. е. короткая песня, определяется очень широкий пласт народно-песенного искусства, вокальные мелодии и инструментальные наигрыши. Песни и инструментальные напевы в жанре кыска-кюй обычно связаны с бытовыми и лирическими темами, но встречаются кыска-кюй и на исторические темы.

Так же как песни типа узун-кюй, песни в стиле кыска-кюй имеют свои характерные особенности, которые, вероятно, складывались на протяжении очень длительного времени. Понятие кыска-кюй, так же как и узун-кюй, включает в себя

¹ Башкирские народные песни, Уфа, 1954, с. 55, 153, 155.

² Там же, с. 214, 213, 164, 222.

³ Там же, с. 70, 58, 62, 80.

определенные стилевые черты напева и характера его исполнения.

Интонационный основой кыска-кюй, как и в напевах стиля узун-кюй, является мажорная и минорная пентатоника, в некоторых случаях соединяющаяся с признаками других народных ладов (миксолидийского, дорийского); довольно характерен полный семиступенный лад мажора или минора. В ряде случаев наряду с пентатоническими оборотами, встречаются попевки, основанные на повторении секундных сопряжений. Нередко мелодии кыска-кюй строятся на звуках тонического трезвучия, изредка встречается и вводный тон. Диатонические попевки проникают в мелодии кыска-кюй, как заполнение кварто-квинтовой рамы, типичной для башкирского интонационного строя.

Мелодии кыска-кюй менее объемны по диапазону, чем протяжные и, чаще всего, укладываются в куплетную форму с припевом. Основными принципом их мелодического развития является периодичность, т. е. многократное повторение одной попевки. Для мелодий кыска-кюй характерна простота и четкость ритмического рисунка, двухдольность. Встречается такая разновидность двухдольности, как 6/8. Переменность размеров, столь типичная для узун-кюй, в скорых песнях почти не наблюдается. В ритмической организации скорых песен преобладают однотипные, плясовые обороты, встречаются синкопы, триоли, пунктирный ритм.

По своему содержанию и жанровым признакам, напевы кыска-кюй можно подразделить на несколько групп. Ряд песен в стиле кыска-кюй называют в народе халмак кой, т. е. спокойная песня. Они исполняются в умеренном темпе, имеют лирико-созерцательный характер, чаще всего в них воспеваются образы природы. Можно привести как примеры «Тюя-ляс», «Круглое озеро», «Степной Еркей»¹.

Большой раздел скорых песен составляют инструментальные мелодии программного содержания. Программы раскрываются в рассказе легенды, предваряющем исполнение напе-

¹ Башкирские народные песни. Уфа, 1954. с. 95, 112, 243.

ва. Таковы наигрыши «Дикие гуси», «Молодой жеребчик», «Перепелка», «Белая палатка на пастбище»¹.

Самостоятельную группу в жанре кыска-кюй образуют плясовые напевы, так называемые «бию-кюй» (бейсу-кой). Содержание их раскрывается в легендах. Широко известные примеры бию-кюй — «Семь девушек», «Вороной иноходец», «Плакучая черемуха»².

Издавна среди башкир бытуют так называемые «кыланьп-бию» (кыланьп бейеу) — танцы, основным моментом которых является передразнивание кого-нибудь в комичной, шаржированной манере. В старину это были программные, с ярким элементом изобразительности пляски. Такой танец на мелодию «Вороной иноходец» описал в свое время И. Лепехин³.

Самостоятельную область скорых башкирских песен составляют такмаки (такмак) — короткие скорые песни плясового характера, с самыми злободневными текстами на бытовые темы. Такмаки — сродни русской частушке. Многие из них имеют шуточное или сатирическое содержание. Являясь традиционным жанром дореволюционной поры, такмаки, как и вообще весь жанр кыска-кюй, получили большое развитие в башкирском народном творчестве советского периода.

К жанру кыска-кюй относятся башкирские маршевые мелодии и песни. Для них характерны интонации и ритмы военных сигналов и зорь, молодецкий, энергичный характер, сочетание распевности с четким маршевым, а в отдельных случаях и плясовым ритмом. Возникновение маршевых песен и наигрышей исследователи относят к XVIII в.⁴, но думается, что мелодико-ритмическая основа этого жанра сложилась в башкирской музыке значительно раньше, так как в быту башкир еще с глубокой древности присутствовали скачки (байга), состязания джигитов, торжественные моменты приветствий героев и старшин, сопровождавшиеся музыкой (торжественными наигрышами и песнями), в кото-

¹ Л. Н. Лебединский. Башкирские песни и наигрыши. М., 1965. № 65, 77, 66.

² Башкирские народные песни, с. 202, 256, 257, 174, 239, 240, 204, 266.

³ С. Г. Рыбаков. Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта. СПб., 1897, с. 117.

⁴ Л. Н. Лебединский, Указанная работа, с. 60.

рой организующей основой, конечно, был четкий маршевый ритм. В музыкальном языке маршей и солдатских песен XIX в. можно отчетливо проследить русские и украинские песенные обороты с их явной диатоникой, а в маршевых песнях советского времени присутствуют приемы советской массовой песни¹.

Самостоятельную группу образуют песни и напевы, в которых сочетаются стилевые черты протяжных и скорых песен. Многие из них посвящены образам природы, настроениям лирического раздумья. Как примеры, можно привести известные напевы «Круглое озеро», «Глубокое озеро с кувшинками», «Рыжий конь со звездочкой на лбу»². Для песен, сочетающих элементы узун-кюй и кыска-кюй, довольно типично куплетное строение, наличие запева и припева. Распевность, элементы орнамента чаще встречаются в запеве, чем припеве. Припев выделяется убыстрением темпа, танцевальной ритмикой. Бывают случаи, когда напев завершается широким, как бы обобщающим все предыдущее развитие распевом, который звучит в более низком регистре и воспринимается как своеобразное философское резюме³.

Встречаются такие формы, в которых черты узун-кюй и кыска-кюй сплетаются еще более органично. Напевы таких песен сочетают часто четкую, однотипную ритмику с элементами мелизматики. Ряд подобных песен возник в советское время («Песня о выборах», «Колхозная земля», «Белый голубь»⁴ и др.).

Таким образом, башкирское народное музыкальное творчество богато и разнообразно как по содержанию, так и в жанровом отношении. Оно находится в постоянном развитии, и его специфические черты оказывают сильнейшее воздействие на современную башкирскую музыкальную культуру и творчество башкирских композиторов.

Современное состояние изучения башкирского музыкального фольклора во многом подготовлено деятельностью собирателей и исследователей башкирской народной музыки до-революционного периода.

История развития башкирской народной музыки еще не

¹ Песни для кружков художественной самодеятельности. Уфа, 1957, с. 3.

² Башкирские народные песни, с. 112, 230, 86.

³ Башкирские народные песни, с. 22.

⁴ Там же, с. 18, 20, 22.

разработана. Первые собиратели башкирских песен донесли до нас лишь отдельные ее штрихи. До сего времени не решена и проблема генезиса башкирской народной музыки; до конца не раскрыты вопросы взаимосвязи и взаимовлияния башкирского музыкального фольклора и музыки других народов, много еще неясного в истории развития отдельных музыкально-поэтических форм. Но при всем этом трудно переоценить работу собирателей башкирского музыкального наследия, подготовивших материалы как для истории самого музыкального фольклора, так и для музыковедческой науки.

Башкирский музыкальный фольклор стал собираться и записываться сравнительно поздно — в первой половине XIX в. Длительное время начало собирания и изучения башкирской музыки связывалось с именем музыканта-фольклориста С. Г. Рыбакова и относилось к 1890-м годам. Обнаруженные нами материалы позволяют отнести собирание и записи башкирских мелодий к более раннему времени — к 1830-м годам. Архивные материалы и данные русской печати показывают, что описание башкирских песен, условий их бытования, пересказ отдельных памятников музыкально-поэтического творчества башкир был составной частью краеведческой литературы еще с XVIII в.

Собирание музыкального творчества башкир до Октябрьской революции складывалось из деятельности отдельных энтузиастов. Результаты собирательства зависели именно от инициативы, энергии, увлеченности этих энтузиастов, каждый из которых руководствовался своими побудительными причинами. Но в конечном счете собирание и изучение башкирской народной музыки было единым историческим процессом, обусловленным всевозрастающими идейными и социальными сдвигами и изменениями.

До последнего времени не было ни одной достаточно полной работы, посвященной истории собирания и изучения башкирской народной музыки. Плоды усилий энтузиастов-собирателей дореволюционной поры оставались, как правило, неопубликованными и были неизвестны широкой общественности. Не подведены итоги и в области собирания и изучения башкирской народной музыки советского периода.

В задачу автора данной книги входит — воспроизвести забытые и затерянные звенья, составляющие единую цепь истории собирания и исследования башкирской народной

музыки прогрессивными представителями русского и башкирского народов; на основании опубликованных, но ставших библиографической редкостью материалов, а также архивных источников выявить имена, описать жизнь и деятельность тех, кто, собирая и изучая башкирскую народную музыку, заложил основы башкирской музыкальной фольклористики.

В книге использованы материалы дореволюционной печати, публикации советского времени, фонды Государственного музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки, рукописного архива Института русской литературы, Института русской литературы, Государственной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина, Ученого архива Всесоюзного географического общества, Фольклорного кабинета Министерства культуры Башкортостана, научного архива Башкирского научного центра УрО АН СССР, отдела рукописей и редких книг научной библиотеки Казанского университета им. Ульянова-Ленина, Казанского республиканского архива, Пермского областного государственного архива.

ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА XIX ВЕКА

А. А. АЛЯБЬЕВ

Посвящать свою жизнь собиранию
народных песен — прекрасный подвиг.

Н. Г. Чернышевский.

Самый ранний известный нам период собирания башкирской народной музыки обнимает первую треть XIX в. Этот период был подготовлен тесными экономическими и культурными связями башкирского и русского народов, начало которым положило присоединение Башкирии к Русскому государству в 1557 году. Изучение башкирского края путешественниками и учеными в XVIII в. и публикация их работ¹ сильно способствовали пробуждению общественного интереса к «восточным окраинам», в том числе и к Башкирии.

В столичных и провинциальных журналах и изданиях начала XIX в. мы находим ряд этнографических и фольклорных материалов, в которых значительное место отводится описанию музыкального фольклора башкир. Особенно выделяется в этом отношении башкирское эпическое сказание «Куз-Курпяч»², изданное в 1812 г. в Казани в русском переводе Т. Беляева. По признанию переводчика, сказание это «составлено из песен и из устных преданий поэтом-историком башкирским курайчем». В примечании Т. Беляев указывает, что «курайчи были у башкирцев то же, что в древности у греков песнопевцы, которые до изобретения письмен, слагали песни на достопамятные происшествия в похвалу героев своих и передавали оные потомству»³. По существу Тимофей Беляев дал самую раннюю характеристику создателям

¹ См., например, И. И. Лепехин. Дневные записки путешествия по разным провинциям Российского государства, т. 1, I—III, СПб., 1771—1780; П. С. Паллас. Путешествия по разным провинциям Российской империи, ч. I—III, СПб., 1773—1788; П. И. Рычков. Топография Оренбургская, или полное географическое описание Оренбургской губернии, части 1—2, СПб., 1762.

² Полное название произведения: «Куз-курпяч», башкирская повесть, писанная на башкирском языке одним курайчем и переведенная на русский в долинах гор Рифейских, 1909 года».

³ См. Башкирия в русской литературе, т. 1. Составление, предисловие, биографические справки, комментарии и библиография М. Г. Рахимкулова, Уфа, 1961, с. 346—422.

и носителям башкирского музыкально-поэтического фольклора.

Центральные исторические события первой трети XIX в. (Отечественная война 1812 года, восстание декабристов) пробудили общественную мысль, выдвинули на первый план идеи патриотизма и народности, вызвали разносторонние творческие искания, подготовившие классический период русской музыки, для которого характерен огромный интерес к народному творчеству, как основе профессионального искусства. Усиливается тяга к собиранию народной песни, ставится вопрос о методах отбора образцов народного творчества и их изучения, выходят песенные сборники. Примечательно, что уже в это время передовые русские музыканты вопрос народности музыкального искусства рассматривают широко, включая в него не только русское народное музыкальное творчество, но и фольклор народов, населявших Россию. Так, учитель астраханской гимназии, скрипач и дирижер Иван Викентьевич Добровольский написал следующее прошение: «Желаю я издавать в сем 1816 г. музыкальный журнал под названием «Азиатский», в коем буду помещать разные индейския, перситския, армянския, грузинския, татарския, калмыцкия, хивинския, киргизския, черкесския, казацкия, кабардинския, горския, чеченския, нагайския, лачинския и туркменския песни и пляски, которые будут положены как для фортепиано, так и для полной музыки...».

Добровольский издал восемь выпусков песен разных народов. Его почин вызвал пристальное внимание русской музыкальной общественности. По предложению В. В. Стасова выпуски «Азиатского журнала» были переизданы как приложение к книге С. Г. Рыбакова «Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта», вышедшей в 1897 году.

Ярким примером является творческая деятельность выдающегося русского композитора А. А. Алябьева, интересовавшегося фольклором разных народов, в том числе и башкирского.

К 1830-м годам в Оренбургском крае, в состав которого входила и Башкирия, сосредотачивается ряд представителей демократической интеллигенции, уделявших большое внимание башкирской этнографии и фольклору. Административные

центры обширного Оренбургского края — Оренбург и Уфа были в то же время культурными очагами. Среди жителей были интеллигентные, образованные люди. Большое оживление в культурную и общественную атмосферу вносили ссыльные — лучшие представители русской передовой интеллигенции. В Оренбурге жил и творил поэт-революционер П. Кудряшев, преданиями Оренбургского края увлекался А. С. Пушкин, совершивший в 1833 году поездку в Поволжье и Приуралье, в том числе и в Оренбург.

Военным губернатором Оренбурга в то время был генерал-лейтенант В. А. Перовский, назначение которого было своего рода замаскированной почетной ссылкой. Перовский был весьма примечательной фигурой своей эпохи. С одной стороны, это был блестяще образованный человек, поклонник Пушкина, любитель музыки и литературы, а другой, — администратор, участник ряда крупных походов, жестокий правитель. Таким он вошел в историю башкирского края, в народные песни и предания. В Оренбурге Перовский окружил себя талантливыми людьми. Под его началом был капитан Василий Верстовский — брат известного московского композитора Александра Верстовского, одаренный скрипач и пианист; военный инженер, ценитель музыки и народного творчества Константин Бух; певец-любитель, офицер Ф. Корф; инженер-капитан К. Агапьев, хорошо игравший на виолончели. Личным секретарем Перовского был известный писатель-фольклорист Владимир Даль.

Перовский принял участие в трагической судьбе замечательного русского композитора Александра Алябьева (1787—1851), который стал жертвой того дикого произвола царизма, от которого не спасали ни блестящий талант, ни общественное признание, ни заслуги перед родиной. По решению царя Николая Первого, Алябьев, будучи в расцвете своего музыкального таланта, около двадцати лет провел в изгнании. В октябре 1833 года Алябьев прибыл в оренбургскую ссылку. Перовский встретил его не как сосланного по велению царя преступника, а как выдающегося музыканта своего времени. Он взял композитора на службу в свою канцелярию, не обременял его работой, добился разрешения для Алябьева жить у родственников, а в 1834 году предоставил композитору четырехмесячный отпуск. По рекомендации Перовского Алябьев посетил Ташлы — имение губернского предводителя

дворянства с театром и оркестром, а также казачью крепость Уральск, где был неплохой оркестр. В 1842 году Перовский устроил Алябьеву фиктивную командировку в Москву, за что получил выговор от царя.

Примечательно, что все лица, с которыми общался опальный композитор, в той или иной степени интересовались жизнью, бытом, музыкой коренных жителей Южного Урала, особенно башкир. Военный инженер Бух вел дневник, в который записывал свои впечатления от музыкальной жизни Оренбурга. На его страницах встречаются строки об Алябьеве, о музыкальных вечерах, есть записки этнографического характера, тексты башкирских народных песен. В частности, К. Бух записал текст башкирской песни «Сакмар-су». «Сакмара быстра, бревна толсты, хлеба нет, капрал бьет»¹. Этот же текст мы встречаем у В. Даля в его очерке «Обмирание».

«Сакмар быстра, бреувна тулста,

Икмак да йек, капрал да сок»².

Увлекался песнями «инородцев» и Василий Верстовский.

Алябьев быстро вошел в круг интересов друзей к народному творчеству местного края, и это окрасило своеобразным национальным колоритом ряд его произведений. Нужно отметить, что интерес к творчеству разных народов возник у Алябьева задолго до оренбургской ссылки. Так, на Кавказе он записывал мелодии горцев, и кавказские впечатления получили отражение в «Кавказских песнях», «Азиатской кадрили», в опере «Аммалат-бек». Пробуждению интереса к народному творчеству способствовала его дружба с известным украинским фольклористом М. А. Максимовичем и совместная работа над сборником обработок украинских народных песен. Так что к моменту приезда Алябьева в Оренбург у него был вкус к собирательской работе и опыт обработки народных мелодий. В архивах композитора имеются материалы, убедительно подтверждающие это.

Так, в рукописных фондах Алябьева хранятся исписанные рукой композитора два небольших ветхих листа нотной бумаги³. Этот важный архивный материал восполняет карти-

¹ Б. Штейнпрес. Указ. соч., с. 82;

² Башкирия в русской литературе, т. 1. Уфа, 1961, с. 14.

³ Государственный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки (Москва), ф. 40, ед. хр. 184—185.

ну широких интересов композитора к народному творчеству и, в частности, к народной музыке татар и башкир. Под заголовком «Татарские песни» записано семь мелодий. Название лишь ориентировочно определяет национальную принадлежность мелодий, т. к. среди них есть мелодии, имеющие стилиевые признаки башкирской народной песни. Нет никаких указаний на то, где, когда, от кого записаны напевы. Записаны они явно неточно, упрощенно. Можно сказать, что воспроизведены лишь контуры напевов. Вероятнее всего, Алябьев записывал мелодии второпях, что называется «на ходу», отсюда и неточности; например, при размере $3/8$ в такте написано четыре восьмых, не везде имеются темповые обозначения, нет указаний — вокальные или инструментальные мелодии записаны. Как бы то ни было, можно утверждать, что композитор слышал эти мелодии в живом звучании и хранил их записи, как памятку своих слуховых впечатлений, а может быть, как тематические заготовки для будущих сочинений.

Несмотря на эскизный характер записей Алябьева, они представляют большую ценность хотя бы потому, что это первые записи народных мелодий в истории собирания башкирского песенного творчества и сделаны за шестьдесят лет до известных в этой области работ С. Г. Рыбакова и Г. Х. Еникеева¹.

Отсутствие «паспорта» записанных мелодий, т. е. данных от кого, когда, где, при каких обстоятельствах производилась запись, затрудняет анализ этих образцов народного творчества, но, тем не менее, можно все же сделать некоторые выводы не только о национальной природе зафиксированных Алябьевым напевов, но также заполнить некоторые графы их паспорта. Первое, что бросается в глаза при более тщательном знакомстве с данными мелодиями из архива, — это их стилистическая общность. Образно говоря, все мелодии записаны одним почерком, что позволяет утверждать, что они записаны одним лицом (т. е. Алябьевым) от одного неизвестного исполнителя. С этим связано, на наш взгляд, единообразие ритма и мелодических оборотов во всех напевах.

Сличая алябьевские записи с другими башкирскими ме-

¹ С. Г. Рыбаков. Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта. СПб., 1897; Г. Х. Еникеев. Башкирские и татарские песни. Рукопись хранится под № 1 — фольклорный кабинет Министерства культуры БАССР.

лодиями, записанными в разное время разными собирателями, суммируя все слуховые впечатления, можно прийти к выводу, что в записях зафиксированы (не будем говорить насколько точно) курайные наигрыши. Все напевы, кроме мелодии, озаглавленной «Беп ямыш цегарган Енарал», записаны в одной тональности (ре-мажор), в одном регистре (ля первой октавы, — си, реже до второй октавы). Это говорит о том, что играл их один исполнитель на инструменте (курае) определенного строя (ре-мажор). Единообразие приемов фиксации метрики и ритмики также укрепляют это предположение. Большинство мелодий записано в размере или $3/2$ или $6/8$. Даже в тех случаях, когда размер определен как $2/4$, движение идет триольными фигурами, что в конечном счете приближает к размеру $6/8$.

Первая мелодия не имеет заголовка. Ее «кружащийся», опевающий опорные интонационные устои, мелодический комплекс, кажется ближе к татарским, чем к башкирским мелодиям и имеет характер плясового наигрыша с сильным элементом импровизационности. В развитии мелодии можно наблюдать несколько звеньев: первое звено образуется из восходящего скачка на квинту и триольного опевания квинтового звука (см. 1 такт); второе звено вырастает из поступенного нисходящего хода, который завершается нисходящим скачком от примы к квинте (см. 4 такт); третье звено включает восходящий плавный поступенный ход, завершающийся скачком от примы к квинте тоники. Весь напев распадается на шесть фраз (5 тактов + 4 такта + 3 такта + 4 такта + 2 такта — дополнение). Широкий диапазон и использование преимущественно среднего и высокого регистра, преобладание пентатонических попевок, принцип вариантного развертывания мелодии, характерные как для данного напева, так и других образцов записи Алябьева, приближает их к башкирскому народно-песенному стилю.

Вторая мелодия, как и предыдущая, записана в ре-мажоре. В отличие от первой, она имеет темповое обозначение — адажио и озаглавлена — «Татарская». Для напева характерен четкий ритм и плясовые интонации типа башкирской плясовой «Перовский» (см. 2, 3, 4 такты). Со второй половины в напеве преобладает вариационно-фигуративное изложение (напоминает фактуру плясовых наигрышей на гармонике. См. такты 8, 9, 10, 11). Любопытно, что второй и четвертый такты не укладываются в размер $3/8$ и имеют по че-

тыре восьмых, но изменение размера не указано. Вероятно, Алябьев хорошо почувствовал характерную для башкирских и татарских наигрышей метроритмическую свободу, которая при записи мелодий требует применения переменных или смешанных размеров, но может быть в поспешности не отметил, не отразил это в нотном тексте.

Третья мелодия имеет два темповых обозначения. Первая ее большая половина обозначена темпом «адажио», вторая, заключительная половина, имеет темповое указание — «аллегро», причем место темпового обозначения не совпадает с цензурой самой мелодии. Это обстоятельство еще раз подтверждает догадку о том, что мелодии записывались в спешке, «на ходу», и в записи композитор стремился зафиксировать самые характерные моменты. Своими «кружающимися» мелодическими оборотами эта мелодия напоминает первую. Плавная ритмика, распевный, несколько монотонный характер напева напоминает мелодии баитов. Вероятнее всего, смена темпа наступает в напеве не сразу, а постепенно, что характерно для исполнительской манеры кураистов импровизаторов, зачастую начинающих свою игру на большом дыхании, в широкой распевной манере, а затем ускоряющих темп, чтобы показать свою ловкость, виртуозное мастерство. Напев имеет четкую структуру. Он состоит из четырех предложений, четко отделенных друг от друга остановкой на доминантовом звуке. В тематическом отношении лишь последнее несколько отличается от предыдущих и звучит как заключение всего напева, который укладывается в схему:

$$a + a_1 + a_2 + b$$

$$4 \quad 4 \quad 5 \quad 5$$

В этой мелодии мало слышится башкирский национальный колорит, скорее можно уловить обороты казахских напевов. В частности, бросается в глаза ее сходство с киргиз-кайсацкой (т. е. казахской) мелодией, записанной и использованной Алябьевым в эскизах в опере «Аммалат-бек»¹. Работая над оперой «Аммалат-бек» в 1840-е годы, Алябьев использовал в ней свои «Музыкальные заготовки» 1830-х годов». Так, в тетради эскизов оперы мы встречаем записи 2 кабардинских героических песен, плясовой кабардинской, закубанской, татарской, киргиз-кайсацкой и, наконец, баш-

¹ Музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки, ф. 40, 66, с. 33.

кирской². Эти записи — результат музыкальных впечатлений композитора от поездки на Кавказ и оренбургской ссылки.

Известно, что в 1840-е годы Оренбург и Оренбургский край были перекрестком торговых путей Европы и Азии, где звучали речь и песни самых разных народов. Это не могло не отразиться на исполнительской манере и репертуаре тех народных музыкантов, которых мог слышать Алябьев.

Наиболее интересная, на наш взгляд, в «Татарских песнях» запись мелодии, которая озаглавлена «Боп ямыш цегарган Енарал». Орфография этого заголовка настолько приближительна, что можно по-разному толковать его смысл. Наиболее близкой версией представляется истолкование, предложенное башкирским поэтом Шарифом Биккулом: «Великие судьбы (буйук язмыш) вершил генерал». Обращает на себя внимание то обстоятельство, что мелодия записана не в ремажоре, как предыдущие примеры, а в соль-мажоре. Широкая напевность мелодии, вокальность ее природы, а также пометка композитора — «куплет» над ее вариантным повторением, позволяют считать эту мелодию записью уже неинструментального, курайного наигрыша, а народной песни.

Маршевый двухдольный ритм, характерный для маршевых башкирских песен и наигрышей, затактный восходящий скачок на кварту с последующим движением ввысь, четко очерченные мелодические фразы, разделенные паузой или фермой, напоминают маршевые песни о Салавате. Напрашивается предположение — не является ли эта мелодия еще одним вариантом песни о Салавате, вариантом, замаскированным названием «Боп ямыш цегарган енарал». Известно, что в народе у башкир бригадирский чин Салавата отождествлен с генеральским. В мелодии, записанной Алябьевым, в ее энергичном размашистом напеве много общего с маршевыми песнями о Салавате и мелодиями, типа наигрышей «Манеж», «Маршрут»¹.

Подтверждает высказанное предположение И. Қазанцев. В своей известной книге о башкирах он пишет: «Молодой башкирец Салават, сын мятежника Юлая, был предводителем бунтовщиков и наводил ужас свирепыми своими действиями. О нем, как об отличном наезднике-батыре долго сохранилась составленная башкирцами песня (йыр). Эта пес-

² Там же, с. 32.

¹ См. Башкирские песни. Уфа, 1954, № 211, 217.

ня хорошо переведена в стихи г. Кудряшовым и напечатана в 1820-х годах в журнале, издаваемом Измайловым и Свиным и переложена на музыку бывшим полковником Алябьевым¹. Песня эта до сих пор не обнаружена, но сам факт вполне верооятен. Песни и наигрыши, предания о Салавате широко бытовали в то время среди башкир, татар, казахов Оренбуржья, и, конечно, Алябьев, как музыкант, не мог пройти мимо их высокохудожественных оригинальных качеств. Вѣсьма возможно, что Алябьев зашифровал свою запись и обработку песни о Салавате, т. к. опасно было ему, ссыльному, опальному композитору, хранить у себя песню о государственном мятежнике в незашифрованном виде. По стилистическим признакам можно предположить, что напев возник где-то в самом конце XVIII или в начале XIX вв., как вариант маршевых мелодий, созданных еще при жизни Салавата, а может быть, и самим Салаватом, который был отличным певцом и поэтом. В напеве сливаются черты башкирской маршевой и русской солдатской песни. Широкий диапазон мелодии — (децима) — одинаково типичен и для башкирских, и для русских протяжных песен. Сначала мелодия поднимается ввысь, до высотной вершины (си второй октавы), а затем постепенно опускается с опеванием опорных тонических звуков. Нельзя не заметить в напеве наличия ладовой переменности. Если в первых трех тактах ярко звучит соль-мажор, то в 4—5—6 тактах опеваются уже ми-минорное трезвучие, как тоника параллельного минора. Два последние такта переносят звучание опять в сферу соль-мажора. Это типично для русских песен, не встречается и в отдельных башкирских мелодиях. Обращает на себя внимание «твердая» каденционная фигура (опевание разложенного тонического трезвучия), типичная для солдатских походных, маршевых песен.

Следующая мелодия озаглавлена «Казаньская». Название указывает на ее татарское происхождение. Мелодия записана не до конца, вероятно, в связи с тем, что в конце должен повторяться материал начала и середины. В мелодии имеются маршевые обороты (см. такты 4—5—6—7—8), которые сочетаются с плясовыми вначале, и по своим приемам она сходна с курайными наигрышами типа бию-кюй.

Последняя в записях мелодия называется «Кучум». Вѣсьма возможно, что это инструментальный вариант старинной

¹ И. Казанцев, Описание башкирцев. СПб., 1866, с. 15.

исторической песни о предводителе башкирского восстания Кусюме. О древности этого напева можно судить хотя бы по тому обстоятельству, что упоминание об этой песне имеется еще у академика Лепехина, — одного из первых русских ученых, посетивших Башкирию в XVIII в. Певец, которого слышал Лепехин, «пел славные дела своих предков, которых они батырами называют, между коими Алдар, Кара-Сакал, Кильмят, Кучим и проч. были первенствующими»¹. Пересказ песни о Кусюме имеется в рассказе Мамина-Сибиряка «Горная ночь» — «Закончилось это пение, — читаем мы, — о каком-то молодом хане Кучумовиче, который скрывается в степи, но со временем соберет всех башкир в одно царство. ...Много терпели башкиры, а молодой Кучумович отдаст им все — и горы, и степи, и реки. Пойте молодого Кучумовича и плачьте от радости». В рассказе «Байгуш» писатель вновь обращается к этому поразившему его музыкальному памятнику истории башкир, описывая манеру его исполнения башкирским музыкантом².

По своим интонационно-ритмическим оборотам мелодия «Кучум» близка к маршевым напевам. Отсюда наличие пунктирного ритма, восходящие скачки на кварту и квинту, довольно четкая, несмотря на импровизационный характер изложения, структура напева. Следует отметить, что импровизационность возрастает по мере развития напева. Видимо, по этой причине он записан Алябьевым не до конца. Приемы импровизации сближают эту мелодию с первой и третьей.

Однотипность приемов развития и варьирования, преобладание маршевых и плясовых ритмов и мелодических оборотов позволяют предполагать, что Алябьев записал все шесть напевов от солдата-кураиста башкирского войска.

Кроме «Татарских песен», которые, как оказывается при их рассмотрении, принадлежат более к башкирскому музыкальному фольклору, у Алябьева в эскизах к опере «Аммалат-бек» записано еще несколько мелодий. Как нам кажется, они имеют прямую связь с «Татарскими песнями» и почерпнуты из того же источника. За это говорит наличие той же тональности (ре-мажор), размер — 3/8 и, наконец, интонационная общность.

¹ И. Лепехин, Полное собрание ученых путешествий по России. В 5 томах, т. 4, СПб., 1882, с. 129—130.

² Башкирия в русской литературе, Уфа, 1964, т. II, с. 304—305, 316.

Думаётся, что Алябьев прикоснулся к тому пласту башкирской народной музыки, который древними традициями связан с казахским музыкальным фольклором. Отсюда — наличие в его записях мелодических оборотов и изящной «кружащейся» ритмики, характерных для казахских мелодий.

Кроме записей народных мелодий, среди которых, как выяснилось, имеются и башкирские, у Алябьева есть интереснейшие обработки башкирских песен.

В Ленинграде, в Государственном институте театра, кино и музыки хранится рукопись неизданного вокального цикла Алябьева «Азиатские песни»¹. Цикл посвящен генералу В. А. Перовскому и был своего рода «Музыкальным приношением» опального композитора своему начальнику и покровителю в Оренбургской ссылке. Цикл состоит из четырех песен: 1) башкирская «Через кладку я пройдуся», 2) киргизская (т. е. казахская) «Зачем и не горный орел молодой»; 3) башкирская «Кара юрга» («Вороной иноходец») — «Меж гранитными скалами»; 4) туркменская «Сказал наш хан богатырям поход».

Тексты этих песен были опубликованы в журнале «Библиотека для чтения» в 1836 году и являются вольным переводом башкирских народных песен неизвестного автора, подписавшегося инициалами «Н. В.». Так как создание «Азиатских песен» Алябьевым исследователи относят к оренбургскому периоду его жизни, т. е. к 1834 году, то до сих пор не ясно, от кого Алябьев получили стихи «Н. В.» за два года до их опубликования. Также неизвестно, кто из поэтов скрывается под этим инициалом.

Весьма вероятно, что под инициалами «Н. В.» скрыто имя поэта-декабриста П. Кудряшова, уроженца Оренбурга, незадолго до того умершего. Мы уже приводили выше ссылку Нч Казанцева на издателя Свиньина, который утверждал, что стихотворные переводы башкирских песен Н. Кудряшова положены на музыку полковником А. А. Алябьевым. Кроме того, за это утверждение говорит и стилистическая общность текстов «Азиатских песен» Алябьева с известными нам «Башкирскими песнями» П. Кудряшова. Вполне могло быть, что друзья покойного поэта передали приехавшему в Оренбург

¹ Ленинград. Институт кино, театра и музыки. Отдел рукописей, ф. 2, оп. 2, ед. хр: 17.

Алябьеву рукописи, среди которых могли быть не только стихи, но и записи народных мелодий.

Первая песня цикла «Азиатские песни» начинается словами «Через кладку я пройдуся». Башкирское название мелодии, народный источник ее текста неизвестен, как неизвестен и первоисточник русского перевода. Лирический характер текста хорошо сливается с мелодией. Она имеет куплетное строение — медленный, широкий запев и более оживленный припев. Следует заметить, что такая песенная структура часто встречается в оригинальном творчестве Алябьева. Приверженностью к этой песенной форме самого композитора, а не башкирскими песенными традициями, как говорит Б. Штейнпресс¹, определяется строение песни «Через кладку я пройдуся». Мелодическим источником первой части являются протяжные башкирские песни, которые начинаются с восходящего мелодического движения и имеют орнамент, заполняющий скачок на широкий интервал. Б. Штейнпресс связывает мелодию запева с мелодиями башкирских песен «Курташ» и «Карима». С этим можно согласиться, но более близкой, как нам кажется, является мелодия башкирской народной песни «Сыр-Дарья» в том варианте, в каком она использована композитором А. Ключаревым в его «Сюите на башкирские народные темы» для симфонического оркестра². Правда, возникновение песни «Сыр-Дарья» принято связывать с походом башкирского войска под предводительством генерала Перовского на крепость Ак-Мечеть в 1839 году, но мы знаем, что новые песни и напевы у башкир нередко возникали и возникают на основе уже бытующих в народе мелодий, как их новые варианты. Таким образом, есть основания считать, что мелодия запева алябьевской «Через кладку я пройдуся» является ранним мелодическим вариантом напева, ставшим первоисточником песни «Сыр-Дарья». Общие мелодические обороты связывают запев «Через кладку я пройдуся» с мелодией протяжной песни «Фатима», записанной в 1961 в Саратовской области от Хисамутдиновой Хумейры³.

Вместе с тем, в мелодии первой части песни «Через кладку я пройдуся» отчетливо проглядывают типичные «алябьев-

¹ Б. Штейнпресс. Указ. соч., с. 95.

² А. С. Ключарев. Сюита на народные башкирские темы. М., Музгиз, 1955.

³ Научный архив Башкирского научного центра УрО АН СССР, ф. 3, оп. 23, ед. хр: 6:

ские приемы», например, каденционные обороты в конце предложений. Любопытно, что интонации мелодии «Через кладку я пройдуся» встречаются не только в башкирских народных песнях, но и в образцах русской классической литературы. Например, в хоре одалисок «На реке, на Ефрате» из оперы «Юдифь» Серова, а также близки ориентальной теме из средней части Анданте Первого струнного квартета Чайковского. Не идут ли нити подобной ориентальной музыки в русской классике от впечатлений Алябьева и других музыкантов 30-х годов XIX в., знакомых с музыкой народов Южного Урала? Известно, что наряду с музыкальным ориентализмом типа «Шахерезады», «Антара», «Золотого петушка» («Шамаханская царица») Римского-Корсакова, или ориентализмом типа «Тамары» и «Исламея» Балакирева, есть еще линия, которую можно назвать среднерусским ориентализмом. Мы встречаем ее, например, в вокальной и фортепианной лирике С. Рахманинова (романсы «Сирень», «Ночь печальна», этюд-картина ре-минор, лирические темы из Первого и Второго фортепианных концертов), в тех самых эпизодах, в которых композитор, по выражению М. Горького, так хорошо слышал тишину. Как бы то ни было, мы не можем миновать этих догадок, т. к. мелодия, использованная Алябьевым в запеве песни «Через кладку я пройдуся», является одной из типичных протяжных башкирских мелодий.

Припев или вторая часть песни «Через кладку я пройдуся» звучит в более оживленном ритме. Б. Штейнпресс в своей книге связывает ее с песнями типа кыска-кюй и приводит аналогии с мелодией «Кара-бай» из сборника «Башкирские народные песни». Но есть еще более близкие варианты кыска-кюй, например, мелодия «Артылыш», использованная А. Ключаревым во второй части сюиты на башкирские темы.

Характерным элементом мелодии является ее плавный, покачивающийся (баркарольный) ритм. Подобные ритмические обороты, как правило, встречаются в башкирских кыска-кюй, содержание которых связано с образами природы («Звенящий журавль», «Буренушка» и др.). Что касается интонационного строения мелодии, то Алябьев дает ее в двух вариантах — миорном и мажорном. Более национально, побашкирски, она звучит в мажоре. В этом случае в напеве нет полутоновых сочетаний, которые не очень характерны для башкирской музыки. Вполне вероятно, что Алябьев «коминорил» башкирскую мелодию для создания ладового конт-

раста частей своей песни. Но во втором куплете припев дан уже в одноименном мажоре. Между прочим, в практике народного исполнительства встречаются случаи исполнения отдельных мелодий в мажорном и минорном вариантах (например; танцевальный напев «Семь девушек»¹). Но в башкирском музыкальном народном творчестве нет примеров сочетания в одной песне таких ладовых контрастов. Это идет, конечно, от традиций русской вокальной лирики, но не башкирской народной песни, как предполагает Б. Штейнпресс, анализируя «Азиатские песни» Алябьева.

Таким образом, в песне «Через кладку я пройдуся» Алябьев объединил две башкирские народные мелодии, причем несколько видоизменив их. Сохранив национальные особенности мелодий, он вместе с тем подошел к ним как к материалу, из которого создал свое собственное произведение. Несмотря на определенный башкирский колорит, песня звучит типично «по-альябьевски», и это не только за счет характерных для композитора приемов гармонизации способа изложения, но и в связи со свободным, творческим подходом к мелодическому материалу. Что касается гармонизации и приемов изложения, то и в них проявляется то же сочетание национальных башкирских элементов, с одной стороны, и типичных для индивидуальности композитора, — с другой. Широкий, протяжный характер первой мелодии, ее принадлежность к стилю узункюй Алябьев подчеркивает широким расходящимся октавным ходом доминантового звука в первом вступительном такте, а также постоянными имитациями орнамента в сопровождении. Если говорить о собственно алябьевском стиле, то он проявился в триольных фигурах разложенного трезвучия (что очень часто встречается не только в оригинальных песнях и романсах Алябьева, но вообще типично для русской вокальной лирики XIX в.), в фигуре басового голоса (хроматический форшлаг к квинте в басу), как бы имитирующей восточный барабанчик, хотя и то, и другое не характерно для башкирской народной музыки. Анализируя приемы гармонизации мелодий цикла «Азиатские песни», Б. Штейнпресс считает их типичными для зрелого стиля Алябьева. Об обработке песни «Через кладку я пройдуся» он пишет: «Она отличается строгостью, скромностью выразительных средств, тонкостью голосоведения, использующего хро-

¹ Башкирские народные песни. Уфа, 1954, с. 256, 257.

матические линии, имитационные ходы, органичные пупкты»¹.

Нельзя не отметить, что имитационные ходы и органичные пупкты стали обычными приемами в более поздних обработках башкирских народных песен. Например, они встречаются в обработках С. Рыбакова, А. Гречанинова, Гр. Лобачева, К. Рахимова, Х. Ахметова, Р. Муртазина, З. Исмагилова, А. Тихомирова.

Алябьев несколько раз возвращался к работе над песней «Через кладку я пройдуся». Так, в новой редакции она встречается в опере «Аммалат-бек» как ария героини оперы Салтанат. На эскизах оперы рукою Алябьева помечено: «Салтанат. 2-й акт. Жизнь в горах, когда Аммалата охотники оставляют одного»².

Ария открывается виртуозными пассажами соло флейты, построенными на мелодических оборотах песни «Через кладку я пройдуся». Из инструментов симфонического оркестра — флейта ближе всего стоит к звучанию башкирского народного инструмента курая, и такое звучание подчеркивает национальный колорит мелодии. В вокальную партию введены небольшие изменения, которые не затрагивают ее национальной интонационной основы и лишь несколько усложняют общую мелодическую линию.

Некоторые изменения внесены и в эскизы оркестрового сопровождения. В соотношении голоса и оркестра намечен принцип переключки, нисходящие поступенные ходы. Но интересно, что, намечая изменения в приемах голосоведения, Алябьев оставляет нетронутой ладово-тональную и гармоническую основы песни, оставляя ее такой же, как и в первом варианте. Ария Султанат — не единственный случай перенесения в крупное произведение мелодий из цикла «Азиатские песни». В архивном фонде Алябьева под заголовком «Неустановленное произведение» хранится незаконченная партитура неизвестного симфонического произведения Алябьева, в качестве темы которой взята мелодия из средней части песни «Через кладку я пройдуся»³. Вероятнее всего, что эта партитура является фрагментом той самой увертюры, о намерении писать которую Алябьев сообщил Александру Верстовскому:

¹ Б. Штейнпресс. Указ. раб: Приложение, с: 91.

² Музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки, ф. 40, № 65, с. 34.

³ Музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки, ф. 40, № 363.

«Скоро начну писать башкирскую увертюру — тема чудесная, и все по милости Васи»¹. Алябьев сам указывал, что башкирскую мелодию для увертюры дал ему Василий Верстовский. Он обработал ее сначала в песенной форме, затем применил в армии Салтанат, а потом положил в основу симфонической увертюры, фрагменты которой хранятся под названием «Неустановленное произведение». Очень близкий теме увертюры мелодический вариант встречается также в эскизах оперы «Аммалат-бек», как «киргиз-кайсацкая» мелодия, т. е. казахская².

Примечательно то обстоятельство, что на последней странице рукописи партитуры увертюры рукой Алябьева написано: «Чибызга³ — башкирский инструмент. Ташла, деревня Тимашева». Под этим почти стертые наброски нескольких мелодий. Под одной можно разобрать слова: «Батырь Салават», т. е. по-башкирский — богатырь Салават⁴. Эти заметки, сделанные рукой Алябьева, подтверждают, что партитура писалась в оренбургский период и связана с музыкальными впечатлениями от Ташлы — имения графа Тимашева, который принимал Алябьева и, возможно, «угощал» композитора игрой башкирских кураистов.

Тема увертюры имеет большое сходство с целым рядом мелодий разных народов. Например, в работе С. Г. Рыбакова «О народных песнях татар, башкир и тептярей» приводится пагайбакская песня о реке Агидели, имеющая много общих моментов с мелодией у Алябьева⁵. Много общего в нем с мелодией романса Глинки «Не пой, красавица», написанного, как известно, на восточную тему, сообщенную Глинке Грибоедовым. Мелодическая общность есть и с более ранним образцом русского ориентализма — с темой хора калмыцких ханов из оперы «Февей» композитора XVIII в. Пашкевича⁶. Мелодия хора отличается лишь синкопой, которая придает напеву ту «диковатость», великолепно отраженную

¹ Б. Штейнпресс. Указ. раб., с. 265—266.

² Музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки, ф. 40, № 66. с. 33.

³ Этим, отнюдь не башкирским словом русские исследователи часто неправильно называли курай.

⁴ Там же, ф. 40, № 363.

⁵ Рыбаков С. Г. О народных песнях татар, башкир и тептярей. «Живая старина», СПб., 1894, вып. 3—4, с. 353.

⁶ Ю. Келдыш. История русской музыки. М., Л-д, 1948, ч. 1, с. 211—212.

Римским-Корсаковым в теме симфонической картины «Сеча при Керженце». С песней «про Татарский полон», на которой основана: «Сеча при Керженце», опять-таки у алябьевской мелодии есть общие моменты.

Сходство мелодии, полученной Алябьевым от Верстовского, с различными образцами ориентальных напевов русской музыки, вызывает предположение о том, что в основе всех этих мелодий лежит единый «пра-напев» древневосточного племени, сыгравшего определенную роль и в складывании башкир в единую народность.

Следующую песню в цикле «Зачем я не горный орел молодой» Алябьев назвал киргизской (т. е. казахской), хотя текст ее — перевод башкирской лирической песни. Анализируя песню Алябьева, Б. Штейнпресс пишет, что «вероятно, композитор исходил из напева казахской песни», но здесь же добавляет, что «мы не обнаружили пока близких напевов и среди казахских и среди киргизских мелодий». Отказывается он и в родстве этой песни с башкирской музыкой, говоря: «Среди известных нам образцов башкирского фольклора прототипа алябьевской киргизской песни нет»¹. Но при внимательном анализе песни «Зачем я не горный орел молодой» оказывается, что не только текст, но и мелодия ее — башкирская. Ведь «Киргизская песня» — есть не что иное, как новый художественный вариант песни «Через кладку к пройдуся» (первой части). Об этом говорит тональная общность, один и тот же интонационно-мелодический строй (см. нотный пример). Правда, в «Киргизской песне» новая ритмическая организация (размер 4:4, выделение синкопой высотной кульминации), но связь ее с песней «Через кладку я пройдуся» — очевидна, и есть основание считать песню «Зачем я не горный орел молодой» оригинальным произведением Алябьева, созданным по мотивам башкирского фольклора.

Очень интересна третья песня цикла — «Меж гранитными скалами». В основу ее положены две башкирские народные мелодии. Одну из них Алябьев указывает сам в заголовке: «Башкирская песня «Карай Юрга» (т. е. «Кара юрга» — Л. А.) — «Вороной иноходец». В обработке их, мы опять встречаем присущий композитору свободный творческий подход к народной музыке. Он на основе их создает трехчаст-

¹ Б. Штейнпресс, Указ. раб., с. 93—94.

ную форму, свободно варьирует мелодический материал, вносит ладовые контрасты (ми-мажор, ми-минор, ми-мажор). Первая часть песни развивается на мелодии «Кара юрга». Короткое фортепианное вступление (такт), написано в звучании курайного наигрыша. На тонической квинте в басу дается проведение темы «Кара юрга», тоже в «пустом», квартво-квинтовом звучании. Четкий, с оттенком танцевальности ритм и мелодические обороты песни «Кара юрга» пронизывают фортепианное сопровождение первой части. Средняя часть песни выделена медленным темпом адажио, одноименным минором, как в песне «Через кладку я пройдуся» и новой мелодией. У Алябьева нет указаний, откуда взята эта мелодия, пет ее в его записях народных мелодий. Установить ее источник нам помогает статья краеведа Р. Г. Игнатьева, в которой мы находим и мелодию, и прозаический пересказ текста, полностью совпадающий с содержанием башкирской песни в стихотворном переводе «Н. В.»¹. В своей книге об Алябьеве, Б. Штейнпресс отмечает, что композитор, создавая обработку башкирской народной песни, не стал отражать образов русского текста, далекого от башкирского первоисточника².

Хочется несколько подробнее остановиться на этом вопросе. Так ли уж далек вольный перевод башкирской народной песни от ее смыслового и образного содержания? Чужда ли на самом деле народной лирической поэзии романтическая взволнованность, одушевленность образов моря, ветра, ворона в стихотворении, на текст которого Алябьев писал свою башкирскую песню? При решении этого вопроса нужно иметь в виду, что в песенно-поэтическом творчестве башкирского народа, жизнь и история которого уходит в далекое прошлое, сохранились предания о том, что ряд башкирских племен, прежде чем основаться в Приуралье, кочевал по берегам Аральского моря. Образы моря, водной стихии весьма характерны для эпических сказаний и волшебных сказок башкир. Об этом, в частности, писал Г. Потанин в исследовании «Дочь

¹ Р. Г. Игнатьев. Сказания, сказки и песни, сохранившиеся в рукописях татарской письменности и устных пересказах у унородцев-магометан Оренбургского края.— Записки Оренб. Отдела русского географического общества. Вып. 3. Оренбург, 1875, с. 230:

² Штейнпресс Б. Указанная работа, с. 92, 97—98.

моря в степном эпосе»¹. Кроме того, через многочисленных переписчиков и образованных людей в Башкирию издавна проникала книжная литература. Это хорошо видно на бытовании таких эпических сюжетов, как «Юсуф и Зулейха», «Тахир и Зухра», «Бузьегит» и др., содержание которых как будто далеко от национальных условий башкир. Занесенные извне, с классического Востока, они постепенно оседали в башкирской среде, перерабатывались и становились достоянием народного творчества. Этот процесс рассматривается в известной монографии А. И. Харисова, изданной на башкирском языке в 1955 г.²

Другое дело, что Алябьев, как музыкант и композитор, был увлечен оригинальностью, яркостью напева знаменитой башкирской кыска-кюй «Кара юрга» и, создавая песню, стремился сохранить башкирский колорит, не вдаваясь в звукописные, изобразительные эффекты. В бумагах Алябьева пока не найдена запись мелодии о вороном иноходце, как не найдена запись мелодии о девушке и море. Вполне возможно, что музыкальный материал Алябьев получил из тех же источников, что и тексты для своих «Азиатских песен». Заметив интонационную общность обеих мелодий, при контрастности их настроений, Алябьев объединил их в одном произведении. Таким образом, в песне «Меж гранитными скалами» мы встречаемся с обработкой двух башкирских мелодий, из которых одна бытует до сих пор как распространенный курайный наигрыш, а другая является образцом старинной башкирской лирической песни.

Что касается последней песни цикла, названной Алябьевым «Турхменская» (т. е. Туркменская), то архивные записи самого композитора указывают, что ее мелодические истоки надо искать не в туркменском фольклоре, как это сделал Б. Шейнпресс, а в казахском. На последнем листе рукописи башкирской увертюры³, где рукою Алябьева написано «Чебызга — башкирский инструмент. Ташла, деревня Тимашева», помещена (под этой фразой) мелодия, озаглавленная «Киргизская песня». Этот мелодический набросок точно сов-

¹ «Этнографическое обозрение». М., 1892, стр. 48.

² См. А. И. Харисов. Автореферат докторской диссертации. Уфа, Алма-Ата, 1966, с. 47—59.

³ Музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки, ф. 40, № 363.

падает с начальной мелодической фразой песни.

Примечательно, что в других куплетах песни мелодия излагается в несколько измененном виде, но неизменно сохраняется при этом отмеченный нами мелодический комплекс. Вернее всего, что Алябьев с присущей ему творческой свободой и тактом положил в основу песни, завершающей цикл, казахскую мелодию, бытовавшую среди башкир-кураистов.

Рукописные материалы фонда А. А. Алябьева наглядно свидетельствуют, как сравнительно кратковременный период пребывания в Оренбургской ссылке оказал большое воздействие на творчество композитора, вызвал у него ряд творческих замыслов, связанных с фольклором Башкирии и Оренбургского края в целом.

Собирание и обработка Алябьевым башкирских народных мелодий было первым и наиболее ранним этапом истории собирания и изучения башкирской народной музыки.

А. А. Алябьев подошел к записи и обработкам башкирских народных мелодий, как художник, увлеченный их красотой и своеобразием. Несмотря на то, что его связь с башкирской народной музыкой не была настолько длительной и глубокой, чтобы композитор мог сделать какие-либо стилистические обобщения и теоретические выводы, «Татарские песни», башкирские образцы из «Азиатских песен», Башкирская увертюра и фрагменты из оперы «Аммалат-бек» — пример самых первых записей и обработок башкирских народных мелодий весьма единых по своим стилистическим признакам.

Сходные по мелодическим оборотам и приемам формообразования напевы записаны и другими собирателями и фольклористами. Значит, Алябьев первым зафиксировал образцы древнего пласта башкирской народной музыки. Изящество, пластичность, завершенность мелодий свидетельствуют о высокой мелодической культуре башкир, а также о глубокой связи ее с казахскими напевами, что нельзя не принять во внимание при разработке этногенеза башкир и при изучении этнических корней башкирской музыки. В связи с этим, записи А. А. Алябьева имеют большое историческое значение, а его творческое обращение к фольклору восточных народов положило начало русскому музыкальному ориентализму, столь блестяще расцветшему в русской классической музыке второй половины XIX в.

ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XIX ВЕКА

К. Б. ШУБЕРТ, Р. Г. ИГНАТЬЕВ

К середине XIX в. в России развернулось весьма широкое фольклорно-этнографическое движение. В нем участвовали литераторы, музыканты, учителя, врачи, студенты университета и др. Большую роль в активизации этого движения сыграла русская публицистическая литература, а также возникновение таких научных учреждений, как Русское географическое общество и особенно его отделение этнографии.

Фольклорно-этнографическое движение захватило и Оренбургский край, оно дало целый ряд представителей местной интеллигенции, широко отразивших в своих работах башкирский быт и образцы народного творчества. Из произведений П. Размахнина, В. Даля, В. Юматова, В. Зефинова, И. Казанцева, В. Черемшанского и др. общественность черпала интереснейшие сведения о поэтическом и музыкальном творчестве башкир.

С увлечением занимался изучением башкирского края известный революционер и талантливый писатель и переводчик М. Л. Михайлов. Он, в числе участников экспедиции 1856 г., организованной Морским Министерством «...для исследования быта жителей, занимающихся морским делом и рыболовством», около двух лет изучал жизнь, быт и народное творчество башкир и уделял особое внимание преданиям о народных восстаниях, в том числе о восстании под предводительством Ем. Пугачева и Салавата Юлаева. Для этого писатель стремился глубоко вникнуть в народный фольклор. Так, в письме к Н. В. Шелгунову он пишет: «Надо тебе заметить, что я, между прочим, выучился, сколько успел, по-татарски, что и дало мне возможность заняться совсем не тронутым предметом — башкирскими преданиями, которыми полна Оренбургская губерния. Нет такой реки, нет такой горы, про которую не существовало бы легенды и песни. И таковых собрал я изрядное количество. Кроме текстов, записал даже несколько мелодий с помощью брата... Курая, который я привезу с собой, ты, конечно, не сумеешь и в рот

взять: я сколько ни маялся, и один, и с учителем, не мог извлечь ни единого звука»¹.

Михайлов собрал материалы по истории и поэтическому творчеству башкир, написал «Очерки Башкирии», зафиксировал образцы народной музыки. Эти материалы исчезли бесследно, но сама деятельность Михайлова в области изучения Башкирии была известна широкому кругу передовых людей России и имела своих последователей и продолжателей. В числе их следует прежде всего назвать писателя-народника Ф. Д. Нефедова. В 1870-е годы, будучи членом Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, Ф. Д. Нефедов занимается этнографией и антропологическими изысканиями в Башкирии. Он пишет научные статьи, очерки, рассказы по истории башкирского народа. В их большинстве — социально острая, злободневная тема катастрофического обнищания массы башкирского населения в результате колонизации края соединена с ценными фольклорно-этнографическими наблюдениями.

Так, поэтично и взволнованно написанный очерк «Движение среди башкир перед пугачевским бунтом: Салават, башкирский батыр» рисует башкир, слушающих «песни о деяниях старины и подвигах народных героев»².

Ф. Нефедов записал не только текст известной народной песни, прославляющей мужество и богатырскую силу Салавата, но и увековечил песни самого национального героя и поэта о Родине — Уралс, его лирико-философские, благоухающие поэзией размышления о любви, о красоте и величии природы. В очерке «Сибирские слободы» Нефедов еще раз обращается к образу Салавата, описывая могучую впечатляющую силу башкирской народной песни:

«Ямщик пел о Салавате, любимейшем башкирском герое и богатыре, который в семидесятих годах прошлого столетия поднял «свой народ» с целью освободить «дорогую родину» от власти хищных иноплеменников. Невозможно передать, с каким увлечением, с какой страстностью пел джигит: песня всецело завладела певцом и унесла его далеко-далеко; он позабыл себя, позабыл весь мир... Своеобразен и дик был напев этой песни: в нем слышались и необузданная воляность, с несокрушимой энергией и отвагой, и призывный клич народного вождя, и потрясающий душу вопль отчаяния, сме-

¹ Башкирия в русской литературе, т. I, Уфа, 1961, с. 341;

² Башкирия в русской литературе, т. II, 1964, с. 116;

нявшийся глухими стонами погибающих и переходящий в беспредельно широкое унынье... Горы и лес внимали певцу, сотнями голосов повторяли слова песни и торжественно свидетельствовали, что они хорошо помнят, как этот юный батыр гулял здесь со своею вольницей, как на виду у них пылали заводы, и толпами разбежались освобожденные заводские люди...»¹.

Собирая башкирский фольклор, Нефедов отмечает появление новой песенной тематики у башкир и прямо указывает, что песни о кантонных начальниках и генералах были вызваны новыми социально-экономическими условиями. «За время управления краем генерал-губернаторства у башкир явилось много русских героев, сменявших прежних их батырей, башкирские курайчи (дудочники) играют теперь на чибизге и воспевают славные деяния генерал-губернатора, кантонных чиновников и прочих героев управления краем. Самым популярным генерал-губернатором является Перовский... Вы можете услышать от курайчев былины об этом по истине героев народного трепета и ужаса»² — заключает писатель, с горкой иронией наградивший виновников «народного трепета и ужаса» эпитетом «герой».

В талантливых обработках Ф. Нефедова старинных башкирских преданий «Ушкуль» и «Зигда» широко присутствуют музыкальные мотивы. Особенно это относится к фольклорной повести «Зигда», героиня которой певица и кураистка, наделенная творческим даром. В башкирском песенном творчестве до наших дней бытует грациозная плясовая мелодия «Загида», связанная, видимо, с народным преданием о смелой и верной в любви Загиде.

Со второй половины XIX в. учащается обращение деятелей русской музыкальной культуры к музыке нерусских народностей, усиливаются фольклористские интересы к музыке Поволжья и Приуралья.

1

Профессор Петербургской консерватории, блестящий виолончелист и дирижер, организатор знаменитых университетских концертов Карл Богданович Шуберт в 1857—1858 го-

¹ Башкирия в русской литературе, т. II, Уфа, 1964.

² Башкирия в русской литературе, т. II, Уфа, 1964, с. 172.

дах совершил концертную поездку по городам России, в том числе Астрахани, Самаре, Казани. Во время поездки Шуберт познакомился с музыкой ряда народностей, и творческим результатом его новых музыкальных впечатлений явился струнный квартет ре-мажор, ор-37, озаглавленный «Мое путешествие в киргизские степи»¹.

Программа квартета, раскрытая в заголовке о названии частей, позволяет рассматривать его как музыкальный дневник, путевые заметки, в которых отразились самые яркие для музыканта впечатления. Первая часть — «Приезд» — построена на широкой певучей мелодии. В ее подчеркнута пентатонических переливах чувствуется дыхание степного, среднерусского Востока, с его несколько монотонной, неоглядной широтой, горьковатым, полынным воздухом, серебрящимися ковылями.

Вторая часть квартета — Скерцо — основана на теме бухарской песни, что отмечено в заголовке, с характерным танцевальным ритмом, с частыми синкопами, придающими теме особую остроту.

В широкой певучей третьей части разрабатывается лирическая мелодия татарской песни. Трудно сказать, насколько точно записана народная татарская песня, но ее национальные особенности зафиксированы автором достаточно отчетливо. В мелодических оборотах темы проглядывает связь с такими мелодиями, как старинная татарская песня «Уил», но подчеркнута трехдольный, с оттенками вальсовости ритм приближает ее к вариантам песни «Тевкелев»².

Финал квартета, озаглавленный «Башкирская песня и возвращение», основан на варьировании башкирской плясовой «Перовский». Нельзя не отметить, что это самая ранняя из известных в настоящее время запись напева «Перовский». Возникновение танца и марша «Перовский» относится к началу XIX в. В напеве без труда можно заметить органическое слияние башкирских национальных элементов с русско-украинскими плясовыми оборотами. Напев записан точно, с сохранением характер-

¹ К. Шуберт. Квартет ре-мажор ор—37. Лейпциг, 1862.

² Рыбаков С. Г. Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта. СПб, 1897, с. 156, № 159.

ных интонаций и во многом близок записям позднего времени. Так, можно сравнить его с однотипными записями С. Рыбакова, Г. Сулейманова. Например, в статье С. Рыбакова «О народных песнях татар, башкир и тептярей» напев имеет не только мелодическое сходство, но даже записан в той же тональности ре-мажор. *

Музыкальная ткань квартета развивается в русских классических традициях. К. Шуберт применяет установившиеся со времен А. Алябьева и М. Глинки приемы музыкального сопровождения, так называемых «ориентальных» мелодий. Так, в финале квартета начатое изложение напева «Перовский» поручено первой скрипке на фоне тонического органного пункта у виолончели и альты. Некоторую терпкость звучания устойчивому тоническому трезвучию придают форшлаги, попеременно берущиеся то к терцовому, то к квинтовому звуку трезвучия.

Напев «Перовский» сопоставляется с изложением русской мелодии частушечного плана в тональности соль-мажор. Такое тонико-субдоминантовое соотношение ближе к природе развития башкирской песенности, чем типичные для европейской музыки тонико-доминантовые. Затем излагается в несколько варьированном виде главная тема — «Перовский», после чего идет связующий эпизод, построенный на секвентных проведениях мотива родственного второй теме. Этот мотив подводит к небольшой разработке. В ней секвенционно проводится характерная первая фраза напева «Перовский», после чего следует реприза, несколько динамизированная за счет усложнения фактуры и тембровых вариантов.

По существу, финал квартета является талантливой обработкой башкирской народной плясовой и прямым продолжением творческих опытов А. Алябьева в области башкирской народной музыки. Квартет «Мое путешествие в киргизские степи» был опубликован в 1862 г. в Лейпциге и вызвал живой интерес у русской музыкальной общественности. В статье «Последнее утро русского квартета» музыкальный критик Ц. А. Кюи писал, что от квартета «повеяло чем-то све-

жим, современным, оригинальным»¹. Несомненно, что эти качества, отмеченные великим русским критиком, в первую очередь, связаны с ярким тематическим материалом квартета, почерпнутым автором из фольклора нерусских народностей Поволжья и Приуралья. Квартет К. Шуберта явился первым опытом использования в русской квартетной музыке мелодий татар и башкир, и, благодаря своим ярко национальным мелодиям, высокому профессионализму музыкального изложения не потерял художественной и эстетической ценности по настоящее время.

Конечно, обращение К. Шуберта к башкирскому, казахскому и татарскому фольклору было еще более эпизодичным, чем в свое время обращение А. Алябьева, но оно ярко характеризует возросший во второй половине XIX в. интерес к жизни, историческим судьбам и искусству народов Южного Урала и Приуралья.

2

Среди деятелей русской культуры второй половины XIX в., изучавших башкирский край, выделяется колоритная фигура историка-краеведа Игнатьева Руфа Гавриловича. Это был человек незаурядный по своим способностям, увлекающийся и беспокойный. Он родился в богатой, родовитой дворянской семье Бронницкого уезда, Московской губернии. Первый биограф Р. Г. Игнатьева, знавший его лично, В. Витевский указывает, что Руф Гаврилович родился в 1829 г.² (по другим источником в 1819 г.³). Руф Гаврилович получил тщательное домашнее воспитание, в котором особое место принадлежало музыке. В одном из писем Д. В. Разумовскому Игнатьев писал по этому поводу: «Отец мой закоснелый москвич и фанатический дилетант, обрек меня, трехлетнего ребенка еще в музыканты, и вот меня стали готовить Варламов и капельмейстер бывшего второго учебного карабинерского полка фон-дер Фимс, потом я поступил в Парижскую консерваторию при Галеви и инспекторе Панирон по от-

¹ СПб ведомости, 1987, № 69. «Театр и музыка».

² В. Витевский, Р. Г. Игнатьев — «Известия общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете». Казань, 1895, т. 1, вып. 1—6.

³ Государственная библиотека им. В. И. Ленина, рукописный отдел, ф. 380, к. 14, д. 70.

делу пения и теории, получил диплом»¹.

То, что учителем музыки юного Руфа Игнатьева был известный московский композитор и педагог А. Варламов, говорит о намерении его родителей дать ему серьезное музыкальное образование. Игнатьев учился и в Лазаревском институте восточных языков.

Свою службу Игнатьев начал в Синодальном хоре Успенского собора Москвы подголовщиком, т. е. помощником хормейстера. В это время он познакомился с архивами, начал собирать старинные церковные напевы и вообще «пристрастился к старине», как он писал об этом периоде своей жизни в письме к В. Витевскому. Но по ряду обстоятельств Игнатьев недолго служил в Московской Синодальной конторе; переменил несколько служебных мест, был отдан под суд с конфискацией имущества и разжалованием в солдаты². Отслужив положенный срок в Уральске, он переехал в Уфу, где прожил большую часть своей жизни.

Имея разностороннее музыкальное образование (владея фортепиано, играя на скрипке, флейте, кларнете, трубе), он мог бы безведно жить в Уфе уроками музыки, но, по собственному признанию, его более влекло к археологии, к истории края. Поступив на службу в Губернский статистический комитет в качестве библиотекаря, Руф Игнатьев быстро вошел в круг передовой уфимской интеллигенции и стал инициатором многих начинаний по изучению Башкирии. Он активно сотрудничал в «Уфимских губернских ведомостях», некоторое время был редактором этой газеты и очень оживил ее так называемую «неофициальную часть».

В статье «Официальная и официозная пресса в Оренбургском крае» говорится, что «своему возрождению... «Оренбургские губернские ведомости» обязаны двум личностям: генерал-губернатору Крыжановскому и Р. Игнатьеву... Особенно много работал Р. Игнатьев. Прямо надо изумляться энергии этого человека: в одном номере он помещал по несколько статей исторических изысканий... Кроме того, Р. Игнатьев сумел сплотить небольшой кружок людей, желающих работать. Эти сотрудники давали статьи по этнографии, истории и пе-

¹ См. там же.

² См. Отчет Уфимского попечительного комитета о бедных за 1891 г. Уфа, 1892, с. 19—20.

дагогике»¹. В общей сложности, Игнатьевым написано более 500 работ, посвященных истории, археологии, этнографии и фольклору Оренбургского и Уфимского края. Первыми работами явились напечатанные в 1865 году в «Уфимских губернских ведомостях» статьи «Канур Буга» (т. е. «Кунгыр буга» — «Буренушка», башкирское сказание) и «Гора Аушкуль и озеро того же названия», в которых описаны народные предания и некоторые археологические данные об этих местах.

Во всей своей краеведческой деятельности Р. Г. Игнатьев стремился сочетать работу над архивными материалами с живыми наблюдениями, причем особое внимание он обращает на народные предания. В своем отчете Русскому Географическому обществу исследователь писал: «Задача моя изучить быт народа через ознакомление личное со всякими местностями, со всякою малейшею подробностью быта столь разнородного; как здешний, нужно было обратъ факты живые, устные, а не одни архивные, на которые мы в этом случае смотрели не более как (на) вспомогательные... к тому же, кто не знает, что большая часть наших официальных фактов верна только в итогах, а не в цифрах и много по разным причинам далеки от истины»².

В народных легендах, сказах, преданиях, песнях исследователь искал правдивые свидетельства о жизни и истории башкирского народа. В период увлечения краеведением у Игнатьева пробуждается любовь к музыке. Начиная с 1863 г., он систематически занимается собиранием народных песен. Это советовал ему и председатель Оренбургского губернского статистического комитета Г. С. Аксаков. «Его желание было, чтобы я собирал мотивы русских и инородческих песен, записывал их в строгой точности на ноты, под пение, не дозволяя себе ни малейшего отступления, не стесняясь музыкальными правилами», пишет Игнатьев в том же отчете Русскому Географическому обществу о своей краеведческой работе в Верхнеуральском, Троицком и Челябинском уездах.

Возобновление интересов к музыке способствовала и сама музыкальная атмосфера Уфы, с которой Игнатьев не мог не соприкоснуться. Она особенно оживилась, к 70-м годам

¹ «Труды Оренбургской ученой архивной комиссии». Вып. 12, с. 50—54. Оренбург, 903;

² Всесоюзное Географическое общество. Ученый архив. Р-26. оп. 1, № 48.

XIX в., когда в Уфе поселился выдающийся русский скрипач Дмитрий Николаевич Севостьянов, ряд лет работавший в Московском Большом театре и концертировавший по городам России¹. Вместе со своим братом, известным уфимским врачом и виолончелистом-любителем Севостьянов устраивал музыкальные вечера. На вечерах играл также пианист Кеслер, «трогательные тоны фортепиано» которого отмечал в своих записках Г. Винский². Среди уфимских дворян и чиновников Игнатьев быстро получил признание как разносторонний музыкант и композитор.

Музыкальными интересами наполнены и письма Игнатьева тех лет. Так, в письме от 23 ноября 1876 года он писал: «Собираю мотивы русских и инородческих песен», в другом письме, датированном 24 апреля 1874 года сообщает: «Сделан членом Московским консерватории (вероятно, членом Русского музыкального общества. — Л. А.) за одно сочинение, там исполненное, и за сборник народных мотивов. Хочу одно сочинение прислать в Уральск, но желал бы, чтобы капельмейстер дал записку, сколько у него и какие духовые инструменты, а о струнных я уж сам по этому соображу». Письма Игнатьева 1880 года так же полны музыкой. «Что скажу про себя?! — пишет он Витевскому, — пока здоров, работаю, пою, занимаюсь собранием народных мотивов. Мой нотный сборник песен белоруссов в руках Общества Естествознания, антропологии и этнографии и будет издан...». «Я роюсь в Уральских архивах, очень, очень много интересного, — восклицает он в следующем письме В. Витевскому, — сам же Уральск скучный город, но Вы его лучше знаете. Впрочем есть театр, клуб и очень недурной оркестр, отчетливо исполнивший три моих пьесы и мои поппури из песен белоруссов».

Сбором народных белорусских песен и их обработкой Игнатьев занимался около двух лет, в период своей жизни в Минске, куда его пригласил генерал Крыжановский редактировать неофициальную часть «Минских ведомостей». «Для сбора песен я ездил всю зиму по Минской губернии,» — писал он в очередной корреспонденции Витевскому. Игнатьев составил сборник из 100 белорусских народных песен, который собирался представить на московскую этнографическую выставку. О судьбе этого сборника пока ничего неизвестно.

¹ Ямпольский И. Я. Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы: Гос. музиздательство. М.—Л., 1951, с. 27;

² Русский архив. СПб., 1875, кн. 1, с. 179.

Более продолжительным был период собирания музыки народов Оренбургского края башкир, татар, казахов. В. Витевский пишет, что «Р. Г. Игнатъев проездом в Минск, заезжал на короткое время в Казань; был у покойного Н. Н. Ильминского, у В. В. Радлова и навестил меня... По окончании семейного обеда он сел за фортепиано и сыграл несколько своих музыкальных произведений, а также мотивы башкирских и киргизских песен». В этой же статье В. Витевский утверждает, что «Руф Гаврилович занимался собиранием сказок, поверий и песен башкир, приложив к последним и ноты мотивов самих песен, но, к сожалению, кажется не появившихся в печати»¹.

Из письменных сообщений Игнатъева мы узнаем, что в уфимский период им было написано две оперы — «Уфимское городище» и «Запорожцы». По некоторым сведениям первая опера была поставлена в Уральске силами местных музыкантов*и любителей музыки, но пока не найдено никаких документов, подтверждающих это. О другой опере, написанной на собственное либретто, Игнатъев сообщает в письме к Д. В. Разумовскому: «Я написал оперу (4 акта) «Запорожцы» и хотел ее исполнить (т. е. отрывки из нее) в Вашей консерватории и музыкальном обществе»².

Музыкальные произведения Р. Г. Игнатъева и его записи народных мелодий пока не разысканы, но переписка и свидетельства современников убедительно показывают, что музыка в уфимский период жизни Р. Г. Игнатъева занимала в его деятельности не меньшее место, чем археологические работы и историко-этнографические изыскания. Его музыкальные увлечения получили явно фольклористское направление и, сочетаясь с остальными краеведческими занятиями, способствовали созданию ценных работ по фольклористике и этнографии Башкирии.

Среди них выделяется большая статья «Сказания, сказки и песни, сохранившиеся в рукописях татарской письменности и в устных пересказах у инородцев-магометян Оренбургской губернии»³. Игнатъев вынашивал ее около 10 лет.

¹ «Известия общества археологии, истории и этнографии при Императорском Казанском университете», т. XI, вып. 1—6. Казань, 1893.

² Государственная библиотека им. В. И. Ленина: Рукописный отдел, ф: 380, к: 14, д: 70.

³ «Записки Оренбургского отдела Императорского Географического общества», вып. 3. Оренбург, 1875, с. 183—236.

В основу статьи легло изучение старинных книг на арабском и «тюрки» языках, 15 рукописей XVII в., обнаруженных автором в Троицком уезде Оренбургской губернии, а также личные впечатления и материалы песенно-поэтического творчества башкир, собранные им в Троицком, Челябинском и Верхнеуральском уездах.

В статье Р. Г. Игнатьев не просто пересказывает содержание рукописей и книг, а ставит очень важный вопрос о наличии у башкир начатков письменной литературы еще в XVIII в. Примечательно, что Игнатьев был одним из первых исследователей в этой области, и его статья еще раз подтверждает факты о наличии среди башкир уже в XVII—XVIII в.в. образованных людей, знающих языки и литературу восточных народов.

Много места в статье уделено устному народному творчеству, глубине и богатству содержания башкирских народных сказаний и песен.

Пожалуй, впервые в истории изучения башкирского музыкального фольклора, за два десятилетия до С. Рыбакова и Г. Еникеева, Р. Игнатьева определяет основные жанры башкирской народной песни, дает им характеристику. Обзор жанра исторических песен исследователь начинает с песен о самой выдающейся исторической личности башкирского народа Салавата Юлаева.

Игнатьев подчеркивает значение Салавата как народного героя и поэта, выдвинутого историческими событиями, исторической необходимостью. Он отмечает огромную любовь народа к своему герою, активную жизнь образа Салавата в народном творчестве. «Сюжет песни о Салавате не только в различных, но и в одной и той же местности излагается различно. Она (т. е. песня. — Л. А.) сокращается и изменяется по произволу певца-импровизатора», — замечает Игнатьев, а затем излагает содержание народных песен о Салавате, отмечая их жанровое разнообразие. Так, протяжную, медленную песню (узун-күй) про Салавата он характеризует народными словами: «песня прославленного батыря Салавата — песня самая грустная и для того, кто ее поет и для того, кто слушает. Кажется, если бы кто умел все рассказать как этого достоин Салават, то заплакали бы небо и земля, леса и реки стали бы издавать стоны. Плачь, человек, если у тебя

есть запас слез, кто бы ты ни был»¹.

Опираясь на содержание башкирских народных легенд и песен о Салавате, Р. Игнатьев высоко оценивает песенно-поэтический дар народного вождя: «когда он пел песни, люди с охотой шли в бой, не чувствовали боли от ран, не боялись голода, холода, ни даже смерти от пули, сабли и штыка и умирали с радостью; ...даже безоружные кидались в бой и отнимали оружие у вооруженных»². Словами башкирских легенд и песен говорит автор об эмоциональном воздействии речей и песен Салавата.

Затем Игнатьев пересказывает содержание энергичной маршевой песни, прославляющей богатырскую силу, храбрость и воинские подвиги народного героя: «Салават в одном бою собственными руками убил более 100 человек; в другой раз отбил от целого полка; он столько победил неприятеля, что из тел можно было бы образовать гору, не менее любой горы на Урале; одним словом, не было счета побитого врага»³.

Характеризуя башкирские исторические песни, Р. Г. Игнатьев говорит о песнях, сложенных в народе о батыре Алише, его роли в восстании башкир 1740 года, смелом Бахтияре, батырах Али и Абдутали⁴.

Вслед за песнями историческими, Р. Игнатьев рассматривает жанр лирических песен, пересказывает их содержание, анализирует их поэтические достоинства и отмечает наиболее характерные на его взгляд поэтические приемы. Игнатьев уловил романтически приподнятые образы лирических любовных песен, целомудрие и глубину чувств. Он выделил в этом жанре мотив разлуки и силу верной любви разлученных, пересказав текст одной из песен. Юноша, разлученный с любимой, обращается к полю: «Хорошо ты поле, разукрашп-

¹ «Записки Оренбургского отдела Русского географического общества», вып. III. Оренбург, 1875, с. 223.

² «Записки Оренбургского отдела Русского географического общества», вып. III. Оренбург, 1875, с. 224.

³ Там же.

⁴ Ф. Д. Нефедов, создавая свои очерки о Башкирии, в том числе о Салавате Юлаеве, не только пользовался теми же материалами, что и Р. Игнатьев, но и весьма возможно был знаком со статьей Руфа Гавриловича в рукописи, так как она была написана уже в 1865 г. и несколько раз редактировалась.

ное цветами, но еще краше моя милая»¹. В песне юноша сравнивает любимую с солнцем, голос ее — с пением птиц, журчанием ручья. В свою очередь, девушка, тоскуя о любимом, воспевает его красоту и доблесть, обращается для сравнения к образам природы. Дальше Игнатьев пишет: «Прилагаем при этом самую мелодию песни, как она всегда поется и играется на курае (дудка) на один этот мотив»².

Мелодия, которую приводит Р. Г. Игнатьев, записана, конечно, упрощенно, приблизительно, так как записывалась она голоса народного певца, и, вероятно, в то время, когда исследователь еще хорошо не изучил стиля и характерных особенностей башкирской народной музыки. Не удивительно, что тонкости мелизматики, характерные для башкирских протяжных лирических напевов остались незафиксированными, и его запись является лишь пунктирной линией, примерно определяющей контуры мелодии. Но и в таком виде она сохраняет национальные черты.

В ней нетрудно заметить интонационное родство с песней «Через кладку я пройдуся» цикла А. Алябьева «Азиатские песни». Безусловно ее сходство с лирической башкирской песней «Агиделькай», записанной башкирским композитором М. Валеевым³, а также с напевом «Агидель буйы» в записи И. Салтыкова⁴. Есть общее в интонационном строении и с песней 32/30 из сборника Г. Еникеева, несмотря на внешние различия (в записи Еникеева-Оводова присутствует орнамент, мелодия более развита)⁵.

Примечательно, что все эти напевы записаны в строе «соль», и мелодия строится на опевании звуков тонического трезвучия. Это еще одно свидетельство устойчивых традиций бытования башкирских народных песен.

Р. Г. Игнатьев подробно останавливается на другой лирической песне, сюжет которой, по его мнению, «замечателен и в поэтическом, и в музыкальном отношении»⁶. Это песня о девушке и море, обработанная в свое время А. А. Алябьевым.

¹ Записки Оренбургского отдела Русского географического общества. Вып. III. Оренбург, 1875, с. 225.

² Там же.

³ Башкирские народные песни. Музгиз, 1955, с. 34.

⁴ Научный архив БФАН СССР, ф. 3, оп. 2, ед. хр. 198, с. 37.

⁵ Фольклорный кабинет Уфимского института Искусств. сб. № 1.

⁶ Записки Оренбургского отдела Русского географического общества, Оренбург, 1875, вып. 3, с. 230.

Прозаический пересказ содержания этой народной лирической баллады, сделанный Игнатьевым, полностью совпадает с русским стихотворным переводом башкирской песни, напечатанном в 1836 году в журнале «Библиотека для чтения» за подписью «Н. В». Для сравнения приведем оба варианта:

У Игнатьева:

«Девушка, почему-то разлученная с тем, кого она любила, так выражает свою тоску: «Море, ты море! — говорит девица морю, — скажи мне, где мой любимый? Донеси ты ему весть обо мне; как я день и ночь, несчастная, плачу о нем, сжался надо мною!». Море плещет и синеет вдалеке как облако: не дает оно ответа девушке. «Ворон, ты ворон! — говорит девица ворону, — летаешь ты по свету, скажи мне, где мой любезный? Донеси ему весть обо мне и скажи ему, как я день и ночь, несчастная, плачу о нем! Сжался надо мною!». Ворон встрепнулся, закаркал и полетел на кладбище: знать, добычу увидел или над кем беду почувствовал. — «Ты, ветер, ветер! — говорит девица ветру, — скажи мне, где мой любезный? Ты гуляешь, ветер, по всему свету: донеси ты ему весть обо мне, как я день и ночь, несчастная, плачу о нем, сжался надо мною!». Ветер свищет и теряется между гор; не дает он ответа девице. Идет девица к морю. Расшумелось оно, разыгралось; поднимались из-за гор тучи черные: видно, море было жалостливо. Дует ветер из-за гор на море, вздымает за валом вал, срывает ветер с головы девушки ея бурькану (покрывало) и несет в море сердитое; несут злые волны девицу в пучину водную!»¹

У Н. В. «Меж гранитными скалами
И клокочет, и шумит
Море бурными волнами,
Дева морю говорит:
«Море, море, где ж заветный
Друг мой сердца, ты скажи?
Море плещет безответно
И синеется вдали!».
Небосклон оделся тучей,

¹ Там же.

Ветер воеет и свистит,
И вздымает прах летучий,
Дева ветру говорит:
«Ветер, ветер, прямо к югу
Ты от севера подуй
И доставь с любовью к другу
Мой последний поцелуй!».
Распустя по ветру крылья,
Ворон за море летит,
Море стонет от усилья,
Дева ворону кричит:
«Ворон, ворон! Друг печальный,
Отлетая в дальний путь,
Ты отдать поклон прощальный
Другу сердца не забудь!»
Что же ворон? Ворон крикнул,
Полетел искать могил,
Меж скалами ветер свистнул
И протяжно вдруг завыл.
Зашумело, заплескало
Море вдруг перед грозой,
Вьется с вихрем покрывало,
Дева борется с волной.

Как и в стихотворном переводе, в прозаическом пересказе Игнатьева присутствуют черты балладности. Содержание песни раскрыто в четырех эпизодах, объединенных сквозным развитием, взволнованно-романтическим тоном повествования. Но у Игнатьева, по всей вероятности, перевод ближе к башкирскому первоисточнику: ярче выражено настроение, подробнее выписаны детали. Если помнить, что стихотворный перевод песни был сделан в конце 20-х — начале 30-х годов XIX в., а пересказ Игнатьева относится к середине 60-х годов, то станет ясно, что сюжет песни о девушке и море быто-

вал среди башкир довольно продолжительное время, как устойчивый национальный образец лирической песни.

После изложения содержания песни о девушке и море, Игнатъев пишет, что «эта песня поется напевом, обозначенным в прилагаемых нотах...». Мы уже говорили о мелодической общности мелодии, записанной Игнатъевым, с мелодическим материалом средней части песни Алябьева «Меж гранитными скалами». Это наглядно демонстрируется при сравнении обеих нотных записей.

В нотных записях позднейшего времени нет мелодий, аналогичных записи Руфа Игнатъева, но ее интонационная основа имеет общие моменты со многими башкирскими, лирическими напевами.

После изложения содержания песни о девушке, погибшей в море, Игнатъев описывает так называемые песни про удалцов. Упоминает о песнях про конокрадов, про тюрьму. Останавливается на содержании песни про беркута. Она начинается словами: «Отчего я не могу подняться на высоту». Стихотворный перевод этой песни на русский язык мы встречаем в том же журнале «Библиотека для чтения», в котором опубликованы тексты «Азиатских песен» Алябьева. Далее, в своей статье Игнатъев говорит о том, что среди башкир очень любимы песни о природе. Он подчеркивает в них характерный для башкирской поэзии параллелизм образов мира природы и человеческих чувств.

В статье не дается нотных примеров подобных песен, но, безусловно, записи их были у Игнатъева. Известный башкирский кураист и собиратель башкирской музыки Гата Сулейманов (1916—1988) отыскал в материалах Оренбургского областного архива запись Р. Г. Игнатъева башкирской, народной песни «Тук буйы» («Долина реки Тук»). Несмотря на то, что мелодия записана Игнатъевым очень схематично, она имеет ярко башкирский характер, отличается той широтой, размашистостью и лиризмом, которые свойственны лучшим протяжным башкирским напевам. Весьма заметно сходство напева «Туй буйы» с мелодией песни «Через кладку я пройдуся» из цикла «Азиатские песни» Алябьева.

Завершая свой обзор песенно-поэтического творчества башкир, Р. Г. Игнатъев высказывает ценные предположения о наличии в башкирском фольклоре сюжетов, внесенных еще

в глубокой древности в башкирскую народную среду, ассимилировавшихся в ней, ставших национальными. Самобытной группой башкирской песенности исследователь считает старинные исторические и лирические песни, возникшие непосредственно в башкирской среде. Останавливается он на бытовых лирических песнях, окрашенных социальными мотивами. Возникновение их Игнатъев относит к первой половине XIX в.

Большую историческую и фольклорную ценность представляет большая статья Р. Г. Игнатъева «Башкир Салават Юлаев, пугачевский бригадир, певец и импровизатор», опубликованная в «Известиях общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете» (Казань, 1893, т. II, вып. 1—6). В ней много общего с очерком Ф. Нефедова «Движение башкир перед пугачевским бунтом; Салават, башкирский батыр»¹. Видимо, оба исследователя пользовались одними и теми же источниками народного творчества и Оренбургского архива. Статья была написана Р. Г. Игнатъевым в 1875 году, но появилась в печати, спустя почти 20 лет. В ней автор проявил себя как серьезный ученый и передовой человек своего времени. Наряду с научной точностью и добросовестностью использования архивных документов о Салавате, в работе исследователя сквозит благородное стремление очистить исторические факты о Салавате от их монархической окраски, лживого верноподданнического тона, каким были пропитаны архивные документы, акты, протоколы, доносы. В этом смысле Игнатъев проявил себя смелее и объективнее чем, например, его современник уфимец М. Лоссиевский, который в статье «Пугачевский бригадир Салават и Фариза»² выставил народного героя каким-то диким и кровожадным. Для Игнатъева, который восстанавливал историческую правду не только по архивным записям и материалам, но и по памяти народной, Салават представлялся благородным, умным, полным доблести народным героем и вождем.

«Предания и песни дополняют все, чего не найдено в официальных актах. Песня, быль и предания, хотя и бывают преувеличены, но в них всегда скрывается суть правды», — говорит автор в своем примечании к статье.

Для Игнатъева мнение народное было сильнее данных

¹ Башкирия в русской литературе. Уфа, 1964, т. 2, стр. 115—135.

² См. вышеуказанное издание, с. 107—115.

официальной прессы самодержавия. Оно было воплощено в таких прекрасных, самобытных формах, что исследователь увлекся ими настолько, что значительную часть своей статьи о Салавате Юлаеве посвятил характеристике башкирского народно-песенного искусства. За двадцать пять лет до выхода в свет работ С. Г. Рыбакова о башкирской музыке, Р. Г. Игнатъев дал характеристику башкирских народных песен. Он, как и другие его современники, отмечает преобладание сольной импровизационной природы башкирских напевов, но в то же время говорит об устойчивости текстов и мелодий исторических песен, переходящих из поколения в поколение. Руф Игнатъев говорит о высоком поэтическом чувстве в произведениях народного творчества башкир, о параллелизме образов и обилии сравнений и эпитетов в текстах народных песен. На основе своих наблюдений Игнатъев делает вывод о том, что «у башкир много таких мотивов, что им позавидовал бы другой композитор». Довольно подробно останавливается автор статьи на исполнительской манере башкирских певцов и импровизаторов и добавляет: «Таким-то импровизатором и певцом был и Салават; не песни, а выдающаяся историческая роль выдвинула его из рядов народа, сохранила за ним память как о герое, певце-импровизаторе, сделала самого героем песен».

Большой заслугой Игнатъева было то, что он поместил в статье в подстрочном переводе на русский язык тексты нескольких стихотворений Салавата.

Обе статьи Игнатъева в своей совокупности являются первыми наиболее обстоятельными исследовательскими работами о поэтическом и музыкальном фольклоре башкир. В них он не только описывает образцы башкирской поэзии и песенности (что само по себе достаточно важно), но приводит конкретные образцы башкирского фольклора, сохранив их тем самым для будущих поколений, а также затрагивает ряд очень существенных проблем башкирского народно-песенного искусства, получивших свое развитие в более позднее время. Можно сказать, что разносторонняя деятельность Р. Г. Игнатъева по краеведению, археологии и фольклору Башкирии оказалась весьма плодотворной и была тем подготовительным этапом, который переживали этнография и фольклористика Башкирии на своем пути превращения в подлинную науку.

Г. Х. ЕНИКЕЕВ, С. Г. РЫБАКОВ, А. Т. ГРЕЧАНИНОВ,

И. А. КОЗЛОВ, М. И. СУЛТАНОВ

Разумеется, собирательская, краеведческая деятельность Р. Г. Игнатьева не была единичным, исключительным случаем. Изучение жизни и быта народа в то время становилось почвой, куда прикладывались силы людей, верящих в демократию и прогресс. Среди местной интеллигенции растет интерес к истории края, его прошлому, к особенностям народного творчества. Не последнюю роль в пробуждении интереса к краеведению и фольклористике сыграла местная периодическая печать. В газетах «Оренбургские губернские ведомости» и «Уфимские губернские ведомости» постоянно печатались заметки краеведческого характера. С 1870 г. начали выходить «Записки Оренбургского отдела Русского географического общества», а несколько позже «Известия Оренбургского отделения Русского географического общества», где большинство статей было посвящено этнографии башкир, казахов, татар. Организация Оренбургской ученой архивной комиссии, куда входили представители местной национальной интеллигенции, была одной из попыток организовать более или менее планомерное изучение края, его истории.

Довольно серьезное внимание обращается на собирание этнографических и фольклорных материалов, среди которых встречаются и музыкальные образцы.

В Музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки (ф. 33 № 31) хранится рукопись под названием «Татарские песни», поступившая из фондов этнографической комиссии Русского географического общества. Рукопись анонимная и, судя по почерку, составлена двумя людьми весьма разного музыкального уровня. В первом разделе рукописи нотные записи пяти мелодий в аккордовом сопровождении. И сам почерк, и не везде правильно записанные трезвучия сопровождения говорят за то, что записи сделаны не очень грамотным любителем. Во второй половине рукописи идут оркестровые и ансамблевые обработки, в основном, изложенных выше мелодий. Судя по рукописи, мы имеем факт сотрудничества знато-

ка татарских и башкирских песен из числа национальной интеллигенции и музыканта-профессионала, который опытной рукой делал оркестровые и ансамблевые аранжировки переданных ему таких распространенных у татар и башкир песен, как «Зятек» («Езнэкэй»), «Тевкелев», «Алтынчеч».

Такие материалы, конечно, не единичны, многие из них еще не выявлены. Наиболее интересным памятником музыкального собирательства 80—90-х годов XIX в. являются башкирские и татарские песни, записанные оренбургским учителем Г. Х. Еникеевым с помощью А. И. Оводова.

1

Гайса Хамидуллович Еникеев родился 2 июля 1864 года в деревне Каргалыбаш Белебеевского уезда Уфимской губернии. С детства воспитывался в семье своего дяди — оренбургского учителя Т. Еникеева. По окончании Оренбургской учительской семинарии учительствовал, вел энергичную борьбу за внедрение новых — джадидских методов обучения в татаро-башкирских школах. Получил широкую известность как поборник образования татар и башкир на родном языке и любитель песенного творчества этих народов. Будучи депутатом четырех Государственных дум от мусульманской фракции, Г. Еникеев использовал трибуну Думы для выступлений против расхищения башкирских земель и для борьбы за образование и просвещение башкир на родном языке. В годы гражданской войны Еникеев жил в г. Вятке, работал в губернском отделе народного образования и в 1923 году переехал в Уфу. После нескольких лет работы в различных учреждениях Уфы, вышел на пенсию. Умер Г. Х. Еникеев в марте 1931 г.¹

В предреволюционные годы Г. Еникеев участвовал в работе Ученой архивной комиссии Оренбургского отдела Русского географического общества, являлся действительным членом Оренбургской ученой комиссии, а в годы Советской власти был членом Научного общества по изучению быта, истории и культуры Башкирии².

Гайса Хамидуллович Еникеев был страстным любителем

¹ Научный архив БНЦ УрО АН СССР, ф. 3, оп. 25, № 1.

² «Труды Ученой архивной комиссии», вып. XXX, Оренбург, 1914, с. 216; Башкирский краеведческий сборник, Уфа, 1926.

башкирской и татарской народной музыки, и сам славился как тонкий исполнитель народных, особенно протяжных песен. В 1883 году он начал собирать народные песни. Не имея специального музыкального образования, не владея техникой записи народных мелодий, Еникеев привлек к собиранию народных песен Александра Ивановича Оводова. Ученый-физик и метеоролог, Оводов долгие годы был членом-сотрудником Оренбургского отдела Русского географического общества. Он был большим любителем музыки и имел хорошее музыкальное образование¹. Вместе с А. И. Оводовым Гайса Еникеев объехал Поволжье, Приуралье, Казанскую, Оренбургскую, Самарскую и Уфимскую губернии в поисках певцов, кураистов, народных сказителей. Еникеев заучивал наиболее интересные напевы, записывал тексты и истории песен, а Оводов записывал мелодии. Наиболее активно собирание песен проходило в 1883 и 1893 гг. Именно за это десятилетие была собрана самая значительная часть мелодий, составивших его музыкальную коллекцию. В дальнейшем собирание народных песен стало проходить менее интенсивно: Еникеева отвлекали служебные и общественные обязанности, частые и длительные поездки в Петербург. Может быть, сказалось и то, что в этот период не было рядом с ним А. И. Оводова. Тем не менее к 1917 году у Гайсы Еникеева собралось около 500 народных башкирских и татарских песен. Часть рукописей собирателя затерялась в Вятке (ныне город Киров), где Еникеев жил и работал в годы гражданской войны. Сын собирателя И. Г. Еникеев в своем письме от 26 февраля 1966 г. автору данной работы писал, что в 1929 году у отца было около 300 песен. В 1929 году Башнаркомпресс приобрел у Гайсы Еникеева 114 записей, остальные он передал одному из близких друзей, кому — пока не выяснено.

Из этих 114 записей башкирским композитором К. Ю. Рахимовым был составлен рукописный сборник, известный ныне как сборник № 1, хранящийся в фольклорном кабинете Уфимского института искусств.

Все мелодии, записанные в свое время по указанию Г. Еникеева А. Оводовым, собиратель многократно пропевал К. Ра-

¹ См. «Записки Оренбургского отдела Русского географического общества». Оренбург, 1875, вып. 3, с. 41:

химову. От Г. Еникеева К. Рахимов услышал старинную манеру пения, познакомился с его исполнительским стилем, с образцами различных жанров башкирской и татарской песенности конца XIX века.

В связи с этим небезинтересно остановиться на певческой манере Г. Еникеева. По свидетельству многих, знавших его любителей народной музыки, собиратель обладал не только поразительной музыкальной памятью, позволявшей ему хранить сотни народных напевов, он был и блестящим певцом с яркой национальной манерой исполнения. Очевидцы рассказывают, что он пел негромко, чуть полуоткрыв рот. Обладая хорошим дыханием, Еникеев подолгу тянул протяжные звуки песни, окрашивая их особенным тембристым звучанием, варьируя украшения и отдельные мелодические обороты. Г. Еникеев предпочитал петь песни протяжные, скорбные, такие как «Буранбай», «Кара урман», «Сибай», «Ашкадар». Сын собирателя вспоминает в своем письме, указанном выше, что в Оренбурге, Казани, Уфе, в деревне Каргалыбаш, в Белебее к Еникеевым собирались любители старинной башкирской манеры пения.

Нотные записи протяжных напевов еникеевского сборника отражают его песенную манеру. Сравнивая их с позднейшими записями знатоков стиля башкирской народной песенности Х. Ахметова, А. Ключарева, К. Рахимова, а также сличая их со звучанием магнитофонных записей, сделанных участниками фольклорных экспедиций Института истории, языка и литературы БНЦ УрО АН СССР, можно убедиться, что певческая манера, усвоенная Г. Еникеевым, близка к старинному башкирскому народному исполнительскому стилю «Узун-кюй».

Не будучи фольклористом-профессионалом, Г. Еникеев вел свою собирательскую работу любительски, но отсутствие профессионального метода собирания и записи музыкальных образцов народного творчества как бы компенсировалось у него любовью к башкирской народной песне, тонким чувством национального колорита. Эти обстоятельства определяют как сильные, так и слабые стороны его музыкального собрания.

Как большинство любителей-собрателей. Г. Еникеев не фиксировал где, когда, от кого записаны народные напевы. Он не сохранил имен народных певцов, носителей национального фольклора, хотя в предисловии к сборнику писал, что «В мо-

ем собрании немало мелодий, записанных из уст местных популярных и знаменитых певцов, а также взятых у народных музыкантов-курайчиев»¹. Надеюсь на свою память, он не записал тексты многих песен, и они не дошли до нас. Разумеется, отсутствие паспортизации снижает научную ценность еникеевского собрания.

Свой сборник Г. Еникеев назвал «Старинные башкирские и татарские народные песни», подчеркнув тем самым принцип отбора при записи мелодий. Свое стремление «собрать и зафиксировать по возможности старинные мелодии в первоначальной их чистоте, в национальной самобытности» собиратель объясняет тем, что начало его собирательской деятельности совпало «с особым периодом времени, когда русское правительство... в упор проводило систему насильственной руссификации среди татаро-башкирского населения, когда родной язык национальных меньшинств изгонялся из школы, ...тогда чувствовалось сильное падение национальной грамоты и национальной литературы и культуры... Мне нередко приходилось за последние годы в башкирских деревнях прислушиваться по ночам к пению молодых людей и удивляться, какая огромная перемена произошла за это время в песнопении: по песням этих молодых башкир трудно бывало иногда даже различить в какой именно деревне мы находимся, в татарской или башкирской, так как башкирские парни поют частушки, ничего общего не имеющие по характеру со славной башкирской поэзией былых времен»².

Отбирая напевы для записи, собиратель стремился запечатлеть подлинную мелодию первоисточника песни, оставляя в стороне ее варианты. Он пишет в том же предисловии к сборнику: «В процессе работы мы убедились, что взять какую-либо мелодию в какой-либо деревне или городе и остаться довольным — значило бы впасть в большую ошибку. Это значило бы иметь только один из многочисленных вариантов этой песни. Стремиться собрать все варианты... тоже не отвечало бы принятой нами задаче... необходимо было... найти оригинальный первоисточник и только тогда фиксировать».

Высказывания Г. Еникеева о цели и характере своего музыкального собрания представляют значительный интерес, так как освещают важную проблему устной природы народно-

¹ Г. Еникеев. Сборник. Предисловие, с: 4:

² Там же, с. 5.

го музыкального творчества, причинности бытования мелодии в многочисленных вариантах.

«Башкирин или татарин,— пишет Г. Еникеев в предисловии,— услышав где-нибудь у хорошего певца песню, постарается усвоить по силе памяти и чуткости, музыкальной восприимчивости, поведет в свою родину эту песню, кое-что, конечно, перезабудет, кое-что изменит по личному вкусу и передаст другим уже не оригинал, а вариант. От этого варианта размножатся таким образом другие...».

Другой причиной вариантного бытования башкирской и татарской песни собиратель считает «то обстоятельство, что у татар и башкир нередко мелодия и текст песен не представляют нераздельного целого, не зависят один от другого, и на взятый мотив татарин или башкирин свободно распевает разные песни. Таким образом, под одним общим названием песни получается множество вариантов, далеко отошедших в мелодическом отношении друг от друга, а еще более от основного оригинала песни».

Г. Еникеев делает вывод, что «чем шире и более распространяется песня на далекие расстояния, чем больше она живет, тем более она подвергается изменениям и искажениям»¹.

Высказывания собирателя достаточно ярко характеризуют его метод отбора фольклорного материала. Он представляется спорным и во многом ошибочным. С одной стороны, само стремление отобрать наиболее точные оригиналы мелодий свидетельствует о вдумчивом и ответственном отношении собирателя к задаче зафиксировать бытование типичных, подлинно-оригинальных образцов народно-песенного творчества. Но, с другой стороны, фиксируя только одну мелодию, отбрасывая ее, может быть не менее ценные в художественном отношении варианты собиратель обеднил, сузил рамки своего музыкального собрания, не использовал интереснейшей возможности, которая ему представлялась,..... проследить и зафиксировать распространение той или иной песни и существование ее вариантных изменений.

В сборник, согласно классификации Г. Еникеева, вошли 42 башкирских, 64 татарских, 12 мишарских, 17 тептярских народных песен и 10 тюркских и религиозно-мусульманских на-

¹ Там же.

певов, или как их называет собиратель, фольклорных (?) напевов.

Составляя сборник, Г. Еникеев разделил народные песни по их тематике на 10 категорий: 1) старинные протяжные, заунывные, в том числе и исторические; 2) особо популярные бытовые песни; 3) популярные любовные песни; 4) свадебные песни; 5) частушки (такмаки); 6) хвалебные песни; 7) сатирические песни; 8) солдатские песни; 9) песни пахаря, трудовые песни; 10) песни религиозно-фольклорные, рисующие древние верования, обычаи, обряды, пословицы, народные предания.

Подобная классификация хоть и показывает стремление собирателя представить песни, отражающие различные стороны народной жизни, но не отличается ни полнотою, ни научностью. Кроме того, выделив, например, в отдельную группу песни трудовые, Г. Еникеев не приводит ни одного образца.

Содержание сборника безусловно отражает состояние музыкального творчества башкир и татар середины XIX в., но отражает далеко не полно и в значительной степени односторонне. При отборе песен для записи, Г. Еникеев руководствовался своими музыкальными взглядами и вкусом, сложившимися, главным образом, в среде националистически настроенной башкиро-татарской интеллигенции. Он стремился избежать острых социальных проблем, пытался представить башкирскую и татарскую культуру как единый, цельный поток общенационального творчества, без классовых противоречий. Г. Еникеев, по собственному признанию, отбирал «наиболее распространенные, популярные песни».

Руководствуясь этим критерием, автор зачастую отбирал не самые ценные в идейном и художественном отношении образцы. Г. Еникеев не уточняет, среди каких слоев населения были особенно популярны собранные им песни, но по самому песенному собранию, по обилию в нем песен на любовную тематику, можно судить, что напевы отбирались, преимущественно, в купеческой, торговой среде среди ремесленников, приказчиков, учителей.

Из числа старинных башкирских напевов, бытовавших во всех слоях башкиро-татарского населения, собиратель запечатлел такие, как «Салават-батыр», «Караван-Сарай». «Шарлы урман», «Ашкадар», «Зидляйлюк», «Агидель».

Среди татарских песен в сборнике Г. Еникеева обращает на себя внимание известная и в наши дни песня, начинающаяся фразой «Сары, сары, сап-сары». В своих воспоминаниях о детстве В. И. Ленина, Н. Веретенников пишет, что в детские годы Владимир Ильич бывал в деревне Кокушкино Казанской губернии. Там от мальчика-подпаска Бахавия он выучил песню, состоящую из следующего четверостишья:

«Сары, сары, сап-сары
Сары чечек саплары,
Сагынырсын, саргаерсын,
Кильсэ сугыш чаклары¹.

Желтые, желтые, очень желтые,

Желтые ветки цветов.

Соскучишься, пожелтеешь,

Когда наступят дни войны».

Мы находим эту песню в сборнике Г. Еникеева на стр. 67, где она озаглавлена «Аллеки-баллеки». Песня имеет протяжный, широкий запев, после чего следует как припев, скорая мелодия «Сары, сары, сап-сары».

Наблюдая живую жизнь народной песни, Г. Еникеев чутким ухом талантливому музыканта-любителя не мог не уловить происходящих в ней процессов. Он, конечно, не мог обобщить их, да и не стремился к этому, но добросовестно отметил их отдельные проявления, не подумав о том, что записанные им примеры народного творчества наглядно опровергнут его попытку представить башкирскую и татарскую народную музыку как единый поток: народная песня, сохраняя выработанные веками прочные традиции, активно развивалась, отражая социально-исторические процессы. В развитии народного песенного творчества можно было пронаблюдать бытование песни в деревне, где она являлась спутницей бедняка, где ее основой были предания о легендарном прошлом башкирского народа и его героях, горести и тяжести бедняцкой судьбы, немеркнущая любовь к родному краю, его природе, гневные и скорбные протесты против угнетателей и, наконец, никогда не покидающие народ душевное здоровье, бодрость,

¹ Н. Веретенников. Володя Ульянов. Детгиз. М., 1960, с. 22.

сила, способность радоваться жизни и надеяться на лучшее.

Однако эта подлинно народная музыка имела своих носителей и создателей не только в аулах, но и на приисках, заводах, фабриках, где вчерашние бедняки из глухих сел и деревень превращались в пролетариев с обостренным классовым сознанием.

Песня, развивавшаяся в этой среде, была теснейшим образом связана с давно сложившимися формами и стилевыми чертами народного музицирования, в том числе с обычаем импровизации, трактовки песни как способа выражения мыслей и чувств, возникающих в процессе труда и осмысления жизненных явлений. Г. Еникеев уловил подобный пример и приводит его в своем сборнике под заголовком «Кучерская», пояснив в скобках «Кучер сочинил»¹. В примере отчетливо проследывается импровизационная природа песни, когда напев только еще складывается, еще не отточен временем. Он несет в себе и традиционные приемы, и проявление индивидуальности. Обращает на себя внимание оригинальная структура мелодии — (1+1+1+4+3+4+3), в которой чередуются четные и нечетные мелодические построения. Мелодия начинается последованием трех однократных мотивов. Первый — широкий, размашистый, на опевании квартового восходящего скачка. Высотная кульминация (фа²) — самый высокий звук мелодии — усилена и фермой, что подчеркивает размашистость, силу зачина песни. Второй мотив является опеванием нисходящего скачка от квинтового к тоническому звуку. Такое «противодвижение» уравнивает размашистость первого мотива. а третий, звучащий как вариантное повторение второго придает устойчивость, завершенность этой трехтактовой экспозиции песни. В дальнейшем мелодия складывается из двух повторных предложений нечетной структуры (4+3+4+3) с ярко выраженной ладовой переменностью.

В мелодике напева, в повторно-вариантном способе развития отчетливо видны традиции старинной башкирской песни.

С ростом классовых отношений у башкир известная часть музыкантов стала обслуживать богачей, создавать песни на «случай». Еникеев не прошел мимо такого явления и, как пример, запечатлел напев, помещенный в сборнике под № 120/116. Он назван собирателем «Народное подражание русскому на-

¹ Г. Еникеев. Сборник, № 87/83.

певу в честь муфтия Тевкелева». Надо сказать, что в характере песни нет ничего от русской народной песенности, но очень много общего с городской «легкой» музыкой той эпохи — от уличных шарманочных мотивов до опереточных «каскадных» номеров. По приемам развития можно определить, что вариант был сложен если не музыкантом-профессионалом, то человеком, хорошо знающим бытовую музыку своего времени и использовавшим ее приемы. Запись этой песни имеется и у С. Рыбакова в книге «Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта» на с. 81 со следующим примечанием: «Мотив сочинен в Казани в 1891 году по случаю смерти одного купеческого сына... общеупотребителен для выражения сильных чувств печали, веселости и пр.». В записи С. Рыбакова напев звучит диатонично. По стиливым признакам напев можно отнести к застольным, гостевым песням. В записи Г. Еникеева песня имеет четкую купленную структуру, мало характерную для лирических хвалебных, «гостевых» башкирских песен. Далек от национальных традиций и модулирующий характер мелодии (ля-минор-ми-минор, ля-мажор, ми-мажор). Запев состоит из завершенного восьмитактового предложения, которое делится на две фразы с плавным мелодическим развитием. Мелодия неторопливо, по фразам «захватывает» высоту (ля-ми²) и возвращается в конце запева к исходному тоническому устою ля-минора. Припев ритмически близок запеву, это тоже восьмитактовое предложение, но более дробное по структуре и тонально неустойчивое. Дважды проходит однотоковый мотив, в котором опеваются звуки минорной доминанты ля-минора, затем идет двухтактовая фраза в одноименном ля-мажоре. Она переходит в секвенционное развитие, которое приводит к завершению всего напева в ми-мажоре.

Напев интересен своим стремлением выйти из типичных для башкирской песенности пределов диатоники с опорой на пентатонические попевки. Тональный план: ля-минор, до-мажор, ля-минор (мажор), ля-мажор, фа-минор, ми-мажор — расцветивают напев, закованный в единую ритмическую формулу торжественного танца — марша. Единообразная структура мотивных построений придает мелодии официальную торжественность. Она полностью лишена той искренней душевной лирики, вдохновенной импровизационности, сердечности, которой отличаются башкирские народные напевы. Использование песенных закономерностей, возникших в профес-

сиональном искусстве под воздействием западноевропейских (немецких) песенных хоровых традиций (квадратность структуры, единообразие ритма, трехдольность, секвенционность мотивного развития), может быть, в данном случае связано с заданием создать хвалебную песню «на случай», для застолья, для гостей, которые хором тянули бы броскую, легко запоминающуюся из-за чеканной симметрии слабых и сильных долей и интонационно-ритмического единообразия мелодию. и т. д.

Таким образом, несмотря на субъективный «вкусовой» подход к отбору фольклорного материала, Г. Еникеев в своем музыкальном собрании отразил различные слои музыкальной культуры башкир и татар, и в этом несомненная историческая ценность его сборника.

Сборник примечателен также тем, что он дает наглядное представление об уровне фиксации народных башкирских мелодий в 1880—1890 годы и дает возможность судить о состоянии этого важнейшего раздела музыкальной фольклористики.

При изучении дореволюционного башкирского музыкального фольклора неизбежно встает вопрос о том, насколько точно слуховые записи отражают подлинно звучащую природу напева. Какие жанры зафиксированы наиболее близко к их живому звучанию, а какие приближенно, схематично; какие стороны напева являются достаточно рельефно, а что, как правило, выпадает при нотировании.

К решению этого вопроса можно подойти путем сравнения записей одной и той же песни разными фольклористами. Но результаты такого подхода будут весьма приблизительными в связи с вариантной природой бытования башкирской народной музыки. Более точные результаты может дать сравнительный анализ записей одного и того же напева, сделанных разными фольклористами от одного информатора. Такая возможность представляется очень редко, и таким редким случаем является наличие записей А. Оводова и К. Рахимова от одного и того же информатора — Г. Еникеева. В 1930 году, участвуя в составлении и редактировании «Сборника старинных башкирских песен» Г. Еникеева, К. Рахимов вновь записал с голоса собирателя напевы, записанные в свое время А. Оводовым¹. Тридцать записей К. Рахимова были включены в составляемый сборник наряду с записями Оводова. Сравнение

¹ Государственный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки, ф. 159, №№ 771, 140.

мелодий, записанных разными собирателями через большой промежуток времени от одного информатора, хранившего в своей памяти наиболее типичные национальные мелодии, может дать ряд интересных наблюдений и выводов, тем более, что К. Рахимов является одним из опытнейших мастеров фиксации башкирской народной песни, и его записи по своей точности не уступают магнитофону.

Первое, что бросается в глаза при таком сравнительном анализе,— все 30 записей К. Рахимова, включенные в сборник, относятся к группе орнаментированных узун-күй. Включение их было продиктовано тем, что записи А. Оводова этих же мелодий оказались схематичными. В них запечатлены лишь опорные пункты мелодического развития. В свое время эти записи удовлетворяли собирателя как своего рода эскизы, памятные заметки, для того, чтобы оживить в памяти знатока тот или иной напев. Вероятно, Г. Еникеев с самого начала понимал несовершенство записей А. Оводова и отдавал себе отчет в трудностях, стоящих перед фольклористом. В предисловии к сборнику он пишет, что «Не каждый преподаватель музыки, даже при полном его старании, в состоянии правильно переложить на ноты наши мелодии, особенно протяжные, заунывные: требовалось со стороны фиксатора-музыканта большое умение, большая сноровка, большой талант и большое искусство»¹.

Лишь в 1929 году Г. Еникееву посчастливилось встретиться с фольклористом, профессионалом-музыкантом в лице К. Рахимова, который уже несхематично, а полностью, во всех деталях, воспроизвел в нотной записи его песни.

С особым вниманием отнесся К. Рахимов к песне «Салават-батыр». В записи Оводова она дана дважды — на с. 28 без заголовка, но с текстом, затем на с. 93 она озаглавлена «Песня батыра Салавата», но уже без текста². Г. Еникеев рассказывал К. Рахимову о том, что по преданию, слышанному от стариков-башкир, эту песню пел сам Салават и когда доходил в пении до известного места, то долго тянул звук, поднимаясь на стременах.

К. Рахимов записал с голоса Г. Ениксева песню Салавата-батыра, и при сравнении этой записи с записью А. Оводова

¹ Г. Еникеев. Сборник. Предисловие, с. 5.

² Там же, с. 28, № 53/50, с. 93. № 122/1.

видно, как схема мелодии, записанной А. Оводовым, у К. Рахимова обрастает живою плотью неповторимых мелодических изгибов. У Оводова этот напев запечатлен в мажоре (ре-мажор), тогда как К. Рахимов услышал ее ладовую основу как минорную (ре-минор), подчеркнув при этом переменность третьей ступени лада (фа-фа диез).

В том и другом варианте заметно сходство отдельных мелодических оборотов с песней «Бииш» в записи А. Ключарева¹. В рукописном экземпляре К. Рахимова в заголовке к этой песне значится «Бииш-батыр, Салават-батыр»². Если принять во внимание сообщение Г. Еникеева, что песню эту в свое время пел Салават, то можно предположить, что песня о Биеше, вынужденном скрываться в горах от властей, это вариант некоторых напевов о Салавате.

В напеве Г. Еникеева «Салават-батыр», записанном К. Рахимовым, есть также интонационная связь с протяжной башкирской песней «Азамат», характерным мелодическим элементом которой является нисходящий мелодический ход³.

В песне «Салават-батыр» такие обороты слышатся достаточно отчетливо (см. такты 2, 4, 6), но они имеют здесь энергичное, упругое звучание. Независимо, связаны ли напевы «Азамат», «Бииш» и «Салават-батыр» временными связями, их внутренняя смысловая и интонационная близость совершенно очевидна и дает возможность считать, что в основе всех этих трех песен лежит один древний «пранапев», звучавший в легендарные времена кочующих башкирских племен и растворившийся затем в новых напевах, ставших их составной частью.

При сравнении рахимовской песни «Шарлы-урман» с записью А. Оводова вторая выглядит еще более приблизительной и схематичной. У А. Оводова она записана без текста в четкой ритмической структуре, с незначительной ролью орнамента, у К. Рахимова в записи этого напева отражена свободная импровизационная природа башкирских узун-кюй с характерным колорированием исходной попевки. Ферматами, акцентами

¹ Башкирские народные песни. Уфа, 1954, с. 70.

² Центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки. ф. 159, № 140.

³ Башкирские народные песни, 1954, с. 131, 132.

⁴ Г. Еникеев, Сборник, с. 70 № 123, с: 93, № 123/2. «Шарлы урман» («Гудящий лес»), башк.

подчеркнуты опорные пункты мелодии, отражающие характерную метрику башкирского песенного стиха.

Точно такое же соотношение наблюдается в записи «Зиллялюк» Оводова и Рахимова. Весьма интересно сравнить помещенные в сборнике три варианта песни «Ашкадар», из которых № 32/30 и 126/5 принадлежат А. Оводову, а № 126 записан К. Рахимовым. Все они достоверны в фольклорном отношении. Об этом можно судить по их мелодическому и текстовому сходству с записями других фольклористов¹. Вместе с тем эти записи имеют существенные различия. Самая схематичная запись — Оводова (№ 126/5) — без текста, с четкой ритмикой, почти без орнамента. Сделанная, вероятно, с курайного наигрыша, она хорошо передает самые общие контуры движения напева. Другая запись (№ 32/30) также принадлежит Оводову. В ней зафиксирован песенный вариант. Текст довольно тщательно выписан и является регулятором метроритмической стороны напева, распадающегося на 3 мелодических фразы (9—7—9 слогов).

В этой записи зафиксирован и звуковой орнамент мелодии, построенной на опевании звуков тонического трезвучия, причем орнамент падает или на последний слог слова, оканчивающегося гласной, или на типичный для распева возглас «эй».

Запись мелодии «Ашкадар» К. Рахимова — самая точная и подробная. В ней внимательно и любовно выписан орнамент, которым густо насыщена мелодия, тщательно выверено соотношение ритма текста и мелодии. В этом виде мелодия из сборника Г. Еникеева наиболее соответствует уровню современных слуховых записей и нотаций фонографических и магнитофонных².

В итоге можно сделать вывод, что в сборнике Г. Еникеева действительно сосредоточены напевы, наиболее характерные для башкирской и татарской народной музыки второй половины XIX в. Мелодии типа частушечных и плясовых (их в сборнике немного) записаны точно, реально отражают звучащую природу жанра кыска-кюй. Что же касается записей

¹ С. Рыбаков. Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта. СПб., 1887, № 104, 167, 168; Башкирские народные песни. Уфа, 1954, № 74/74а; М. И. Берг. Восемь татаро-башкирских песен. Казань, 1929; М. Музафаров. Записи и обработки 12 татарских и башкирских мелодий. Научная библиотека Казанского университета им. Ульянова-Ленина. Отдел рукописей и редких книг, № 752, ш. 7.

² Башкирские народные песни. Башгосиздат, 1957, № 74, 74а.

песен протяжных, орнаментированных, то они схематичны. В них отражены лишь контуры мелодического движения, основные опорные пункты напевов. Зная закономерности башкирского музыкального распева, орнаментики, можно восстановить подлинное звучание напевов, собранных Г. Еникеевым. Для этого следует обогатить записи А. Оводова, внося в них такие элементы национального музыкального стиля, как орнамент.

Примеры такого обогащения являются записи К. Рахимова, и, благодаря им, мы можем представить достоверное звучание башкирских и татарских народных песен середины прошлого столетия, собранных энтузиастом народной музыки Г. Еникеевым.

Архивные материалы и данные печати показывают, что, начиная с 30-х годов XIX в., в России шел и постепенно нарастал процесс собирания башкирской народной музыки. Правда, записи и обработки, находясь чаще всего в рукописях, были неизвестны широкой музыкальной общественности, но они убедительно свидетельствуют о возрастающем интересе краеведов, этнографов, музыкантов к музыкально-поэтическому творчеству башкирского народа. От художественного интереса русского композитора Алябьева, от собирания и записи отдельных башкирских песен краеведами и литераторами до крупного музыкально-песенного собрания Гайсы Еникеева и Александра Оводова — таков путь собирания и исследования башкирской народной музыки, подготовивший качественно новый этап в башкирской музыкальной фольклористике в конце XIX — начале XX вв.

2

Наиболее видную роль в собирании и изучении музыкально-поэтического творчества народов дореволюционной России, особенно башкир и татар, сыграл С. Г. Рыбаков. С его именем связан качественно новый этап в записи и изучении башкирского музыкального фольклора дореволюционного периода. Он явился первым музыкантом-фольклористом, собирателем-профессионалом, который поставил перед собой задачу не только собирания, но и исследования некоторых закономерностей башкирской народной музыки, а также ее широкой пропаганды среди русской музыкальной общественности.

Ссылки на труды Рыбакова постоянно встречаются в историко-этнографических работах различных авторов. Ряд композиторов использовал его музыкальные записи для своих обработок и сочинений. Но о самом собирателе, его жизни и деятельности до последнего времени не было ни книги, ни подробной статьи.

Сергей Гаврилович Рыбаков родился 27 сентября 1867 г. в Самаре в семье инспектора народных училищ Троицкого уезда Оренбургской губернии Гавриила Симоновича Рыбакова. Отец Рыбакова получил образование в Казанском университете, учительствовал, а в 1859 году был назначен епархиальным наблюдателем церковно-приходских школ Оренбургской епархии, в которую входили Тургайская и Уральская области¹. Был убежденным сторонником просвещения, считал, что грамотность и пропаганда трезвости способны изгнать нищету и улучшить судьбу трудового народа. Большое значение Г. С. Рыбаков придавал печатному слову, с почтением относился к литераторам, сам писал статьи². В 1901 году Г. С. Рыбаков вышел на пенсию, жил сначала в Оренбурге, а затем в Москве, где умер 7 июня 1919 года³.

Мать Сергея Гавриловича — Мария Николаевна (урожденная Архангельская), происходила из среды русского духовенства. Она была хорошо образованна, знала музыку, любила петь. Ее музыкальную одаренность высоко ценил известный русский хормейстер А. А. Архангельский, ее близкий родственник. Жили Рыбаковы открыто. В доме бывали друзья и знакомые из среды учителей, людей, интересующихся литературой, искусством. Так, в числе близких друзей дома был Даниил Яковлевич Янович — этнограф, впоследствии хранитель этнографической коллекции Румянцевского музея (ныне библиотека им. В. И. Ленина).

Служебная деятельность Г. С. Рыбакова, его объезды церковно-приходских школ, расположенных в селах и деревнях Оренбургской губернии, давали богатый материал о башкирах. Дети Рыбаковых — Сергей, Алексей и Петр — воспитывались в атмосфере интересов к местному краю, в увле-

¹ Вестник трезвости. Уфа, 1912, апрель, с. 36.

² Оренбургский вестник, 1878, № 11.

³ См. письмо С. Г. Рыбакова настоятелю Оренбургского кафедрального собора от 23 февраля 1919 года. Хранится у Е. П. Рыбаковой-Смирновой (г. Рига).



РЫБАКОВ С. Г.

чении печатным словом и музыкой, что дало впоследствии свои плоды. Отец брал их в свои поездки по Оренбургской губернии, и они своими глазами видели своеобразие жизни и быта башкир, татар, казахов. Впечатления от этих поездок отразились на последующей жизни братьев Рыбаковых: пробудили у Сергея склонность к собиранию музыкального творчества этих народов, а у Петра — образы его будущих литературных произведений, например, пьесы «Старшина Буранбай».

В 1885 году Сергей Рыбаков, окончив в Троицке гимназию с серебряной медалью, вместе с матерью Марией Николаевной поехал в Петербург и поступил на историко-филологический факультет Петербургского университета. В университете он приобрел много друзей и товарищей. К концу университетского курса Сергей стоял во главе небольшого кружка студентов-филологов и юристов. Друзья собирались вместе для чтения, споров, музицирования. Авторитет Сергея Рыбакова был так высок, что товарищи выбрали его для составления письма к Г. И. Успенскому в связи с волновавшими их литературно-публицистическими высказываниями писателя¹.

Историко-филологическое образование не удовлетворило Сергея Рыбакова. Считая, что юриспруденция поможет ему разобраться в волновавших его «больных» общественно-социальных вопросах, он осенью 1889 года подает прошение о зачислении его студентом на юридический факультет. Несмотря на обилие занятий, Сергей находит время и для музыки; посещает оперу, концерты, увлекается домашним музицированием. Не оставляя университета, он в сентябре 1889 года поступает в Петербургскую консерваторию в класс теории композиции Н. А. Римского-Корсакова. Изучение русского народного творчества, обработки русских народных песен входили в педагогическую систему Римского-Корсакова. Под воздействием взглядов учителя интерес к народной музыке превратился у Рыбакова в цель всей жизни.

Еще до окончания консерватории Рыбаков был рекомендован в Русское географическое общество в качестве сотрудника-фольклориста. Впечатления детства от поездок с отцом по башкирскому краю, живая жизнь, которую приходилось ему наблюдать, были подкреплены демократической атмосфе-

¹ Институт русской литературы (Пушкинский дом), рукописный отдел, ф. 313, оп. 3, № 271.

рой университетской студенческой жизни и консерватории. Особенно важную роль в формировании мировоззрения Рыбакова играла, конечно, русская публицистическая литература. Вполне естественно, что Рыбаков с особым интересом относился к тому, что выходило в печати о Башкирии и башкирах. Именно в этот период появился ряд материалов, публицистически остро отражавших эпопею расхищения башкирских земель и обнищания коренного населения башкирского края. Особенно поразили С. Рыбакова вышедшие в 1887 году «Очерки из жизни дикой Башкирии» Н. Ремезова, получившие высокую оценку В. И. Ленина¹. Так, в своем большом письме Н. В. Ремезову Рыбаков пишет о своих мыслях, которые вызвали у него «Очерки из жизни дикой Башкирии».

«С большим интересом прочел я Вашу книгу; я ею интересовался тем живее, что в последнее время я занялся этнографическим изучением края, о котором Вы повествуете... Ваш негодующий сарказм открыто и с силою выставил на общественное порицание имена местных дельцов, отличившихся в обездолении слабого, дикого, младенствующего народа. Меня интересует выяснить, как Вы признаете всю эпопею хищения башкирских земель, как проявление ли только личного произвола и алчности нескольких дельцов, или как проявление силы стихийных обстоятельств?»².

Летом 1893 года по заданию этнографической комиссии Русского Географического общества Рыбаков поехал в свою первую экспедицию на Южный Урал. Впечатления детства и юности помогли ему разобраться в местных условиях и, несмотря на неопытность, привезти богатый и интересный материал.

На основе своих наблюдений молодой фольклорист написал обширную статью «О поэтическом творчестве уральских мусульман, татар, башкир и тептярей», которая была опубликована в 1893 году в журнале «Живая старина». Это была первая работа Сергея Рыбакова, посвященная народному творчеству башкир и татар. В ней он описывает результаты своей поездки, дает обзор собранных им поэтических и музыкальных образцов, в том числе 100 нотных записей башкирских и татарских мелодий.

Работа молодого фольклориста обратила на себя внима-

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. IV, с. 119.

² Научный архив БНЦ УрО АН СССР. ф. 3. оп. 30, ед. хр. 3.

ние музыкальной критики и вызвала сочувственные отзывы. Так, издатель «Русской музыкальной газеты» Н. Финдейзен в своей рецензии пишет, что «труд Г. Рыбакова очень почтенный и его записи вполне заслуживают внимания, с одной стороны, этнографов, с другой — композиторов: для последних они представляют новый и довольно характерный материал, сам собой просящийся на разработку». Здесь же критик замечает, что ему «кажется, что не все напевы записаны собирателем вполне точно, поэтому судить о их строе затруднительно»¹.

Высокая оценка собранного музыкального материала окрылила молодого фольклориста, вместе с тем замечание видного музыковеда о недостаточной точности записей народных мелодий — насторожило его. Он решил еще раз проверить верность своих впечатлений и летом 1894 года вторично посетил Башкирию. Из этой экспедиции он опять привез богатые и разнообразные материалы, проявив незаурядное чутье фольклориста.

В отчете Русского Географического общества за 1894 год указывается, что сообщения С. Г. Рыбакова о результатах его экспедиции 1894 года в Башкирию заслушивались дважды на заседаниях ученого совета общества. Н них Рыбаков проявил тонкую наблюдательность, стремление осмыслить особенности музыкальной культуры, связав их с условиями бытования: «При сожительстве на одной территории столь разнообразных народностей, — пишет Рыбаков. — возникает особая категория этнографического материала, ...являющаяся как результат взаимодействия этих народностей: здесь можно наблюдать, как русская музыкальная стихия проникает в сферу инородцев в форме обычаев, песен и т. п. и своеобразно изменяется и, наоборот, как инородческие нравы, обыкновения и песни до известной степени водворяются среди русского населения»².

В процессе обработки экспедиционного материала Рыбаков все больше и больше увлекался проблемами музыкального наследия башкир и татар, и это в значительной степени определило всю его научную судьбу. Начиная с этого времени, через всю жизнь фольклориста красной нитью проходит «баш-

¹ Русская музыкальная газета, СПб, 1895, № 10, с. 633—634.

² Рыбаков С. Г. Башкирские сказки, поверия и обычаи, тетр. 2, Л., Географическое общество СССР, ученый архив, разряд 53, оп. 1, № 105.

кирская тема». Факты его биографии убедительно показывают, как он, занятый другими делами, постоянно возвращается к изучению башкирской музыки; углубляет и расширяет свои исследования, сочетает их с творческими опытами, от собирания и записей музыкальных образцов переходит к их многоголосным обработкам.

В этот период у Сергея Рыбакова завязываются связи с рядом крупных русских музыкантов и литераторов, в том числе с музыковедом, издателем русской музыкальной газеты Н. Финдейзенем. Сохранившаяся переписка С. Рыбакова с Н. Финдейзенем, охватывающая период с 1895 по 1914 год¹, позволяет судить о теплом уважительном отношении к С. Рыбакову со стороны Н. Финдейзена, который интересовался фольклорными работами Сергея Гавриловича. высоко оценивал их и поддерживал его.

знаком был С. Рыбаков и с главой могучей кучки — М. А. Балакиревым. Нет свидетелей о том, при каких обстоятельствах произошло это знакомство, но вполне возможно, что Рыбаков мог познакомиться с Балакиревым через посредство своего учителя Н. А. Римского-Корсакова. И, конечно, не без воздействия Римского-Корсакова и Балакирева Рыбаков в эти годы увлекается исследованиями в области русской народной музыки.

В 1895 году для журнала «Русская беседа» Сергей Гаврилович написал статью «Вопленица Ирина Адреевна Федосова» с приложением нотных записей шести песен, записанных с голоса известной русской сказительницы. Через год была издана небольшая брошюра С. Рыбакова «Церковный звон в России» (СПб., 1896), в которой автор исследует специфический вид русской музыки — колокольные перезвоны и дает в нотной записи их образцы. В апрельском номере Русской музыкальной газеты за 1896 год Н. Финдейзен отзывается об этой работе С. Рыбакова как о чрезвычайно интересном исследовании, отмечает поэтичность и вместе с тем основательность статьи, ее богатый материал, называет Рыбакова талантливым, а статью — прекрасной.

1896 год для Рыбакова был очень плодотворным в творческом отношении. Он готовит по заданию Академии наук к изданию свой капитальный труд «Музыка и песни уральских

¹ Государственная публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина. Отдел рукописей: Архив Н. Финдейзена, ф. 816, оп. 2, ед. хр. 999.

мусульман с очерком их быта». Для того, чтобы проверить, дополнить и уточнить ранее собранные материалы, он летом 1896 года едет снова в экспедицию в Уфимскую и Оренбургскую губернии. Рыбаков не только дополнил и уточнил свои сведения о башкирской и татарской музыке, но, побывав в Тургайской области, собрал интересные образцы поэтического и песенного творчества казахского народа и музыкальные инструменты.

В «Известиях Оренбургского отдела Русского Географического общества» в статье А. В. Васильева о киргизском (т. е. казахском) народном песенно-поэтическом творчестве говорится, что запись мелодий киргизских песен «имеет большое значение при оценке пения у киргиз, но, к сожалению, она у нас ранее не велась и только в самое последнее время (в лето 1896 года) положено тому начало С. Г. Рыбаковым, командированным с этой целью в Оренбургский край Географическим обществом. С. Рыбаков за время своей командировки был и в пределах Тургайской области и недавно сделал интересный доклад о своей поездке в заседании Географического общества»¹.

Разрабатывая заинтересовавший его вопрос о взаимовлиянии музыкальных культур, Сергей Гаврилович пишет для Русской музыкальной газеты статью «Русские влияния в музыкальном творчестве гайбаков, крещенных татар в Оренбургской губернии»². В этом же году Сергей Гаврилович сочинил пять романсов, причем для трех романсов он взял тексты из башкирских песен. Романсы мелодичны, и на них заметно повлияла вокальная лирика Римского-Корсакова и Чайковского.

В 1897 году вышло академическое издание книги С. Г. Рыбакова «Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта», в которой автор собрал и обобщил свои фольклорные и этнографические наблюдения 1893—1896 годов. Книга вызвала большой интерес и ряд положительных отзывов, из которых наиболее пространным и профессиональным следует считать рецензию Н. Ф. Финдейзена, помещенную в восьмом номере «Русской музыкальной газеты» за 1898 год. После выхода в свет своего капитального труда Рыбаков увлекался

¹ Известия Оренбургского отдела Русского Географического общества, вып. 2. Оренбург, 1897, с. 93—99.

² См. «Русская музыкальная газета», СПб., 1896, № 11 (ноябрь).

пропагандой башкирской, татарской, казахской народной музыки, читает публичные лекции. Мы находим сведения об этой стороне его деятельности в письмах к Н. Ф. Соловьеву, Н. М. Соколову¹, а также в пространной рецензии Русской музыкальной газеты². За серьезные работы в области этнографии и народного музыкального творчества он в 1898 году был избран действительным членом Оренбургской Ученой архивной комиссии.

Заметной работой Рыбакова была также его статья для энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона о русской народной песне, которой заинтересовался престарелый тогда М. А. Балакирев, о чем свидетельствует письмо Сергея Гавриловича М. А. Балакиреву от 21 марта 1899 года³.

Летом 1899 года в составе Киргизской комиссии С. Рыбаков едет в Тургайскую область. Его мало привлекали официальные чиновничьи обязанности, и все свое время он использовал для записи народной музыки. Впервые в эту поездку С. Рыбаков применил фонограф и привез в Петербург около 100 фонографических записей музыки туркмен, узбеков, таджиков, евреев и уральских казаков. Коллекцию из 86 разных мелодий он передал в фонд Петербургской Академии наук⁴.

Верный своей привычке пропагандировать результаты своих фольклорных работ, Сергей Гаврилович организовал несколько публичных лекции и опубликовал ряд статей.

Служебные обязанности мешали Рыбакову заниматься научной деятельностью. Поддержку и помощь он получает от видного литератора Н. Щербины и великого деятеля русской культуры Вл. В. Стасова. Зная Рыбакова как талантливого и неутомимого собирателя народной музыки, они стараются устроить его на такую службу, которая давала бы достаточное материальное обеспечение и в то же время сохраняла бы возможность для научных знаний. Большой интерес в связи с этим представляет письмо Вл. В. Стасова видному государственному чиновнику Н. И. Гродекову⁵.

В этом письме Вл. В. Стасов не только дает С. Рыбакову

¹ Л-д, Пушкинский Дом. Отдел рукописей. ф. 554, № 32, ф. 552. № 40.

² «Русская музыкальная газета». СПб., 1898. № 4.

³ Л-д, Пушкинский Дом, ф. 162, оп. 4, № 971.

⁴ См. «Советский фольклор». 1936, № 4—5, с. 415.

⁵ В. В. Стасов. Письма к деятелям русской культуры. М., 1962, т. 1, с. 283.

самую лестную характеристику как музыканту и человеку, по и ставит ряд конкретных условий, необходимых для его плодотворной работы.

Еще до отъезда на новое место службы Рыбаков делает несколько сообщений о своих последних фольклористских работах. Об этом говорится в ряде его писем 1901 г. Особенно интересно письмо к Н. М. Соколову от 18 сентября 1901 года

В 1902 году С. Г. Рыбаков перешел на службу в Тугайское паместничество. Об условиях жизни Рыбакова в Тургае очень красноречиво говорят его письма к С. К. Буличу и Н. Финдейзену: «Здесь крайне неудовлетворительные условия для работы: подумайте, городок в три улицы, 1200 человек. Без библиотеки, людей, которые интересовались бы моими работами, без телеграфа, в 350 верстах от железной дороги. Вы не можете себе представить, как страстно хочется мне быть в этом сезоне в Петербурге для сообщений и пр., иначе пропадают силы и боишься, что захиреешь в отсталости»¹.

Но Рыбакову не угрожало захиреть в отсталости. Он много читает, ведет активную переписку, занимается любимым делом — изучает, записывает народные песни жителей Тургай. В письме к С. К. Буличу от 30 августа 1908 года Рыбаков пишет: «Не позволите ли просить Вас прислать мне наложенным платежом Ваши работы и что можете другое по русской (в том числе инородческой) музыкальной этнографии, а также указать мне главнейшие появившиеся в последнее время работы, если не обременю Вас этим. Теперь я живу (по службе) в глубине киргизских кочевий, в г. Тургай Тургайской области и хотел бы заняться записыванием киргизской музыки (весьма интересной) с помощью фонографа. Не позволите ли покорнейше просить о Вашем содействии к получению мною фонографа от какого-либо ученого или музыкального общества...»².

В следующем письме к Буличу Рыбаков опять пишет: «Если можно, поддержите мое ходатайство (о фонографе — Л. Ат.), потому что я очутился в такой глуши, в которой, если не заниматься, можно погибнуть, а если заниматься, то можно

¹ Письмо к Н. Ф. Финдейзену от 6 января 1909 г. Библиотека им. Салтыкова-Щедрина. Отдел рукописей, ф. 816, оп. 2.

² Там же, ф. № 112, № 16.

собрать интересные этнографические материалы. Вспоминая, что я кое-что сделал для этнографических исследований, прошу Вас поддержите меня и отзовитесь на мои письма»¹.

Фонографа в этот раз Рыбаков так и не получил, но и без него он записывает казахские песни, пишет статьи в газеты и журналы по различным музыкальным вопросам.

В письме от 6 января 1909 года Н. В. Финдейзену встречаются также строки: «Я, служа здесь, занимаюсь музыкой, записываю песни и мелодии киргизов и сделал новые наблюдения относительно инструментальной музыки киргизов»².

Кроме работы над казахским фольклором в тургайский период Сергей Гаврилович начинает новую линию своей творческой деятельности — обрабатывает для голоса и фортепиано башкирские и татарские народные мелодии.

В 1909 году Рыбаков возвратился в Петербург к своей работе — лекциям, статьям, обработке имеющихся у него материалов народно-песенного творчества.

В журнале «Этнографическое обозрение» за 1909 год (№ 1, с. 140) мы встречаем следующее сообщение: «В заседании императорского Географического общества автор нескольких ценных исследований быта и поэтического творчества восточных инородцев России и Туркестана С. Г. Рыбаков сделал интересный доклад «Киргизы Тургайской области и их песенное и музыкальное творчество». Долговременное пребывание в Тургайской области в качестве крестьянского начальника дало возможность г. Рыбакову основательно познакомиться с бытом и творчеством киргизов и собрать свыше 100 песен. Этот материал по его словам еще не был использован нашими этнографами».

Летом 1910 года Сергей Гаврилович по своей традиции провел в Оренбурге, а осенью вместе с матерью вернулся в Петербург, где окунулся в кипучую музыкальную жизнь. Деятельность его в эти годы активна и многообразна. Он периодически читает лекции, делает сообщения по этнографическим и фольклорным вопросам, увлеченно занимается обработками башкирских и татарских мелодий, пытается сделать выводы об особенностях их гармонизации. В своем пись-

¹ Библиотека им. Салтыкова-Щедрина. Отдел рукописей, ф. 112, № 16, письмо № 6.

² Там же.

ме к А. П. Коптяеву он, например, писал: «Завтра, в среду, 28 марта в Дамском художественном кружке, Морская 38, имеет быть мое сообщение: «Песни татар и башкир в гармонизациях. К вопросу о гармонизациях народных песен». Будут исполнены песни в русском стихотворном переводе и моих гармонизациях»¹.

Как и раньше, Сергей Рыбаков живо интересуется общественной музыкальной мыслью, часто общается с Н. Ф. Финдейзенем и по его предложению пишет ряд статей, рецензий, в том числе статью «О положении музыкально-педагогического дела в общеобразовательных учебных заведениях России» («Русская музыкальная газета», 1914, 30 ноября, 7 и 14 декабря). В статье Рыбаков поднимает большие вопросы музыкального воспитания в дореволюционной России, говорит о тяжелом положении музыкальных педагогов, о низкой плате труда, произволе начальства. Особое значение в статье придается подбору репертуара, на котором воспитываются учащиеся. Но по-прежнему, больше всего Рыбакова занимают вопросы этнографии и фольклора. Активно участвует он в работе секции музыкальной этнографии Московской этнографической комиссии. К 1910—1911 годам относится увлечение Рыбакова таким жанром русской музыки, как псалмы, и он вместе с Н. А. Мокшиным пишет работу «Древние псалмы Псковского края» (СПб., 1911), в 1912 г. он много занимается обработками башкирских народных песен, готовит к печати сборник из своих обработок.

Октябрьскую революцию Сергей Рыбаков встретил в Петрограде. В одном из уличных боев он был ранен в колено левой ноги. Ранение было болезненным и мучительным. Более двух лет он пролежал в больницах и госпиталях. Не залечивши как следует рану, он рвется к работе. Показательно в этом отношении заявление на имя М. И. Калинина, черновик которого сохранился в архиве Е. П. Рыбаковой-Смирновой (г. Рига).

«Председателю Всероссийского Центрального Исполнительного комитета товарищу М. И. КАЛИНИНУ
от гражданина Сергея Гавриловича РЫБАКОВА

¹ Пушкинский Дом. Отдел рукописей, ф. 556, № 67:

ЗАЯВЛЕНИЕ

По окончании Петроградского университета я многократно путешествовал среди различных народностей России (на Урале, в Сибири, в Забайкальской, Приморской областях, в киргизских степях, в Средней Азии) по поручению и на средства Русского Географического общества и Академии наук с целью изучения жизни, быта и управления этой народностью. Написал ряд сочинений об этих народах (татарах, башкирах, киргизах, тептярах, бурятах, сибиряках и пр.). Эти сочинения напечатаны в изданиях Академии наук, Географического общества и других научных и литературных учреждениях. И за них я удостоен золотой медали. Также я служил по управлению названными народами в Сибири и Петрограде. Владея знанием жизни и быта различных народностей России, я желал бы быть полезным в работах учрежденной Всероссийским Центральным Исполнительным комитетом комиссии по разработке вопросов федеративного устройства Российской Советской Республики, а потому прошу Вас о предоставлении мне тех или других занятий в означенной комиссии или в других учреждениях Всероссийского комитета по делам национальных меньшинств.

20 апреля 1920 года.

Гражданин Сергей Рыбаков».

Обращение к М. И. Калинину не осталось без ответа. Рыбаков был назначен ученым секретарем Отдела Научных учреждений Академцентра РСФСР. В это же время он получил письмо от известного тюрколога, профессора Н. Ф. Катанова, в котором тот писал: «По моей рекомендации Центральная восточная школа... желала бы принять Вас в число своих преподавателей и обеспечить Вам здесь безбедное существование, чтобы Вы, став ее преподавателем, могли заниматься любимым вашим делом по собиранию и изданию народных мелодий... Если бы Вы вздумали приехать в Казань и осесть здесь, чтобы поработать для науки,— материал Вам будет в изобилии. Представители Советской власти охотно дают средства на печатание и вознаграждение авторов»¹.

Увлеченный интересной работой в Москве, С. Г. Рыбаков не поехал в Казань. Он перевозит из Петербурга в Москву

¹ Письмо Н. Ф. Катанова от 18 мая (5 июня) 1920 г. Хранится в личном архиве Е. П. Рыбаковой-Смирновой.

важнейшие книги и документы, в том числе и свой архив, устраивается с жильем на Волхонке, 18. Но плохо залеченная нога вынудила Сергея Гавриловича вновь лечь в госпиталь. Лето 1920 года он по командировке Наркомздрава провел на Кавказе и в Крыму, в госпиталях Кисловодска, Эссентуков, Краснодаре. В ноябре, поправившись, Сергей Гаврилович возвратился в Москву и отдался работе в гуманитарной секции Научного Отдела Наркомпроса. В это же время он получает приглашение на работу в Башкирию. В записках Сергея Гавриловича от 25 ноября 1920 года мы читаем: «Со мной познакомился заведующий научным отделом Башкирской Республики в г. Стерлитамаке и приглашал ехать к ним организовать дело изучения башкирской народной словесности. Я дал несколько советов, но ехать отказался...»¹.

Несмотря на напряженное время, разруху, Москва жила кипучей, наполненной жизнью, и отголоски ее слышатся в сохранившихся дневниковых записях Сергея Гавриловича. Он завязывает много новых интересных знакомств, посещает концерты, диспуты, вечера. Так, в записи 6 марта 1921 года отмечено: «Вечером ходил в Наркомпрос на литературный суд над Позднышевым, героем «Крейцеровой сонаты» Толстого. Было интересно...». В другой записи: «Ходил затем на лекцию А. В. Луначарского «Марксизм как метод литературной критики». Но Луначарский не прибыл. На обратном пути зашел в консерваторию..., слушал концерт сонат Бетховена пианиста Игумнова»².

В период становления новой, рабоче-крестьянской власти Сергей Гаврилович быстро завоевывает репутацию знающего, творческого человека, серьезно относящегося к развитию культуры и науки молодого советского государства. Так, в январе 1921 г. он получает задание написать об ученых обществах, которые действовали до Октябрьской революции. Рыбаков со свойственной ему обстоятельностью выполняет это поручение. В дневниковой записи от 12 января 1921 г. Сергей Гаврилович мимоходом отмечает, что несколько ночей напролет писал он эту записку.

Там же в записи от 26 марта 1921 года мы читаем: «Сегодня на службу приходил ко мне заведующий секцией соби-

¹ Семейный архив Е. П. Рыбаковой-Смирновой в г. Риге.

² С. Г. Рыбаков. Дневники и заметки. Запись от 28 ноября 1930 г. Хранится у Е. П. Рыбаковой-Смирновой, г. Рига.

рания этнографических материалов при музыкальном отделе Наркомпроса Николай Феофанович Яковлев, пригласил меня на службу в муз. отдел по инородческой музыке и нарисовал мне широкие перспективы. Взял у меня заявление о поступлении на службу»¹.

Много хлопот у Рыбакова в это время связано с организацией Центрального этнографического музея, которым он живо интересовался.

В это же время Рыбаков вынашивает мысль об экспедиции по изучению этнографии и фольклора Кавказа и Крыма. Свои соображения о необходимости организации комплексной экспедиции он изложил в записке, получившей благоприятный отзыв такого крупного авторитета в вопросах фольклора, как профессор Д. Н. Анучин. Большой интерес к планам Рыбакова об экспедиции в Крым и на Кавказ проявил известный этнограф Н. А. Янчук, работавший тогда в Румянцевском музее. По этому поводу в дневнике Сергея Гавриловича встречаются следующие строки: «Он заинтересовался моим проектом поездки в Крым и на Кавказ к инородцам. Пригласил на службу в музыкальный отдел как знатока восточной музыки и обещал давать книги на дом, что меня устраивает»².

Готовясь к экспедиции, Сергей Гаврилович тщательно изучает историческую и этнографическую литературу. Он находит время заниматься и обработками башкирских народных мелодий. В течение трех месяцев он перерабатывает свои ранние обработки, улучшает их. Делает новые варианты, усиливает фактуру, усиливает роль полифонии.

14 сентября 1921 года крымско-кавказская экспедиция под руководством профессора Н. Ф. Яковлева отправилась из Москвы. С. Г. Рыбакову в составе этой экспедиции предстояло изучение этнографии и фольклора в Азербайджане, Грузии, Аджарии³. Но дальше Кисловодска и прилежащих к нему районов побывать ему не пришлось. Исследовательской работе мешали разруха, недостаточная налаженность деятельности общественных учреждений. По приезде в Кисло-

¹ Хранятся в семейном архиве Е. П. Рыбаковой-Смирновой в г. Риге.

² Дневниковая запись С. Г. Рыбакова от 15 марта 1921 г. Хранится у Е. П. Рыбаковой-Смирновой, г. Рига.

³ См. письмо С. Г. Рыбакова от 5 октября 1921 г; Хранится в архиве Е. П. Рыбаковой-Смирновой в г. Риге:

водск, Рыбаков поселился в доме профессора И. Нечаева, любителя истории и этнографии, имевшего богатую личную библиотеку. Сергей Гаврилович прочел почти всю литературу по Кавказу, имеющуюся в библиотеке Нечаева, установил связь с ревкомами и отделами народного образования Северного Кавказа, познакомился со знатоками обычаев и языка карачайцев. В своем письме к начальнику экспедиции И. И. Гливенко от 2 октября 1921 года Сергей Гаврилович пишет: «По части изучения местных татар и карачайцев и балкарцев я уже приступил к некоторым работам: собираю материалы по расселению этих народностей, об их языке и народном творчестве. Познакомился со знатоками быта из среды карачайцев. Вскоре отправимся в аулы...»¹

В письме к Н. Ф. Яковлеву он сообщает, что «познакомился с образованным карачаевцем Токовым, записавшим немало народных произведений у карачаевцев. Токов очень заинтересовался моей работой у карачаевцев и хочет поехать вместе со мною. Посылаю Вам план работ моей партии»².

В дневниках мы встречаем ряд упоминаний о знакомстве и связях Сергея Гавриловича со знатоками местного края. Так, в записи от 28 октября 1921 г. говорится о том, что он познакомился с Байрамуковым Ильясом из аула Учкулан, который «охотно согласился подзаняться со мною относительно быта и языка карачайцев». В записи от 3 и 4 ноября 1921 г. упоминается о занятиях с местными молодыми карачаевцами Биджиевым, Байрамуковым и Кубиевым Исламом, Баташевым и Бахитовым.

18 декабря 1921 г. С. Рыбаков последний раз записывал народные мелодии. Уже несколько месяцев его подтачивала неумолимая болезнь. Правда, он постоянно с нею боролся, старался забыть в работе, но она наступала на него неотвратимо. Еще 30 октября он писал: «Я замечаю у себя повышенную зябкость, болезненное состояние, вероятно, благодаря малокровию и катару желудка»³. Болезнь развивалась катастрофически быстро, и Сергей Гаврилович скончался в вагоне на руках юноши-карачайца, которого он вез в Москву, желая устроиться в Московский университет.

¹ Хранится у Е. П. Рыбаковой-Смирновой в г. Риге.

² Письмо С. Г. Рыбакова от 19 сентября 1921 г. Хранится у Е. П. Рыбаковой-Смирновой в г. Риге.

³ Письмо хранится у Е. П. Рыбаковой-Смирновой в г. Риге.

С. Г. Рыбаков прожил всего 54 года, из них около тридцати лет он отдал собранию и изучению народной музыки. Круг его деятельности был весьма широк. Он изучал и пропагандировал образцы старинной русской народной музыки, собирал музыкальный и этнографический материал среди сравнительно мало изученных в то время народностей — татар, башкир, казахов, киргиз и др. Но сквозной, никогда не покидавшей его темой, была башкирская народная музыка. Башкирской музыке посвящена большая часть его работ.

Уже в первую поездку башкирский край поразил его «изобилием самого разнообразного этнографического материала, который пока еще находится в условиях, содействующих сохранению его в первоначальном виде»¹.

Еще в своей первой обстоятельной статье «О народных песнях татар, башкир и тептярей», опубликованной в журнале «Живая старина» (1894, вып. 3—4), он описывает жанровые группы фольклора народностей Приуралья, отмечает характерные особенности поэтического творчества башкир. В башкирской песне отмечает наличие двух основных жанровых групп узун-күй (по определению Рыбакова: протяжные проголосные песни) и кыска:-күй (короткие мелодии плясового характера) или такмак.

Рыбаков отмечает интенсивность поэтического творчества башкир, у которых каждое поколение создает свои песни, и говорит, что в связи со сменой поколений у башкир исчезают целые музыкально-поэтические циклы. Бытуя в устной традиции, не будучи зафиксированными, они заменяются новыми. Вместе с тем, он отмечает устойчивость песен легендарно-повествовательного, исторического характера.

Пытаясь дать характеристику идейно-эмоционального содержания башкирских народных песен, Рыбаков поспешил отказать им в той глубине и захватывающем лиризме, которые столь характерны для русской народной песни, хотя тут же он оговаривается, что может быть, «они (т. е. башкирские песни — Л. Ат.) отражают тот особый строй чувствований, который мы мало понимаем».

И действительно, после неоднократного возвращения к башкирской народной песне и обстоятельного изучения ее,

¹ См. «Известия Географического общества». т. 29, вып. 6, СПб. 1893, с. 459.

Рыбаков впоследствии отказывается от своего первоначального суждения и в своей капитальной работе «Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта» отмечает глубину, силу, вдохновенность башкирских народных мелодий. Самым интересным и новым разделом статьи является описание песенных и инструментальных мелодий. В нем приведены весьма тонкие и ценные замечания и наблюдения автора. В качестве приложения к статье дано 40 нотных записей народных мелодий.

Уже на первом опыте собирания и изучения музыкального творчества башкир и татар перед Рыбаковым встает проблема взаимосвязей и взаимовлияний музыкальных культур соседствующих народов. Он посвящает ей интересное исследование¹, в котором получили развитие мысли, впервые изложенные им в приведенном выше письме к Н. В. Ремезову. В первой главе своей работы С. Рыбаков подробно, с привлечением богатого исторического материала разбирает вопрос, с одной стороны, о естественных взаимных связях, которые возникают у народов, живущих совместно, на одной земле, указывая на их плодотворность, и, с другой стороны, о преднамеренном, связанном с той или другой степенью насилия, воздействии одного народа над другой. Рыбаков приводит обширные выписки из периодической литературы своего времени об отвратительных приемах, которые применялись белыми при колонизации Америки и закабалении индийских племен.

Хотя Рыбаков осторожно оговаривается тем, что «подобных фактов у нас ни в европейских, ни в азиатских владениях не было», но здесь же приводит исторические данные о восстаниях и говорит о причинах, вызвавших эти восстания. «Восстание было подавлено,— заключает Рыбаков о башкирском восстании 1676 г. под руководством Сеита,— виновные наказаны, но народное неудовольствие не прекратилось... Из мирных и тихих башкиры постепенно переходили в беспокойное и враждебное русскому правительству племя. Поставленные над ними правители делали все, что могло усилить число недовольных»². Дальше Рыбаков с частыми ссылками на работы известного историка башкирского края Рычкова

¹ Географическое общество СССР (в Ленинграде), ученый архив, разр. 75, оп. 1, № 2. «Русские влияния в жизни уральских инородцев с прибавлением нот».

² Там же.

излагает историю колоонизации башкирского края и оставляет у читателя впечатление, что русские колонизаторы не уступали американским в жестокости по отношению к кореным жителям края.

Эта глава, не имеющая прямого отношения к музыкальному фольклору, интересна для выяснения идейно-эстетических позиций Рыбакова в первый период его творческой деятельности.

Вторая глава исследования озаглавлена «Русские влияния в поэтическом творчестве инородцев». В ней Рыбаков проводит мысль о том, что оригинальное творчество народа качественно всегда выше явлений заимствования одним народом образцов культуры и искусства другого. Он ее подкрепляет нотными записями примеров из оригинального творчества башкир, называя национальные мелодии чрезвычайно оригинальными, полными жизненности и красоты.

В то же время Рыбаков считает неизбежным появление заимствованных мелодий, видя в этом проявление стихийного, неизбежного процесса ассимилирования одной народности другою. Он перечисляет и приводит нотные записи мелодий заимствованных башкирами от русских и замечает, что подобное явление коснулось и текстовой части некоторых татарских и башкирских песен и ссылается при этом на статью П. Д. Шестакова «Заметки о влиянии русского языка на языки инородческие», опубликованную в «Трудах IV Археологического съезда в Казани» (Казань, 1877).

Дальнейшее развитие тезиса о русских влияниях на жизнь и творчество народов Южного Урала Рыбаков дает в третьей заключительной главе своей работы, имеющей заголовок «Русские влияния в жизни и поэзии нагайбаков». И здесь он начинает изложение материала с обстоятельного экскурса в историю образования нагайбаков как народности, говорит о быстром обрусении их, связывая это с военной службой, которую несли нагайбаки наравне с казацким войском, давнее внедрение среди них христианской религии. После этого Рыбаков рассматривает песенное творчество нагайбаков, отмечая у них два вида пения: старинного, когда исполняются оригинальные, самобытные по своему складу мелодии, близко стоящие к башкирским и татарским, и новые песни, большей частью протяжные, имеющие следы русской песенности. Рыбаков отмечает музыкальную одаренность нагайбаков и

смену песен с каждым поколением. Как яркое свидетельство влияния русской песенности, Рыбаков считает наличие хороших многоголосных песен: Заканчивает автор свою работу **в ы в о д о м**, что «с в о б о д а д у х о в н о й деятельности как для каждого отдельного лица, так и для каждого народа — первое условие нормальной жизни и развития... Жизнь каждой народности хороша сама собой, в своей самостоятельной духовной деятельности».

Эта работа С. Г. Рыбакова в своем полном виде не увидела света. По вполне понятным причинам цензура не могла пропустить правдивое описание методов колонизации башкирского края, данное в ней Рыбаковым. В сокращенном виде была опубликована только третья глава о русских влияниях в музыкальном творчестве нагайбаков¹, но и из нее были изъяты сколько-нибудь острые места и оставлены только музыкальные этнографические материалы.

В 1895 году С. Г. Рыбаков подготовил еще одну работу о башкирской музыке, кооторая была напечатана в январском номере «Русской музыкальной газеты», 1896 г. под названием «Курай — башкирский инструмент». В ней говорится о героическом прошлом башкир, которое запечатлено в преданиях и песнях, о поэтической одаренности народа, о том, что многие песни и наигрыши сложены женщинами-башкирками. Основное место в статье уделено описанию национального башкирского инструмента — курая, приемов игры на нем и характеристике известных кураистов.

«Когда я увидел инструмент, — писал Рыбаков, — называемый курай и услышал, что это единственный музыкальный инструмент, употребляемый башкирами, я не мог не подумать, что искусство Евтерпы не очень развито у этого народа... Но когда я услышал первые звуки, извлеченные из инструмента, артистом, мое презрение к первому заменилось удивлением к искусству, с которым башкир умел извлечь из этой простой дудки такие приятные и верные звуки... Мелодии были симпатичны и ритм ясно обозначен».

Мы уже имели возможность убедиться, что, изучая башкирскую народную музыку, С. Г. Рыбаков внимательно следил за периодической литературой, в которой появлялись сведения о Башкирии и башкирах. Так, в этом очерке он упо-

¹ Рыбаков С. Г. Русские влияния в музыкальном творчестве нагайбаков. «Русская музыкальная газета», 1896. СПб.: № 11.

минает о французском ученом Соммье¹, побывавшем на Урале в 1880-е годы, и полемизирует с П. Д..... автором очерков золотопромышленности Южного Урала, который утверждает, что песен у башкир мало, что они не интересны по содержанию и унылы по звучанию².

Очерк о курае имеет ценность тем, что в нем по существу впервые подробно описывается бытование башкирского народного инструмента, его устройство, способ игры на нем, да на характеристика музыкально-выразительных свойств. В очерке были опубликованы некоторые башкирские народные инструментальные наигрыши.

Наиболее крупной, капитальной работой С. Г. Рыбакова явилась, конечно, книга «Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта». Она вышла из печати в 1897 году и явилась первым и единственным академическим изданием дореволюционного периода по музыкальному фольклору нерусских народов Урала и Приуралья.

Появление книги совпало с периодом активного развития русской музыкальной фольклористики, когда она, идя об руку с развитием этнографии, расширила свои границы за счет изучения жизни, быта, музыкального и поэтического фольклора народов Поволжья, Урала, Сибири, Средней Азии, Казахстана и Кавказа.

В приложении к книге «Музыка и песни уральских мусульман»³ Рыбаков поместил довольно обширный указатель имеющейся в его время литературы о музыке и песнях нерусских народов России. Мы находим в нем работы М. Уметбаева и Р. Игнатьева о башкирском фольклоре, исследование М. М. Ипполитова-Иванова о грузинской народной песне, сборники Н. Тигранова (Тиграняна) песен и танцев кавказских народов, работу М. Мошкова о чувашских народных песнях.

Большая часть этих и подобных им работ создавалась по инициативе Русского Географического общества, местные отделения которого активно занимались собиранием и изучени-

¹ Соммье. О башкирах. — «Записки Уральского общества любителей естествознания», Екатеринбург, 1891 г., т. XIII.

² См. журнал «Русское богатство», СПб., 1895, № 7, с. 49—87.

³ С: Г. Рыбаков. Музыка и песни уральских мусульман: Предисловие, с. 5, 6.

ем этнографических и фольклорных материалов краев и областей России.

Активизации краеведения, этнографии, фольклористики в конце XIX в. способствовало много обстоятельств, обусловленных теми социально-экономическими сдвигами, которые происходили в России, вступившей на путь империалистического развития со всеми его противоречиями. Противоречивые тенденции эпохи не могли не отразиться и на книге Сергея Рыбакова. Она дает яркое представление не только о быте и народном творчестве башкир, татар и тептярей, но и о самом исследователе, о его взглядах и идейных позициях. В высказываниях Рыбакова имеется целый ряд противоречий. При анализе его книги нельзя не разграничить во многом ошибочные воззрения автора и в то же время его добросовестность, профессиональное мастерство и безусловную талантливость в описании и анализе конкретных фактов и явлений музыкального быта.

Образно говоря, на страницах книги постоянно сталкиваются два Рыбаковых: один — либерал, провозглашающий верноподданническую христианско-монархического толка мысль о том, что «...волею судеб России предназначено внести в среду народностей Востока просвещение и христианскую культуру», видящий общность русского и восточного народов в том, что «...и народности Востока и русский народ одинаково настроены монархически и религиозно»¹. И рядом с ним выступает музыкант-фольклорист С. Рыбаков, правдиво и увлечено фиксирующий ценные образцы народного творчества.

Признавая, что «влияния Востока уже давно играют свою роль в складе русской жизни, что особенно ярко доказывается присутствием множества восточных элементов в нашем искусстве, в том числе в поэзии и музыке», он видит цель своей работы в том, что в ней «музыканты и композиторы найдут, может быть, не менее интересные образчики восточного творчества для своих занятий и работ, чем какие были в распоряжении прежних русских мастеров, а наши поэты хоть немного новых для себя мотивов»². Двойственность позиции Рыбакова проявляется даже в том, как он одинаково безразборчиво цитирует монархические по содержанию стихи Ф. Тютчева и

¹ С. Г. Рыбаков. Музыка и песни уральских мусульман: Предисловие, с: 5, 6;

² Там же.

в то же время ссылается на социально острые очерки Н. Ремезова.

Но при анализе явлений народного музыкального творчества музыкант-профессионал брал в нем всегда верх, и это определило общее содержание книги и ее значение.

Воспитанный на лучших традициях русской музыкальной фольклористики, Рыбаков был участником Песенной комиссии Русского Географического общества и хорошо знал современную ему литературу по народному музыкальному творчеству. Нельзя не отметить, что, начиная с 1860-х годов, русские музыканты проявляли очень большой интерес к народной песне и проблемам ее изучения. Выдающимися работами явились статьи А. Н. Серова о русской и украинской народной песне. В них поднимается вопрос о том, что для верного аналитического анализа народной музыки, музыканту необходимо «отвлечься от привычных теоретических догм европейской музыки для того, чтобы уметь доходить до корней музыкального склада и любоваться каждым свободным изгибом музыкальной природы, не испорченной рутиною»¹.

А. Серов обращает внимание музыкантов на своеобразие народной музыки, говоря, что в мелодических, гармонических и ритмических «шероховатостях», угловатостях, неправильностях» национальных мелодий для слуха музыканта, «всегда заключается особенность песни, ее характер, колорит, неразрывно слитый с ее поэтической задачей»². Статья «Русская народная песня как предмет науки»³ открыла тот новый период в развитии музыкальной фольклористики, когда, выражаясь словами М. К. Азадовского, от фольклориста уже требовалось сочетание собирательских задач и теоретического исследования⁴. Признавая, что к моменту публикации статьи наука о народном музыкальном творчестве еще не существует, Серов убежден в ее необходимости и считает, что при самом своем возникновении она должна быть тесно связана с физиологией (объясняющей зарождение звука в гортани, работу органов дыхания во время пения, речи и т. п.), с

¹ Серов А. Н. Избранные статьи: Музгиз, М.-Л., 1950, с. 114.

² Там же:

³ Там же, с. 87—108.

⁴ Азадовский М. К. История русской фольклористики, т. II, М., Учпедгиз, 1963, с. 241.

этнографией (которую Серов понимает очень широко), с историей культуры и, наконец, с филологией.

Это положение замечательного русского критика легло в основу подхода музыкантов-фольклористов, в том числе и С. Г. Рыбакова, к собиранию и изучению народного музыкального творчества. В эти годы музыканты-фольклористы увидели, что «плодотворным методом художественного познания народной песни является только ее непосредственное слуховое восприятие в живом исполнении, в типичных для песни народных-бытовых условий и отбор песен, отображающих прогрессивные черты неуклонного характера народа, связанных с его борьбой за лучшее будущее»¹.

В 1880-е годы выходит ряд крупных работ в области русской народной песни, сочетающих в себе этнографическую и фольклорную достоверность и научные обобщения. В 1881 году был выпущен сборник Ю. Н. Мельгунова «Русские песни, непосредственно с голосов народа записанные». В обстоятельном введении к сборнику автор дает научное обоснование подголосочной полифонии, столь характерной для стиля русского народного многоголосия. Большой теоретический вклад в науку о русской народной песне внесло исследование П. Сокальского «Русская народная музыка великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом». Новые данные об особенностях русской народной музыки внесли работы Г. Дютша, И. Пальчикова, Н. Лопатина и В. Прокунипа. В них были запечатлены наблюдения о вариантном бытовании русской народной песни в разных местностях. Внимательно изучая все, что касается музыкального фольклора и этнографии, Рыбаков не мог не знать этих работ, как не мог он пройти мимо статей А. Серова о русской народной песне.

Из статей Серова Рыбаков почерпнул очень важные и ценные методические указания по записи мелодического и ритмического рисунка народной песни. Написанные по поводу записывания песен определенной народности (русской), они тем не менее имеют общее методическое значение и могли предостеречь исследователя от ошибочного отношения к фиксации образцов народного творчества. Все, что писал Серов о самобытности и своеобразии интонационно-ритмической

¹ Балакирев М. Русские народные песни. М., Музгиз, 1957. Редакция, предисловие, исследование и примечание проф. Е. В. Гиппиуса.

стороны русской народной песни, можно отнести и к башкирскому фольклору.

В изучении музыки башкир и татар Рыбаков был пионером, так как до него никто еще не занимался столь обстоятельным исследованием народного музыкального творчества Урала — Поволжья. Правда, в печати время от времени появлялись работы по истории и этнографии Башкирии, можно было также встретить отдельные замечания путешественников, историков, писателей, поэтов, посвященные башкирской народной музыке, но это были лишь или беглые заметки, или эмоциональная, но мало конкретная передача впечатлений от исполнения отдельных музыкально-поэтических форм башкирского фольклора. А самое главное, до исследований Рыбакова в печати не появлялось конкретных образцов музыкально-поэтического творчества башкир, нотных записей башкирских мелодий. Образно говоря, Рыбаков открыл непечатый край музыкальных россыпей башкирского фольклора и с жаром первооткрывателя повествует в своей книге об этих открытиях. На фоне работ по музыкальной этнографии и фольклору 1890-х годов книга С. Г. Рыбакова выделяется оригинальностью и полнотой собранного в ней музыкального материала. По существу, «Музыка и песни уральских мусульман» — наиболее полный труд исследователя, итог его этнографических и фольклористских наблюдений по Башкирии, вобравший в себя все предыдущие его работы.

В книге соединены этнографические наблюдения, фольклорные записи, даны обобщения, сделаны интересные выводы. Это сильная сторона книги, на которой отразились требования передовой фольклористики — изучать явления народного творчества во всей их полноте и в естественной связи с условиями окружающей жизни.

Сергей Рыбаков проявил большую наблюдательность, зафиксировав существенные черты национального облика, быта и обычаев исследуемых им народностей. Многие его музыкально-этнографические наблюдения перекликаются с описаниями В. Даля, Р. Игнатьева, Ф. Нефедова, П. Назарова и дру-

гих, но выгодно отличаются от них обстоятельностью и полнотою¹.

Во многих местах своей книги автор с увлечением, любовно описывает могучую живописную природу башкирского края, неоглядные просторы степей, величественные горы, богатые плодородные земли и ставит в прямую связь с ее вольной красотой и богатством многие черты национального характера, в том числе сильное творческое, поэтическое начало. «Он также восхищается своими башкирами, их степью, их горами, как некогда восхищался ими творец «Детства Багрова внука», замечает Н. Финдейзен в своей заметке о книге Рыбакова². И действительно, в ней мы находим поэтичное описание картин летней кочевки башкир, отдельные сцены, портреты, любопытные диалоги. Обрисованы жилище, предметы домашнего обихода и хозяйства, внешний облик, одежда, психологический склад, нравственные устои. Всему этому уделено много внимания. Но вместе с тем нельзя не заметить, что этнографические наблюдения автора при всей их полноте и увлекательной манере изложения несколько поверхностны и односторонни. В них запечатлены, по-видимому, явления наиболее поразившие его. В книге не запечатлено ни одной сцены труда. Почти совершенно обойдена рабочая прослойка, если не считать беглых замечаний о тяжелой жизни рабочих башкир на промыслах. Если в какой-то мере С. Рыбаков затрагивает эту тему, то только для того, чтобы показать, как губительно действует на башкирский и татарский фольклор капитализация края, проведение железнодорожного сообщения. Не обратил внимания исследователь и на социально-экономические стороны жизни башкир, не заметил весьма явного в эти годы классового расслоения. В его этнографических этюдах заметно любованье первобытною простотою башкирского быта, архаикой, экзотикой. Со снисходительностью старшего, просвященного, Рыбаков наблюдает за башкирами, их манерами, высказываниями. С умилением он отмечает черты гуманности, эстетической восприимчивости и подчеркивает «национальную дряблость» башкир, разумея под этим «неспособность» их бороться за свои экономические и политические

¹ Даль В. И. Поли. собр. соч. 1898. т. VII, с. 328—353; Р.Г. Игнатъев. См. примечание к с. 48; Нефедов Ф. Салават башкирский батыр. ж. «Русское богатство», 1880. № 10; Предварительный отчет о поездке в Башкирию. Известия Общества любителей естествознания и антропологии. М., 1890, т. XVIII, с. 35.

² См. «Русская музыкальная газета», СПб, 1895, № 4:

права. Рыбаков предрекает башкирам неизбежную ассимиляцию, растворение в русской народности и хлопочет только о том, чтобы эта ассимиляция проходила безболезненно, без тех дикостей и произвола, которые были описаны Н. В. Ремезовым в его «Очерках из жизни дикой Башкирии. Быль в сказочной стране» (М., 1887).

Нельзя не обратить внимания на то, что, делая экскурс в историю башкирского народа, Рыбаков очень глухо упоминает о его героическом прошлом, получившем богатое отражение в эпических жанрах народного творчества. Кстати, при всей обстоятельности описания форм башкирского фольклора, о героическом эпосе башкир в данной работе упоминается только вскользь и без конкретных примеров.

Центральное место в работе «Музыки и песни уральских мусульман» занимают главы, посвященные непосредственно музыкально-поэтическому творчеству нерусских народностей Южного Урала. С. Рыбаков выделяет в самостоятельные разделы творчество башкир, татар, тептярей, нагайбаков. Правда, разделы эти далеко не равноценны, но не следует забывать, что до Рыбакова никто из исследователей вообще не описывал дифференцированно музыкальное творчество этих народностей.

Ссылаясь на авторитет местных жителей, хорошо знающих быт, родословные предания тептярей¹, и сопоставляя сведения, полученные от них, с работами историков, Рыбаков правильно считает тептярей не самостоятельной народностью, а группой населения, живущего среди башкир. Рыбаков сравнительно скромно оценивает музыкально-поэтическое творчество тептярей, так как считает его мало оригинальным, сочетающим в себе черты башкирской, татарской, а в отдельных случаях и русской народной песенной культуры. Тем не менее музыкант отмечает у тептярей факты яркой музыкально-поэтической одаренности и наличие талантливых певцов вроде Магафура Башарова, на творчестве которого он останавливается довольно подробно. После С. Рыбакова, тептярями и

¹ Как известно, этноним «тептяр» восходит к заимствованному башкирами персидскому слову «дефтер» («дэфтэр») — тетрадь или книга, в которой записывались поселившиеся люди (главным образом татары, платившие башкирам оброк за пользование землей). Тептяры не представляли единства как в языковом, так и культурном отношении в целом и не составляли отдельной народности. Впоследствии тептяры влились в состав татарской и башкирской наций, в зависимости от того, среди кого они жили.

их творчеством заинтересовался ряд музыкантов и литераторов. Так, тейтярам посвящена работа И. Липаева «Народные песни татар. Опыт исследования»¹. Интересную характеристику тейтярам как хранителям башкирского музыкального фольклора дает известный писатель С. Злобин в своем очерке «По Башкирии»².

Более пространно останавливается С. Г. Рыбаков на татарской народной музыке. Но в характеристике национально-го характера татар и татарского музыкального фольклора чувствуется определенная пристрастность исследователя, вызвавшая недостаточную объективность в оценке музыкально-поэтического творчества татар.

Неубедительно утверждение Рыбакова о локальности музыкального творчества татар и ограничение его Казанью и Казанским краем. Неверны и его выводы о недостаточной интенсивности музыкального творчества народа. В этом сказалось недостаточно глубокое проникновение в природу татарского музыкально-поэтического фольклора и непонимание его специфики. Тем не менее, раздел, посвященный татарскому фольклору, представляет большой интерес. Рыбакову удалось не только собрать образцы песенно-поэтического творчества, но и сделать ряд в основном правильных выводов о ладовой природе и строении татарских песен, о характерном для татарского музыкально-поэтического фольклора явлении незакрепленности текстов за определенными мелодиями.

Правильно отмечает Рыбаков наличие двух основных жанров татарской песенности и разновидности внутри этих жанров. Останавливается он и на содержании узункюй и такмаков. Отдельно говорит об инструментальных мелодиях, исполняемых на скрипке и гармонии.

Характеризуя татарские мелодии, собиратель отмечает в них глубину чувства и выразительность и обращает внимание на ладовое и ритмическое своеобразие.

Не ставя как проблему вопрос о взаимосвязях и взаимовлиянии башкирской и татарской музыки, Рыбаков на конкретных примерах подводит к утвердительному выводу о

¹ Институт музыкальной культуры им. М. И. Глинки, ф. 13, № 55, с. 6.

² См. Злобин С. П. По Башкирии. Путевые заметки. Ж. «Красная новь»: М., 1928, № 6, с. 207—222.

взаимодействии этих двух музыкально-поэтических культур, о наличии между ними общих черт — одни и те же жанровые группы, ладовая сторона, нередко общие сюжеты, наличие татарских мелодий с башкирскими текстами, и наоборот, башкирских мелодий — с татарскими словами.

В разделе «Бакалинские песни» Сергей Гаврилович касается творчества нагайбаков (бакалинских татар, крещенных при Иване IV и переведенных на казачье положение). Кратко, но со ссылкой на авторитетные источники, в частности «Топография Оренбургской губернии» П. И. Рычкова (1762, 2-е изд., Оренбург, 1887), он пишет об истории бакалинских татар и ставит в прямую связь с условиями их жизни наличие русских элементов в их песенном творчестве.

Особенно внимательно и любовно изучал С. Г. Рыбаков народное творчество башкир. Если собрать воедино его многочисленные высказывания о башкирах и их музыкально-поэтической одаренности, то получится довольно стройная картина, в отдельных частях своих перекликающаяся с заметками предшественников Рыбакова по этому вопросу. Он решительно утверждает, что наибольшую одаренность башкиры обнаруживают в поэтическом отношении. Богатство и разнообразие их творчества он объясняет прежде всего воздействием чудной природы Урала и кочевым в прошлом образом жизни, которые, по его утверждению, энергично способствовали формированию творческих способностей башкир. При этом исследователь ссылается на большой цикл сказок, пословиц, поговорок, басен, поверий, которые ему удалось собрать.

Вслед за Р. Г. Игнатьевым¹, Рыбаков подразделяет национальный фольклор на собственно народное творчество — главным образом песни, сказания и образы книжного сочинительства, перешедшие в устное бытование.

Говоря о бытовании образов книжной литературы у башкир и татар, Рыбаков впервые вводит в фольклористику термины мунажат (от араб. мунафиат — мольба к аллаху) и бант (от араб. бейт — двестише), взяв их из народной практики. Под мунажатом он понимает стихи религиозного характера, бантом же называет «стихотворения книжного искусственного

¹ См. «Записки Оренбургского отдела Русского Географического общества», вып. 3. Оренбург, 1875, с. 183—186.

творчества, нечто вроде поэм или од на исторические и героические сюжеты или на злобу дня, большею частью солидного, приличного и поучительного содержания»¹. Определяя так широко тематику баитов, автор, вероятно, включает в этот жанр и кубайры — произведения башкирского народного эпоса и, может быть, в связи с этим, он не говорит о них как о самостоятельном жанре. Впервые Рыбаков приводит потированный пример исполнения мунажатов². Из этого образца видно, что мунажаты исполнялись речитативно, с сохранением определенного интонационного комплекса, в основе которого лежит речитация восходящих и нисходящих кварто-квинтовых скачков. Примеры нотной записи мунажатов и религиозных мусульманских папевов можно встретить в рукописном сборнике Г. Х. Еникеева³, который собирал башкирские и татарские напевы в 1880—1900-х годах, т. е. в то же время, что и С. Г. Рыбаков.

Следует отметить, что Рыбаков был первым исследователем, который определил баиты как жанр поэтически-музыкальный. Не останавливаясь подробно на музыкальной стороне баитов, он тем не менее зафиксировал существенную сторону исполнения этого жанра. «Однажды, — писал он, — я ехал с башкиром пожилых лет и разговаривал с ним о баитах и народных песнях. Он между разговором пел баит»⁴ (подчеркнуто мною — Л. А.).

Дальше Сергей Гаврилович приводит нотную запись речитативной мелодии баита. Если о содержании текстов баитов, их поэтическом строении, об особенностях поэтической речи в современной башкирской фольклористике существуют некоторые исследования, то закономерностям мелодического строения баитов не посвящено пока ни одной работы.

Довольно много места в книге С. Г. Рыбакова уделено

¹ С. Рыбаков. Музыка и песни уральских мусульман, с. 45.

² Там же, с. 53.

³ Г. Х. Еникеев. Башкирские и татарские народные песни: Хранится в фольклорном кабинете Министерства культуры БАССР, как сб. № 1 (рукописи.).

⁴ С. Г. Рыбаков. Музыка и песни уральских мусульман: СПб., 1897, с. 48.

образцам поэтического творчества башкир и татар. Кроме текстов баитов и мунажатов, Рыбаков приводит много текстов различных песен и легенд к инструментальным наигрышам, а также ряд народных преданий о возникновении той или иной песни. Но не владея языками «уральских мусульман», собиратель, что называется «на слух», русскими буквами записывал татарские и башкирские тексты и, конечно, многое не точно. О том, что С. Рыбаков имел весьма смутное представление о разнице между башкирским и татарским языком, говорит его наивное заявление о том, что «народности Урала (подразумеваются татары и башкиры — Л. А.) говорят на татарском языке»¹. Показательно в этом отношении также примечание переводчика В. Радлова к с. 116: «Автор записывал эти песни, не зная татарского языка. Поэтому я должен был исправить тексты и переводы... Много сомнительного я оставил неисправленным, потому что можно предполагать влияние местных наречий певцов и лиц, помогавших автору при составлении переводов, влияние, которое я не имел возможности контролировать. Эта работа была трудна и неблагодарна, и я был принужден вычеркнуть часть примеров как совершенно непонятных»².

Вполне естественно, что при таком положении Рыбаков должен был ограничиться приблизительной записью содержания песен, отдельных, часто отрывочных легенд и преданий об истории песен, не делая попытки сколько-нибудь систематизировать их по темам, сюжетам, поэтическим приемам. Кроме того, заметно, что зачастую он записывал не лучше исторически сложившиеся версии, а случайные, единичные, в которых, может быть, намеренно снижено их социальное, идейное звучание.

Можно лишь удивляться той интуиции, которая позволила Рыбакову без достаточного знания языка не только отобрать интересные в смысловом и поэтическом содержании тексты, но и сделать некоторые наблюдения и обобщения об особенностях башкирского песенного стиха. Так, Рыбаков правильно указывает, что тексты песен обычно состоят из строф (в 4 строчки) и пишет, что «первая полустрофа большею частью не имеет внутренней связи с последующей второй, и соблюдается лишь внешняя связь — рифма во 2-й и 4-й строчках...

¹ Там же, с. 45.

² Там же, с. 53.

В первой половине строфы очень часто заключается какой-нибудь поэтический образ или картина природы; изредка эта картина вопреки обыкновению имеет органическую, подчас тонкую связь с содержанием второй половины строфы, как аналогия; сравнение или параллель»¹. Эти замечания подтверждаются позднейшими исследованиями башкирских фольклористов и литераторов.

Что же касается собственно поэтического фольклора, отдельного от музыкальных жанров, то С. Г. Рыбаков не останавливается на нем, вероятно, не только потому, что он не владел башкирским языком, но главным образом потому, что это не входило в задачу его книги «Музыка и песни уральских мусульман».

Неизмеримо интереснее и полнее наблюдения С. Г. Рыбакова над музыкальной стороной фольклора тюркских народов Урала, особенно башкир. Они сливаются у автора с этнографическими наблюдениями и создают живую картину духовного бытия народа, который он считает исключительно восприимчивым к эстетической стороне жизни и очень музыкальным. Доказательства этому Рыбаков видит в том, что у башкир почти в каждой деревне есть свой сочинитель песен и что «встречаются нередко песельники, соединяющие в себе дар поэтов и композиторов, т. е. сочиняющие свои песни на собственные мелодии»².

Следует поставить исследователю в особую заслугу то, что, подчеркивая творческую даровитость башкирского народа в целом, он первый останавливается на конкретных носителях музыкального фольклора — народных певцах и кураистах. Он сохранил для истории свыше 20 имен башкирских музыкантов 90-х годов XIX в., указывает их местожительства, во многих случаях описывает внешность, манеры, характерные черты их исполнительства. Кроме того, Рыбаков впервые поставил вопрос о наличии в недрах народной музыкальной культуры башкир элементов профессионализма и показал, что среди поющего, поэтически мыслящего и чувствующего народа выделяются наиболее одаренные, сделавшие музыку своей профессией в одних случаях полностью, в других — частично. Вот, например, что пишет Рыбаков о кураисте Лукманове: «Иван Лукманов долго служил сторожем при заводи-

¹ Там же, с. 46.

² Там же, с. 63 и 111.

управлении, и, кажется, один из управляющих окрестил его. Как большой мастер играть на курае он был участником разного рода празднеств, увеселений при заводууправлении, и управляющие, так сказать, угощали им гостей, которые наезжали на завод отовсюду, начиная с Петербурга»¹. Не менее интересна характеристика, которую Рыбаков дал известному в то время певцу Абдрахману Узенбаеву.

«Абдрахман Узенбаев был молодой, высокий, довольно стройный башкир из дер. Туктагуловой, 2-й Бурзянской волости; он имел черные волосы, карие острые глаза и румяное лицо; недаром пользовался он славою замечательного певца: при первых же звуках можно было убедиться в незаурядности его голоса,— у него был высокий, чистый, звучный и сильный тенор; с большим удовольствием слушалось пение этого артиста. Самые мелодии оказывались у него разнообразны и мелодичны»².

Вслед за В. Далем, Ф. Нефедовым, Р. Игнатьевым, Рыбаков пишет о том, что, невзирая на национальные обычаи, допускающие музицирование в определенных условиях..... вечером после захода солнца, на пирушках, свадьбах, праздниках, музыка, как наиболее развитая форма духовной жизни башкир, играет у них огромную роль. Он зафиксировал (и, конечно, далеко не все) формы музицирования — пение в пути, вечером на кочевках у костра, на праздниках и пирушках, на свадьбе и, наконец, музицирование для себя, как удовлетворение своей художественной потребности³.

Останавливается исследователь и на никем еще не описанном до него музицировании женщин-башкирок. На целом ряде примеров он показывает, что при всем сковывающем влиянии мусульманской религии на быт и мораль башкир, женщина-башкирка более свободна и самостоятельна, чем у татар. Сергей Гаврилович обращает внимание на трудолюбие, сметливость, чувство собственного достоинства башкирской женщины, на ее поэтическую одаренность и подтверждал все это зарисовкой отдельных бытовых штрихов и народными легендами о напевах, сочиненных женщинами⁴. Будучи поставлен в условиях наезжего человека, гостя, Сергей Гаврило-

¹ Там же, с. 265.

² Там же, с. 287.

³ Там же, с. 48, 49, 226, 227, 228, 230, 233, 244.

⁴ Там же, с. 147, 161, 175, 176.

вич наблюдал башкирский фольклор преимущественно в «концертном» исполнении на празднествах, свадьбе или когда специально для него тот или иной исполнитель играл или пел, а он записывал напевы, требуя, если это было нужно, их многократного повторения. Таким образом, Рыбаков имел достаточно возможностей, чтобы сделать выводы об общественной роли народной музыки у башкир, о том уважении, которым пользуются в народе признанные исполнители, об элементах профессионализма среди певцов и кураистов, о традициях своеобразных соревнований между ними, наконец, о наличии определенных стиливых приемов исполнительства и большом артистическом чувстве народа вообще. Заметки об этом обильно рассыпаны по страницам разделов «Башкирские песни», «Певцы и музыканты среди уральских мусульман»¹.

Но от исследователя ускользнула вторая сторона жизни башкирского фольклора. Песни, напев — как импровизация, как художественное воплощение мыслей и чувств певца, кураиста — в данности, песня — в момент ее возникновения. У Рыбакова нет описаний процесса формирования музыкальной мысли и мелодии у башкир, и в этом смысле его наблюдения никак не продолжают метких замечаний В. Даля, М. Михайлова, Ф. Нефедова, хотя в других моментах его выводы перекликаются с их суждениями. Так, вслед за В. Далем и Р. Игнатьевым, Рыбаков подчеркивает одnogолосную, сольную традицию исполнительства у башкир, говорит, что хоровое (унисонное) пение и ансамблевая (тоже унисонная) игра на кураях — явление довольно редкое². Разделяя башкирский музыкальный фольклор на две крупные жанровые группы — инструментальные наигрыши (главным образом курайные) и песни, Сергей Гаврилович видит между ними большую общность в стиливом отношении. Характерным признаком инструментальной музыки башкир он считает ее программность. Рыбаков был не единственным исследователем, который обратил внимание на программный характер башкирских инструментальных напевов и на тесную связь поэтического и музыкального творчества башкир. Его слова о том, что «...по поводу почти каждой инструментальной мелодии или песни они сообщали какос-нибудь сказание или легенду, так, что у

¹ Там же, с. 15—38, 112—186, 215—292.

² Там же, с. 120.

них можно было бы найти большой цикл всевозможных сказаний и мифов»¹, вызывают в памяти те строки письма М. Михайлова к Шелгунову, в котором тот сообщает, что у башкир нет такой горы или реки, о которой не существовало бы легенды².

Рыбаков был первым музыкантом, который подробно останавливается на характерных моментах башкирского народного мелоса. На практике он столкнулся с тем, что в записываемых им башкирских мелодиях встречаются и пентатоника, и диатонические последования, и, наконец, элементы хроматизма как результат своеобразного колорирования, например, в мелодии «Кара юрга», где попеременно встречаются звуки си и си-бемоль³. Не желая делать поспешных выводов, он с большой осторожностью говорит о ладово-тональной стороне башкирских напевов, считая этот вопрос сложным и недостаточно еще ясным.

Единственно, на чем твердо стоит Рыбаков по поводу ладово-тональной проблемы в башкирской музыке, это на том, что установление тональности башкирской мелодии «не может производиться по приемам западноевропейской музыкальной теории»⁴. Это утверждение, сделанное им в 1890-е годы, звучит актуально и в настоящее время, когда башкирская музыка проделала большой путь к профессиональной многоголосной культуре с оригинальными гармоническими и полифоническими средствами. На основе своего собрания С. Рыбаков делает вывод о том, что у башкир преобладают мелодии мажорного характера. Так, по поводу варианта напева «Сын-грау торно» («Поющий журавль») он пишет, что это одна из немногих минорных башкирских мелодий⁵. Разумеется, это утверждение не совсем точно определяет ладовые соотношения в башкирском фольклоре, где пентатоника мажорная и минорная, а также диатонические лады равноправны.

Весьма существенны его замечания о своеобразии характера и строении башкирских напевов. Рыбаков пишет, что «Они... мелодичны и эффектны и дышат какою-то особенною ширью и размашистостью; иногда веет от них своеобраз-

¹ Там же, с. 14.

² Башкирия в русской литературе. Уфа, 1961, т. 1, с. 341.

³ С. Г. Рыбаков. Музыка и песни уральских мусульман, Предисловие, с. 8.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

ной прелестью и чувствуется стремление к чему-то неопределенному, мечтательному... Характерная, бросающаяся в глаза особенность этих мелодий, преимущественно инструментальных, состоит в употреблении необычных широких интервалов: секст, септим, нон, децим, дуодецим и пр. Звукоряды их обыкновенно очень большие и переходят за пределы дуодецимы». В интонационном строении башкирских мелодий Рыбаков уловил весьма характерную и тонкую деталь — употребление вводного тона без разрешения. Как примеры этому он приводит мелодию «Сухумская», а также мелодию № 135¹. В современной профессиональной башкирской музыке эта ладовая особенность вызвала новые гармонические приемы.

Своеобразие башкирской музыки Рыбаков видит не только в ее ладово-интонационной стороне, но и ритмической. Он пишет, что башкирские мелодии бросаются в глаза затейливостью, причудливостью своего ритмического рисунка². Исследователь указывает на конкретные примеры этого. На с. 116 он характеризует мелодию «Калматай»³, как архаическую и оригинальную, при записи укладываемую в смешанные размеры 3/4 и 5/4. Изысканность и сложность ритмического рисунка он отмечает также в инструментальном варианте мелодии «Хары сес» («Рыжие волосы»), с. 133. Вместе с тем, отмечая оригинальность ритмики башкирских мелодий, Рыбаков говорит, что «...башкирским мелодиям менее свойственны, насколько я могу судить по своему собранию, украшения в восточном вкусе: фиоритуры и пр.»⁴. По существу этим замечанием исследователь коснулся одного из важных стилевых моментов башкирской песенности, суть которого заключается в том, что орнамент в башкирской музыке имеет особые качества. Он уже не является собственно орнаментом, украшением, а составляет самую мелодию, ее наиболее выразительный смысловой, эмоциональный элемент. Остается лишь пожалеть, что С. Рыбаков оставил без развития свое важное замечание и недостаточно точно зафиксировал фигуры орнамента в своих записях.

Одной из положительных сторон книги Рыбакова является то, что в ней впервые опубликован опыт классификации баш-

¹ Там же, с. 121, 151, 147.

² Там же, с. 114.

³ Там же, с. 116.

⁴ Там же, с. 121.

кирского музыкального фольклора. Прежде всего он подразделяет башкирскую музыку на две жанровые группы — песенную и инструментальную, причем считает, что инструментальная музыка башкир преобладает над вокальной. «...мне удалось записать более инструментальных мелодий, чем вокальных, или во всяком случае в параллель с почти каждой песенной мелодией имеется инструментальная как свободная ее вариация», — пишет он на с. 114 своей книги. Причем, Рыбаков находит инструментальные варианты песенных мелодий более интересными и своеобразными, чем сами песенные напевы. Надо сказать, что он не был одинок в этом суждении. Такой же точки зрения придерживался, например, М. И. Султанов, ограничивший свою собирательную работу записью только инструментальных наигрышей.

По Рыбакову, оба жанра и инструментальная музыка, и песенное творчество, тесно связаны по содержанию и стилевым чертам, хотя каждый из них в достаточной мере самостоятелен. С этим утверждением связан и принцип дальнейшей классификации народных песен и наигрышей, к которому прибегает автор. Ссылаясь на самих башкир, Сергей Гаврилович подразделяет музыкальный фольклор на две стилевые группы: 1) протяжные проголосные песни и наигрыши, которые он, ввиду незнания башкирского языка неудачно называет «куйляп, а также йер» (т. е. йыр-песня) (башк. койлец) — деепричастием от глагола кейлеу — напевать, настраивать; 2) скорые, легкие песни — энгел куй (енел кой), которые Рыбаков приравнивает к татарским такмакам.

В настоящее время эта классификация до известной степени сохраняет свое значение, но под другими точными терминами. Протяжные песни и наигрыши относятся к жанру узун-куй (протяжных, длинных напевов), скорые песни и наигрыши составляют обширную и очень разнообразную по содержанию и жанровым чертам группу кыска-куй (скорых коротких песен)¹. Дальше автор рассматривает песни и наигрыши в связи с их смысловым или сюжетным содержанием. Зачатки подобной классификации имеются в более ранних работах историков, этнографов, литераторов. Так, у Георги²

¹ См. об этом сб. Башкирские народные песни. Уфа, 1954. Предисловие.

² Георги. Заметки во время путешествия по Русскому государству. СПб, 1799, с. 106.

есть строки про песни о богатырях. У И. Лепехина¹ есть упоминание о героических и плясовых песнях. Сведения о героических песнях башкир имеются и у В. Черемшанского². Наконец, у Р. Г. Игнатьева мы встречаем описание песен эпико-героических, молодецких и лирических³. Но у Рыбакова дана более детальная классификация песен и напевов по их сюжетам.

В первую группу он включает мелодии в честь героев и выдающихся личностей. К ним он прежде всего относит мелодии, воспевающие преимущественно кантонных начальников. «Чуть ли не все кантонные начальники увековечены в башкирских мелодиях и песнях... из старшин попадали в песни лишь выдающиеся и действительно обращавшие на себя внимание народа»,..... пишет Рыбаков и дальше добавляет: «Затем песни упоминает героев более или менее далекой старины, имевших прикосновение к большим историческим событиям»⁴.

Как пример, Рыбаков берет наигрыш о Калматае — башкирском герое, участнике войны 1812 года, а также наигрыши, посвященные Салавату Юлаеву⁵. Характерно, что фольклорист не вводит в свою классификацию термин «исторические песни», существовавший уже в это время в русской фольклористике. Он это сделал, может быть, потому, что ощущал неполноту своего собрания исторических песен и наигрышей, когда, не зная языка, он по первым строчкам текста песни или легенды, зачастую в неточном, слабом переводе определял содержание целого и этим отнимал у башкирской песни ее значение носительницы и хранительницы истории башкирского народа. Правда, мимоходом, С. Рыбаков говорит о наличии у башкир песен легендарных, повествовательных, которые переходят из поколения в поколение⁶, но не уточняет и не развивает эту мысль. Кроме того, как уже упоминалось выше, С. Г. Рыбаков склонен трактовать легенды об исторических личностях в приглаженном виде (как, например, в

¹ Лепехин И. И. Полное собрание ученых путешествий по России, т. IV. СПб., 1822, с. 129—131.

² Черемшанский В. Н. Описание Оренбургской губернии: в хозяйственном, этнографическом и промышленном отношениях. Уфа, 1859, с. 159.

³ Записки Оренбургского отдела Русского Географического общества, вып. 3. Оренбург, 1875, с. 183—236.

⁴ С. Г. Рыбаков. Указанная книга, с. 115.

⁵ Там же, с. 123, 129, 130.

⁶ Там же, с. 116.

легенде о Циолковском, который по народным преданиям был отъявленный мучитель, а у С. Рыбакова — «командир бывшего башкирского войска, хороший человек»¹, в других случаях (легенда о Салавате, Бише, Бурамбае) он принижает их героическое, социальное звучание.

Ко второй группе Рыбаков относит мелодии, воспевающие красоту природы: горы, реки и пр., а также животных (главным образом, коня). Приводя конкретные примеры наигрышей и песен, связанных с этой темой, Сергей Гаврилович на ходу делает очень интересные и тонкие замечания. Например, характеризуя мелодию «Артылыш», которая «отличается своеобразием и широтой интервалов, через ряд нот двигаясь в области целой дуодецимы, как бы выражая широкими интервалами трудность подъема на крутую гору», Рыбаков делает очень ценный вывод, что в этом можно видеть «попытку рисовать звуками, зародыш, из которого при дальнейшем развитии возникает программная музыка»².

Действительно, лучшие башкирские напевы отличаются яркой мелодической образностью, наличием элементов музыкальной изобразительности. С глубокой древности в них присутствуют ритмически-интонационные комплексы, содержащие в себе элементы звукозаписи. В качестве образца древней мелодии такого типа Сергей Рыбаков берет напев «Қара юрга» («Вороной иноходец»), который слышал академик И. Лепехин еще в 1700 году. Известно, что на музыкальные достоинства напева «Қара юрга» обращали внимание многие исследователи, в числе которых был, как мы уже видели, и композитор А. А. Алябьев. На примере сравнения нотных записей напева, сделанных в разное время различными музыкантами и фольклористами, можно видеть, как бережно сохраняются в народе музыкальные традиции, как мало изменяется форма, ритмико-интонационный комплекс напева, несмотря на устное бытование и необыкновенную склонность башкир к вариантности, импровизационности при музицировании.

Запись Рыбакова напева «Қара юрга» зафиксировала полутоновые соотношения звуков мелодии и чередование натуральной и пониженной второй ступени. Фиксация элементов хроматизма в диатонической по своей природе мелодии не ошибка фольклориста и не случайность, а результат очень

¹ Там же, с. 128.

² Там же, с. 117.

внимательного вслушивания в реальное явление. Это подтверждается, например, тем, что еще задолго до Рыбакова Алябьев, обрабатывая ту же мелодию «Кара юрга», использует сопряжение то большой, то малой секунды при строфическом чередовании. Это же подтверждает запись наигрыша «Калматай» у Рыбакова, где чередуются ми и ми-бемоль в соотношении с фа-диезом. Такие же сочетания встречаются в записях мелодий «Мал» («Богатство»), «Майор-медведь» в сборнике «Башкирские народные песни» (Уфа, 1954).

Отдавая должное музыкальной наблюдательности С. Г. Рыбакова, нельзя не пожалеть о том, что, описывая отдельные напевы, связанные с темой природы, он не обратил внимания на такую существенную сторону смыслового звучания песен и легенд, как их патриотический характер. Ведь большинство песен и легенд о природе Башкирии, Урала содержат в себе как главное зерно, как исходный пункт, чувство огромной любви к Родине, любви, окрашенной то в лирико-философские тона, то любви тоскующей, то, наконец, страстной любви, которая нераздельно слита с чувством гнева, протеста к угнетателям, работодателям.

В особую группу выделяет собиратель, как он выражается, звукоподражательные мелодии, а правильнее — инструментальные наигрыши с элементами изобразительности, звукописи. Ссылаясь на И. Лепехина, С. Г. Рыбаков отмечает древнюю традицию этого жанра, приводит варианты легенды наигрыша «Сынграу торно» («Поющий журавль»), а также мелодии наигрышей «Кэкук» («Кукушка»), «Буденэ» («Перепелка»), два варианта напева «Сынграу торно». В настоящее время зафиксировано гораздо больше образцов подобного жанра инструментальной музыки башкир. Так, в сборнике «Башкирские народные песни» (1954) помещены оригинальные наигрыши «Ак куян» («Белый заяц»); «Бала карга» («Вороненок»), «Бала ойрэк» («Утенок»). Но в основе всех подобных мелодий лежит не простое подражание, воспроизведение звучания птичьих кликов, а обобщенный художественный образ, созданный народными певцами, кураистами-виртуозами на основе творческого претворения образов живой природы.

Одновременно с жанром изобразительной, картинной инструментальной музыки в народе бытует древняя традиция искусного подражания звукам живой природы. И сейчас от-

дельные умельцы в совершенстве имитируют вой волка, бляение козленка или барана, пересвисты и трели птиц. Такие мастера звуковой имитации часто показывают свое умение на различных праздниках, концертах, смотрах. В лице Мансура Гулубуева из деревни Темясово Рыбаков представил такого умельца и отразил две стороны древней традиции запечатлеть в звуковых образах мир звучащей природы.

Большой интерес представляют записанные С. Рыбаковым мелодии с характерным ритмическим рисунком, очень гибким и изящным. При записи эти мелодии укладываются в размер 6/8 с преобладанием триольного движения. Собирателем не выделены в отдельную группу, хотя в большинстве своем напевы, объединенные такими признаками, имеют значительную смысловую общность. Они преимущественно связаны с темой о животных, с образами природы. Таковы, например, напевы «Артылыш», «Курташ», «Заятуляк» и целый ряд других¹.

Если сравнить мелодии № 88, 102, 103 из книги «Музыка и песни уральских мусульман», то без труда можно заметить, что они настолько близки друг к другу, что воспринимаются как варианты одного напева. Рыбаков никак не реагировал на это сходство, хотя отмечал особенное изящество их строения. Вероятно, эти напевы имеют длительные и прочные традиции в башкирском народно-музыкальном искусстве. Известно, что до С. Г. Рыбакова несколько подобных мелодий записал в свое время А. Алябьев². Имеются записи сходных по жанру наигрышей и у современных музыкантов. В записи А. С. Ключарева — варианты напевов «Курташ» и «Артылыш»³, Х. Ахметова — «Киленсек» («Молодуша»), «Ялан Еркей», «Сынграу торно», «Кунгыр буга»⁴, имея много общего в ладовом, мелодическом строении с жанром кыска-кюй, отличаются не только своеобразием ритма, но и плавностью исполнения при весьма умеренном темпе. Все эти мелодии можно отнести к группе халмак-кюй (халмак-кой) — спокойных песен, которые не имеют такой широкой распевности, как напевы типа узун-кюй, но исполняются более плавно и спо-

¹ Там же. Песни № 102, 113, 123, 67, 88, 89, 98, 190, 185, 186, 189.

² См. главу I данной работы.

³ См. А. Ключарев. Сюита для симфонического оркестра. М., 1954. ч. II, с. III.

⁴ Башкирские народные песни. Уфа, 1954. № 98, 111, 148, 156.

койно, чем мелодии типа кыска-кюй. Согласно их сюжетам, можно предположить древнее происхождение таких песен и наигрышей, а несколько обособленный характер их мелодико-ритмической структуры наталкивает на мысль — не являются ли эти песни и наигрыши образцами музыкальной культуры одного из тех древнейших племен, которые составили башкирскую народность. Но этот вопрос требует специального исследования, так как истоки башкирской народной песни — проблема еще совершенно неизученная.

В самостоятельную группу Рыбаков выделил плясовые мелодии бию-кюй (бейеу кой) и марши. Он приводит много музыкальных примеров, но, к сожалению, почти не дает анализа отличительных черт мелодий этого жанра, ограничиваясь лишь общей и краткой характеристикой: «Что касается плясовых мелодий бию-кюй (№ 128—152), то все они имеют соответственный танцевальный характер, и некоторые из них очень своеобразны»¹.

Среди музыкальных примеров бию-кюй в книге Рыбакова имеются плясовые программно-изобразительного содержания («Кара юрга», «Шесть джигитов», «Сукмуыйыл» и др.) и много лирических, большинство которых связано с женскими образами («Загида», «Зарифа»). Если вспомнить, что в записках путешественников и ученых конца XVIII в. упоминается только о плясках программно-изобразительного характера и ничего не говорится о лирических танцах, то записи С. Рыбакова отражают новый этап в развитии башкирского народного танца. Появление у башкир плясок с чисто лирическим замыслом отражает «процесс постепенного освобождения личности из-под уз патриархально-родовых отношений»².

Что касается маршевых мелодий, то, приводя их примеры, Сергей Рыбаков справедливо отмечает в них влияние русских плясовых маршей. Не прошел исследователь мимо мелодий других народов — русских, татар, в транскрипции башкир, видя в них конкретное проявление взаимовлияния культур этих народов. Заметно, что, подразделяя башкирский музыкальный фольклор на отдельные группы и разряды, он опирается главным образом на инструментальные наигрыши и вообще, пишет об инструментальной музыке башкир довольно обширно.

¹ С.Г. Рыбаков. Указанная работа, с. 119.

² Башкирские народные песни. Уфа, 1957. Предисловие.

Считая основным народным инструментом башкир курай, он подробно описывает его устройство, манеру и способ игры на нем, выписывает его натуральный строй — шестиступенную последовательность звуков, в которой отсутствует вводный звук. Он характеризует тембр курая как меланхолический и задушевный, у отдельных выдающихся кураистов приобретающий большую силу звучания. К числу характерных признаков игры на курае он относит то, что «инструментальную мелодию играющие почти постоянно сопровождают, по обычаю восточных народов, неизменным горловым звуком... точно органным пунктом или педалью»¹.

Сергей Гаврилович сделал очень интересное наблюдение, которое объясняет возникновение этого органного пункта или педали. Между прочим, до Рыбакова многие отмечали эту характерную особенность исполнительства башкир, но он первый раскрывает ее причины: «Башкирский музыкант, приступая к игре, тянет довольно продолжительно один и тот же звук, точно выдерживая начальную ноту мелодии под фермато. Я сначала не видел особого значения в таком обыкновении,— пишет Рыбаков,..... но отнесшись внимательно к этому, я нашел, что оно имеет свой смысл и цель. Беря известный звук на свирели, игрок в то же время начинает голосом спускаться от этого звука вниз...— до тех пор, пока не дойдет до квинты вниз от начального звука. Найдя голосом квинту, он этим устанавливает для себя строй, в котором начинает затем играть мелодию»². Наблюдение Сергея Гавриловича существенно и в том отношении, что показывает, как происходит настройка и позволяет легко уловить ладо-тональную основу исполняемого напева.

Вскользь упоминает С. Г. Рыбаков еще один инструмент — 3-струнную домбру, считая, что она заимствована от казахов. Сведения о бытовании домбры среди башкир мы встречаем у ряда историков. Так, у Георги в его описании путешествия по России, совершенного в 1772 г., мы читаем следующее: «Они (т. е. башкиры — Л. А.) играют не только на балалайках (под балалайкой Георги подразумевает домбру — Л. А.), но и на дудках, сделанных из пустых травяных стволиков»³.

¹ С. Г. Рыбаков. Указанная работа, с. 112.

² Там же, с. 114.

³ И. Георги. Описание всех обитающих в Российском государстве народов. СПб., 1779, с. 106.

У П. С. Назарова в его предварительном отчете о поездке в Башкирию, упоминается о домбре как аккомпанирующем инструменте, в сопровождении которого певцы-импровизаторы поют речитативом¹. Домбра упоминается и во многих народных эпических преданиях. Вероятно, в эпоху расцвета башкирского эпоса домбра была распространенным инструментом среди башкир, но со временем она применялась все реже и реже, так как солирующий, виртуозный стиль башкирских изун-кюй, основанный на свободной ритмике и виртуозных мелодических переливах, не нуждается в аккомпанирующем инструменте, и Рыбакову не пришлось зафиксировать пение под аккомпанемент домбры. Не пропустил С. Рыбаков случаи использования пустого ведра, котла как ударных инструментов. Но неизвестно почему, он в своей книге ни словом не обмолвился о кубызе, довольно распространенном башкирском инструменте. Например, в книге М. Черемшанского «Описание Оренбургской губернии в хозяйственном, статистическом и промышленном отношениях» (Уфа, 1859, с. 156—160), говорится следующее: «К музыкальным инструментам башкирцев принадлежат чибузга (т. е. курай — Л. А.) и кобыз — небольшой металлический кружок с приделанным в середине язычком, — инструмент этот берется в зубы и игра на нем производится пальцем при пособии языка. На нем играют дети и женщины». Сходная характеристика кобыза встречается и у И. Казанцева в его работе «Описание башкирцев». Объяснение тому, что С. Г. Рыбаков ни словом не обмолвился о кобызе, можно видеть только в том, что мужчина, русский, приезжий чиновник из Петербурга не мог увидеть и услышать инструмент, звучащий большей частью на женской половине и лишь в том случае, если вокруг нет мужчин.

Не мог не привлечь внимания фольклориста такой оригинальный вид народного исполнительства, как изляу (езляу). Надо сказать, что описание узляу имеется у ряда исследователей, начиная с В. Даля и Земфилова, Н. Казанцева и других². Рыбаков очень точно описал впечатление от игры горлом, как он называет прием узляу, и сам процесс исполнения, но не

¹ Дневник антропологического отдела Русского Географического общества, М., 1890, с. 35.

² Земфилов В. Рассказы башкирца Джантюри. «Башкирия в русской литературе», т. 1. Уфа, 1961; В. Даль. Башкирская русалка. — В. И. Даль. Полное собрание сочинений, 1898, т. УП; Казанцев Н. Описание башкирцев. СПб., 1867, с. 37.

делает никаких выводов о природе этого жанра. Он не приводит примеров нотной записи узляу может быть по той естественной причине, что ему удалось услышать узляу всего один раз и в связи с этим он воздержался от каких-либо умозаключений.

Любопытно, что и в искусстве узляу и в исполнительстве на курае присутствует общее наличие своеобразного органичного пункта, звучащего ниже мелодии как ее постоянный фон. Если принять посылку С. Рыбакова о том, что органичный пункт служит кураисту-исполнителю для установления строя, в котором будет звучать исполняемая им мелодия, то в искусстве узляу присутствует тот же самый принцип. Не случайно в народе узляу во времена Рыбакова называлось еще тамак-курай (т. е. «горло-курай»). Весьма возможно, что более древняя практика приемов узляу оплодотворила своим опытом игру кураистов, прочно вошла в их исполнительскую манеру и стала традиционной вплоть до последнего времени. И сейчас по поводу кураистов, играющих без органичного пункта, или воспроизводящих его очень тихо, в народе говорят «плохой кураист, у него изюминки нет».

В связи с тем, что Рыбаков видел большую смысловую и стилевую общность между вокальной и инструментальной музыкой башкир, он рассматривал их в совокупности, отмечая при этом наиболее характерные стороны того или иного жанра. Так, он отдельно характеризует тематику башкирских лирических песен, подчеркивая их философский характер, обилие в них размышлений о жизни, морализирующих сентенций. Затрагивает он и отдельные характерные моменты вокального исполнения. Как и Р. Г. Игнатьев, Рыбаков отмечает у башкир преобладание высоких голосов, а отсюда и звучание песен в высоком регистре. Слушая пение башкирских певцов, он обратил внимание также на «...продолжительное протягивание последней ноты песни с вибрацией в голосе и сосредоточенным взглядом. Эта особенность замечается главным образом при исполнении протяжных песен (узун-күй)»¹.

Интересно, что этот стилевой прием вокального исполнительства прочно сохраняется в народной практике. И в настоящее время есть целый ряд народных певцов, поющих в так называемой «курайной манере». Например, в магнитофонных

¹ С. Г. Рыбаков, Указанная работа.

записях, сделанных участниками фольклорной экспедиции института истории, языка и литературы БНЦ УрО АН СССР летом 1964 г.¹, имеется целый ряд образцов, подтверждающих это. В том числе: Тимергали Давлетшин, 54 лет, из деревни Исламгулово Альшеевского района пел песню «Уйыл» с сильной вибрацией голоса на длинных, распевных звуках мелодии. Манера подачи текста и цезур между фразами мелодии плавная, с хорошим чувством формы.

В курайной манере Хамбал Шарипов 38 лет, из деревни Ташлы Альшеевского района, спел песню «Кайбирде». В этой же деревне Арсланбек Биктимиров 66 лет, спел интересную узун-кюй с густой вибрацией на протяжных звуках в конце предложений, причем, каждый раз «обрубая», т. е. подчеркнуто отделяя концовку от начала следующей строфы, как это делают многие кураисты. В деревне Исламгулово Альшеевского района Исмагил Усманов 67 лет, напел старинную песню «Тафтиляу» (Тевкелев) в курайной манере; Хабибулла Сабитов 57 лет, из деревни Баязитово Альшеевского района, исполнил «Тафтиляу» примерно в такой же манере, но с некоторой вариантностью в мелодии. Такие же приемы исполнительства зафиксированы в магнитофонной записи пения Гюльямал Дияровой 73 лет, из деревни Айтуганово Стерлитамакского района. Примеры можно было бы и умножить. Они говорят о живучести древней исполнительской традиции, отмеченной С. Г. Рыбаковым.

Характеризуя башкирские песни, Сергей Гаврилович не затронул некоторые жанровые группы башкирского фольклора. Кроме кубаиров, о которых он не упоминает совсем и не приводит примеров, Рыбаков не задел такой обширный жанр, как бытовые обрядные песни. Ни словом не обмолвился собиратель о сенляу (сепләу) — плачах и причитаниях, хотя они по своей традиции, по своим текстовым и музыкальным особенностям представляют пласт искусства древнейших времен. Не выделена такая характерная и специфическая по содержанию группа, как свадебные и гостевые песни.



Заслуживают особого внимания сами нотные записи башкирских песен и наигрышей, которые составляют наиболее ценную часть наследия С. Г. Рыбакова. Для своего времени

¹ Научный архив БНЦ УрО АН СССР. оп. 23, № 6.

это было самое первое и самое крупное собрание музыкальных образцов творчества народов Южного Урала. Впервые в истории исследователь дифференцированно подошел к музыкальному творчеству башкир, татар, тептярей, дал первый опыт характеристики их музыкального фольклора в связи с особенностями их истории, бытового уклада. До нас не дошли полевые тетради С. Рыбакова, его дневниковые записи, по которым можно было бы судить о процессе его фольклорных работ, о том, как он подходил к фиксации народного напева, чем руководствовался, отбирая для записи ту или иную мелодию, какие песни он не стал записывать и почему. Но по отдельным замечаниям, разбросанным по его книге, а также по характеру самих нотных записей, можно сделать некоторые выводы о его методических установках. В процессе своей экспедиционной работы С. Рыбаков мог на живой практике проверить всю ценность теоретических положений, имевшихся в это время в русской музыкальной фольклористике, и выработать свой метод подхода к отбору и записи образцов башкирского народного творчества. Он прекрасно сознавал трудность фиксации сложных и новых для слуха русского музыканта мелодий. В связи с этим, записывая мелодии на слух, он заставлял исполнителя неоднократно повторять мелодию или напев. Затем, обязательно проверял правильность, точность своей записи, насвистывая или напевая мелодию, и прекращал работу над записью только тогда, когда исполнитель и знатоки народной музыки из местных жителей одобряли его и узнавали напетую или насвистанную им мелодию¹.

Записывая тот или иной напев, исследователь отмечал, когда, кем, по какому поводу он сочинен. Он не упускал случая записать несколько вариантов одной песни, каждый раз отмечая место записи. Почти каждый напев зафиксирован у него в двух, трех вариантах. Так, он записал три варианта песни «Ашкадар» (один инструментальный и два вокальных). Из записи явствует, что, несмотря на индивидуальные оттенки в мелодическом рисунке каждого из этих напевов, во всех трех имеются общие опорные пункты мелодии. Видно, что Рыбаков не был безразличен к проблеме типового напева и его вариантов и стремился в меру своих возможностей отразить это в своих записях. Наиболее удачно охвачена им мелодическая вариантность в мелодиях бию-күй (плясовых) и маршевых.

¹ С. Р. Рыбаков, Указанная работа, с. 220, 225, 231, 238, 246;

Сошлемся хотя бы на запись мелодии «Алты егет» («Шесть джигитов») в трех вариантах. Каждому из трех наигрышей присущи свои индивидуальные мелодические ходы, но они цементируются типовым рисунком ритма и структурой напева¹. Надо сказать, что записи С. Г. Рыбакова напева «Алты егет» очень близки к записям той же мелодии у композитора А. Ф. Ахметова², сделанных в 1940-е годы. Из замечаний, брошенных в книге попутно, вскользь, видно, что Рыбаков записывал далеко не все, что удавалось ему услышать во время путешествия по башкирскому краю. Руководствуясь своим вкусом, он отбирал для записи понравившиеся ему мелодии. Он предпочитал исполнителей, которые поют и играют чисто, точно держат строй. Характерно, например, в связи с этим высказывание его по поводу игры кураиста Йсляма Муратова³.

Из контекста книги «Музыка и песни уральских мусульман» видно, что собиратель записывал мелодии на слух от исполнителя, но не на ходу, а заранее подготовившись к записи, позаботившись о возможности проверить правильность своей записи повторным исполнением солиста. Прибегая к этому, он заметил, что исполнители при повторении почти не вносят изменений в напев, не варьируют его. Это замечание весьма существенно, так как освещает одну из стилевых сторон народной музыкальной традиции башкир, которая заключается в том, что, несмотря на устную природу и определенные черты импровизационности в характере башкирских напевов, в народной памяти откладываются устойчивые, можно сказать типовые их варианты, они-то и передаются из поколения в поколение до наших дней. Это можно проследить хотя бы на судьбе наигрыша «Кюра юрга», о котором писал в свое время И. Лепехин, и который одним из первых был положен на нотную запись: А. Алябьев записал и обработал этот напев в 1830-е годы, Рыбаков — в 1890-е, а уже в советское время фольклористы и композиторы А. Ключарев, Х. Ахметов, Л. Лебединский, З. Исмагилов вновь записали очень близкие им варианты напева «Кара юрга» С. Рыбакова.

Сергей Рыбаков нигде не пишет о том, что он зафиксировал какой-либо напев по памяти, хотя мелодии он хорошо помнил и любил напевать или наигрывать. Вполне вероятно, что целый ряд песен и наигрышей, которые он слышал, по

¹ Там же, с. 134, № 99, 99-а, 99 б.

² Башкирские народные песни, 1954, с. 200, 255.

³ С. Г. Рыбаков, Указанная работа.

тем или иным причинам остался незаписанным. Так не удалось ему записать напевы, исполненные способом «узляу». Не сделал он записей многих песен и наигрышей, которые слышал на праздниках, свадьбах, пирушке. Не зафиксировал он ни одного варианта знаменитой в народе песни или наигрыша «Урал». Трудно представить, что во времена Рыбакова не звучал этот классический образец эпико-исторический узун-кюй. Кроме того, в песенных текстах, приведенных в книге автора, есть строфы из песни об Урале — значит, он как бы сознательно обошел самую мелодию. Обошел, вероятно, потому, что песня звучала в неблагоприятных для записи условиях, или от сознания, что на слух очень трудно правильно записать ее прихотливые мелодико-ритмические узоры. До нас дошли напевы песни «Урал» в записях Х. Еникеева, Л. Лебединского, Х. Ахметова и других фольклористов. Все напевы «Урал» отличаются густым орнаментом, мелодической и ритмической сложностью. Многие из них записаны от народных певцов, усвоивших «Урал» от близких, живших еще до экспедиции С. Г. Рыбакова.

В собрании мелодий у Рыбакова преобладают скорые и маршевые песни и наигрыши, сравнительно меньше протяжных, причем, почти отсутствуют густо орнаментированные варианты. Думается, что это не случайно, а связано с тем, что скорые и маршевые мелодии были более доступны слуховому восприятию русского собирателя-фольклориста, чем протяжные, густо орнаментированные напевы. Не секрет, что четкая, сравнительно простая ритмическая структура песен кыска-кюй легче поддается нотной фиксации, чем свободное ритмическое развитие протяжных песен. Известно, что метроритмическая структура башкирских протяжных песен подчиняется внутренним закономерностям, связанным с природой башкирского стихосложения; для Рыбакова, не знавшего поэтических норм башкирского стихосложения, было очень трудным делом правильно и точно записать протяжную орнаментированную песню. Он стремился облегчить себе задачу — фиксируя ее малоорнаментированный вариант, или опускал фигуры орнамента, если это не нарушило мелодических контуров и смысла мелодии в целом. Для примера сравним песни «Таштугай» у С. Рыбакова и Р. Муртазина¹. Их отделяют друг от друга примерно 45 лет (Муртазин записал этот вариант в 1939 го-

¹ Башкирские народные песни, 1954, с. 238. № 70-а.

ду). Мы видим, что за этот период остов, контуры мелодии остались без изменения. Но во втором примере они заполнены более густым и гибким мелодическим орнаментом. По-видимому, С. Рыбаков, записывая мелодию «Таштугай», упростил ее, опустив мелодические узоры, кроме того, он не совсем точно отразил ритмическое строение песни, в искаженном виде записав текст песни.

При анализе творческой деятельности С. Рыбакова как музыканта-фольклориста, неизбежно встает вопрос о качестве, добросовестности его записей народных песен и наигрышей. При всем том, что книга «Музыка и песни уральских мусульман» часто цитировалась и цитируется многими исследователями, а мелодии, собранные им, неоднократно использовались для обработок и как темы для оригинальных сочинений, в нашей музыковедческой и фольклористской литературе эта сторона его деятельности не получила должной оценки. Между тем думается, что собрание нотных записей — самая сильная сторона его деятельности. Хотя бы потому, что историко-этнографические и фольклористические наблюдения о башкирах уже имелись у многих исследователей до революционной эпохи. Нотное же собрание Сергея Рыбакова было единственным в своем роде и явилось той почвой, на которой выросли первые теоретические и практические опыты по изучению и обработке башкирского музыкального фольклора. Безусловно, музыкальные записи Рыбакова далеко не однородны в качественном отношении. Среди них есть более удачные и менее удачные. В них ясно проглядывает один почерк, одна манера фиксации образов народного творчества. Насколько эта индивидуальная манера объективна, насколько качественно запечатлел Рыбаков народные мелодии, можно определить при сравнительном анализе его записей с записями тех же мелодий у других фольклористов. Попутно можно также проследить процесс бытования самого напева. Изменяется ли он, бытуя в устной традиции, и каковы эти изменения. Для примеров возьмем мелодии различных жанров. Классическим образцом стиля башкирского пародно-песенного искусства признан жанр узун-кюй.

Известно, что ряд напевов узун-кюй бытует как в густоорнаментированном виде, а также и в малоорнаментированных. В этом смысле не безынтересно сравнить запись узун-кюй «Ашкадар» (по названию реки), сделанную С. Г. Рыбаковым и его современником Г. Еникеевым, а также расшифровку

М. Берг фонозаписи этой песни, сделанной в 1913 году. Сравнение показывает, что запись Рыбакова и расшифровка М. Берг очень близки по стилю, хотя их разделяют два десятилетия и сделаны они от разных исполнителей. Если предположить, что нотирование М. Берг фонозаписи 1913 года сделано точно, то нельзя не признать, что в своей записи на слух С. Г. Рыбаков не уступает точности фонографа.

В обоих случаях — и у С. Рыбакова и у М. Берг запись «Ашкадар» предстает как малоорнаментированная узун-кюй. В то же время у Г. Х. Еникеева, собиравшего башкирские и татарские песни в те же годы, что и Рыбаков, в сборнике¹ под № 126 записан вариант напева «Ашкадар», в котором при общем интонационном сходстве с мелодиями «Ашкадар» у Рыбакова и М. Берг орнамент занимает такое большое место, что песню следует отнести к густоорнаментированным узун-кюй. Более далека от современных вариантов запись С. Рыбакова вариантов узун-кюй «Шагибаряк». Если сопоставить их хотя бы с записью З. Исмагилова (в сб. «Башкирские народные песни», 1954, № 53), то видно, что гибкий извилистый напев, с характерными мелодическими оборотами, образуемыми густым орнаментом, у Рыбакова ритмически более выпрямлен, мелодически прост и звучит не столь национально.

Точно такая же картина характерна для записи напева «Гали Хасанов» (в сборнике «Башкирские народные песни» он называется «Хажигали»). Рыбаков в своих записях отметил, что это молодой, недавно возникший напев. Хорошо почувствовав его мелодическую широту, характер скорбного размышления, он четко наметил мелодическую линию, но довольно приблизительно зафиксировал ее ритм. В таком виде напев «Гали Хасанов» имеет лишь приблизительное сходство с бытующими ныне вариантами. Нет надобности увеличивать количество примеров. Ясно, что С. Г. Рыбакову далеко не всегда удалось в своих записях запечатлеть достаточно точно сложные башкирские протяжные мелодии. Тем не менее, его записи, схематично и приближенно зафиксировавшие живое звучание мелодий узун-кюй, являются ценным памятником башкирской песенности дореволюционной эпохи.

Более удачно записаны С. Г. Рыбаковым инструментальные наигрыши, связанные с элементами звукоподражания.

¹ Г. Х. Еникеев. Башкирские и татарские песни, сб. 1, хранится в фольклорном кабинете Уфимского института искусств.

Ритмической четкостью, ясностью мелодического строения отмечены его записи «Какук» («Кукушка»), «Будене» («Перепелка»). О «Перепелке» в свое время писал еще Р. Г. Игнатьев, как о наиболее распространенном плясовом мотиве, и в записи С. Г. Рыбакова очень хорошо оттенен танцевальный характер этого напева¹. Большой интерес представляют записи 2 наигрышей «Сынгрыу торно» (№ 117, 118), в них подмечены самые характерные интонации этого старинного напева, превратившегося у искусных кураистов в развернутую инструментальную пьесу. Наиболее точно записаны Сергеем Гавриловичем мелодии типа кыска-кюй. Так, полное тождество наблюдается, например, в записи напева «Игбердин» у Рыбакова (№ 127) и Г. Сулейманова (в сб. «Башкирские народные песни», 1954 г., разница только в том, что у Рыбакова метр определен в 4/4, а у Г. Сулейманова как размер 2/4). Типовыми напевами признаны записи Рыбакова двух мелодий о Салавате (см.—85, 86), в качестве таких типовых напевов они включены в сборник «Башкирские народные песни», Уфа, 1954). Очень точно записан С. Г. Рыбаковым характерный наигрыш «Буртат» («Караковый конь»). В несколько модернизированном и упрощенном виде он также опубликован в сборнике «Башкирские народные песни».

Ценной чертой метода Рыбакова является стремление зафиксировать наиболее характерные национальные обороты мелодии. Это хорошо видно на примере записи вариантов марша «Перовский» (см. «Музыка и песни», с. 152). В 1948 году композитор Х. Ахметов записал «Походный марш» (наигрыш на курае), в мелодии которого без труда можно узнать один из вариантов марша «Перовский» в записи С. Г. Рыбакова. Сходные мелодические обороты с наигрышем этого марша у С. Г. Рыбакова мы находим в мелодии «Манеж», записанной Г. Сулеймановым («Башкирские народные песни», № 217).

В результате сравнительного анализа нотных записей С. Г. Рыбакова с аналогичными записями других фольклористов ясно, что нотное собрание в книге «Музыка и песни уральских мусульман» имеет большую ценность как в достаточной степени достоверный памятник башкирского музыкального творчества XX в. Наряду с этим, записи С. Г. Рыбакова, в большинстве своем имеют и большое художественное значе-

¹ С. Г. Рыбаков. Музыка и песни уральских мусульман, № 169, 170, 171; Р. Г. Игнатьев. Салават Юлаев, пугачевский бригадир, певец и импровизатор. Казань, 1893.

ние: фольклорист в своей записи воплотил в них непреходящие ценности народного творчества, и именно в силу этого к ним обращались и обращаются музыканты в своих творческих поисках. Наконец, музыкальное собрание С. Рыбакова, как и его книга в целом, представляет богатый фактический материал для музыковедов. Опираясь на него, анализируя, сличая, сравнивая его записи и наблюдения с богатейшими материалами современных экспедиций, ученые исследователи смогут разработать ряд важнейших проблем башкирского музыкального творчества и процессов, происходящих в нем в связи с возникновением у башкир многоголосной профессиональной музыки.

Логическое развитие и завершение деятельности С. Г. Рыбакова в области башкирского и татарского музыкального фольклора мы видим в его обработках башкирских и татарских мелодий для голоса и фортепиано. К ним он обрнулся спустя десять лет после выхода из печати его основного труда — «Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта». Сергей Гаврилович стал заниматься обработками из тех же побуждений, которые руководили им в фольклорных изысканиях, в хлопотах по организации своих лекций о башкирской народной музыке, в заботах о публикации собранных им материалов. Он подошел к проблеме гармонизации одноголосных народных мелодий лишь после того, как им был накоплен солидный запас фольклорных наблюдений, когда записанные мелодии отстоялись в его памяти и вызвали целый ряд обобщений о стилевых чертах национального мелоса и о возможности его обогащения многоголосием.

В 1908 году Сергей Гаврилович впервые гармонизовал шесть татарских и четыре башкирских напева. В Центральном музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки (ф. 96, № 1777) хранится тетрадь с этими гармонизациями, переписанными неизвестной рукой, но с поправками и подтекстовкой самого С. Г. Рыбакова.

Безусловно, Сергей Гаврилович, гармонизируя башкирские и татарские мелодии, брал за образец «Мусульманские песни» А. Т. Гречанинова, опубликованные в 1901 году и содержащие 25 обработок для голоса и фортепиано мелодий, взятых из книги С. Г. Рыбакова «Музыка и песни уральских мусульман». Но по сравнению с гречаниновскими, гармонизации Рыбакова проще и диатоничнее.

Яркое представление о подходе Рыбакова к гармонизации

народных мелодий и о его музыкальном уровне в период 1908 г. дают гармонизации башкирских песен (см. в сборнике Рыбакова № 7, 8, 9). Сошлемся хотя бы на гармонизацию мелодии «Буранбай» (№ 7).

При очень скромной фактуре фортепианного изложения, она привлекает простотой и ясной логикой гармонического движения. Обработка начинается шеститактовым вступлением фортепиано. В нем излагается первая фраза мелодии песни (4 такта), гармонизованная созвучиями, основой которых является нисходящий поступенный ход басового голоса от тоники к доминанте. Возникающие при этом гармонические обороты (обработка изложена в тональности фа диес-минор) и интервальные соотношения (квинты, трезвучие и секунд-аккорд минорной доминанты, побочные доминанты (III—VII₆—III) хорошо сочетаются с пентатонической природой напева. Пятый и шестой такты вступления образуют дополнительный каданс, причем, доминантовое трезвучие взято каждый раз с пропущенной терцией. В дальнейшем фортепианном сопровождении вокальной партии Рыбаков продолжает намеченный во вступлении фактурный и гармонический план, но несколько разнообразит его введением аккордов субдоминантовой группы (VI₆, II⁴₃, II₇). Примерно в таком же плане выдержаны обработки песен «Аркаларда» и «Абрахман Биктимиров» (№ 8 и 9). Но в них партия фортепиано еще сильнее насыщена аккордами переменного мажорно-минорного лада. К 1912 г. С. Рыбаков обработал 50 башкирских и татарских напевов из своего нотного собрания. Верный своему характеру пропагандиста, он стремится заинтересовать музыкальную общественность своими опытами гармонизации башкирских и татарских мелодий. Он устраивает лекции-концерты, усердно хлопочет о публикации своих обработок. Но лишь после Великой Октябрьской социалистической революции ему удалось получить возможность публикации. В связи с этим он заново редактирует свои обработки 1908 и 1912 гг., пересматривает текст предисловия, который он написал еще в 1912 г., готовит к изданию свой первый выпуск обработок.

Возможность проследить редакционную работу Рыбакова над своими обработками дает нам его сборник 1912—1921 го-

дов¹. Видно, что этот сборник Сергей Гаврилович держал постоянно при себе, и когда перед ним встала реальная возможность публикации, он с присущим ему рвением редактирует свои обработки, создает новые варианты. Например, после обработки № 2, сделанной в 1912 г., следует ее вариант, помеченный рукой Сергея Гавриловича — «Москва, 29 мая 1921 года». Новая редакция обработки «Такмака» — № 3 помечена 19 августа 1921 года. В стиле миниатюрных вариаций, интересных гармонически и фактурно, звучат новые обработки Такмака № 11 и № 14 из раздела «Татарские песни». В отдельных случаях (например, «Илек буй») он объединяет редакции 1908 и 1912 годов, добившись большего лаконизма и органического единства партии фортепиано и голоса. Особенно большой переделке подвергались обработки из раздела «Башкирские песни» (с. 87—144). В них более развита и разнообразна партия фортепиано, интереснее и гармонический язык (см. «Бараков» — второй и третий варианты и песни № 47, 48, 49, 50). В 1922 г., уже после смерти С. Рыбакова, был опубликован первый выпуск его обработок, куда в основном вошли его ранние малоинтересные гармонизации татарских песен².

Остается пожалеть, что наиболее интересные гармонизации и обработки башкирских народных мелодий, сделанные Рыбаковым в последние годы его жизни, остались в рукописях и неизвестны музыкальной общественности. Сергей Гаврилович подходил к гармонизации народных мелодий скорее из научных, чем творческих побуждений. И в этом смысле — самой интересной частью опубликованного первого выпуска его обработок является довольно пространное введение, в котором он ставит ряд важных вопросов. Он впервые высказывает мысль о том, что «песенно-музыкальное творчество татар и башкир интересно для нас, во-первых, как народностей, живущих в ближайшем соседстве с русским народом и влияющих на быт и творчество последнего, и, во-вторых, ввиду самостоятельной ценности и значительных поэтических и музыкальных достоинств этого творчества, способных внести новые светлые струи в нашу культуру». С. Рыбаков совер-

¹ Песни татар и башкир в гармонизациях. Записал и гармонизировал С. Г. Рыбаков, СПб., 1912. Авторская рукопись. Научный архив БНЦ УрО АН СССР, ф. 3, оп. 47, ед. хр. 72.

² 50 песен татар и башкир. Записал и гармонизовал С. Г. Рыбаков, вып. 1. Протяжные песни татар (узун-күй). № 1—14. Госиздат (муз) 1922, (сборник переиздан в 1824 г.).

шенно справедливо отмечает во введении сложность и новизну проблемы гармонизации башкирских мелодий и считает существенно важным, чтобы «музыкальная обработка не вносила... черт обычной европейской музыки, не стирала, не затемнила... национального колорита, а являлась бы оправой, одеянием в духе самих народных напевов, воссоздавала бы, так сказать, народный стиль последних». Совершенно очевидно, что в этом высказывании С. Г. Рыбаков проявляет себя верным учеником и последователем русских передовых музыкантов — создателей стройной системы взглядов на народное творчество, на методы его фиксации и обработки. Вдумчивое изучение башкирской и татарской народной песни, чувство национальной специфики помогли Сергею Гавриловичу найти принципиально верный путь при гармонизации башкирских и татарских напевов, отобрать такие приемы гармонизации и фактуры сопровождения, которые можно считать до некоторой степени типовыми, традиционными, несмотря на их простоту и некоторый примитивизм. До сих пор остается жизненным принцип, положенный С. Рыбаковым в основу подхода к обработкам... «вносить в гармонизацию песен татар и башкир музыкальный материал их самих напевов с тем, чтобы в сопровождении чувствовались элементы, звуковые черты последних, чтобы сопровождения являлись воспроизведением музыкального мира песен». Наиболее близкими характеру башкирской народной песни Сергей Гаврилович считал «...разного рода контрапунктические приемы — имитации, каноны и т. п., пользуясь мелодическими рисунками напевов с их мелизмами, украшениями и внося таким путем в сопровождении как бы отзвуки напевов. Хорошо сочетается с народным колоритом, по мнению С. Г. Рыбакова, внесение в гармонизацию «пустых и параллельных квинт, унисонное, октав, кварт, выдержанных тонов, на фоне которых разыгрываются ~~темы~~ родственные песенным напевам». Музыкальная практика подтвердила правильность этих суждений. Вплоть до настоящего времени в башкирском многоголосии господствуют приемы, указанные Рыбаковым. Их можно встретить в обработках самых различных авторов от А. Гречанинова и С. Лобачева до З. Исмагилова и Х. Ахметова. Для примера можно сослаться хотя бы на ярко национальное сочинение башкирского композитора Р. Габитова на его хоровую поэму об Урале.

Менее прозорливым оказался С. Рыбаков во взгляде на гармоническую сторону обработки башкирских мелодий.

Применять европеизмы (так называет он секстаккорды, квартсекстаккорды, септаккорды) С. Рыбаков советует с большой осторожностью, в исключительных случаях. Жизнь показала, что это утверждение было продиктовано его осторожностью и робостью в области гармонического мышления. В своих вариантах к обработкам, сделанным в 1921 г. он идет гораздо дальше и смелее, применяет те самые европеизмы, от которых он предостерегал в своем предисловии¹. Не желательным считает Рыбаков применение хроматизмов, не встречающихся в мелодии, полагая, что они будут нарушать единство стиля мелодии и ее сопровождения. Нельзя не заметить, что в современной башкирской музыке, в творчестве башкирских композиторов применяются довольно сложные гармонические средства, включающие аккордику мажорно-минорной системы (II и VI низкие ступени, различные виды септаккордов), но применяются в таких сочинениях и в таком изложении, что не нарушают национального колорита мелодии, придают большую красочность и глубину произведению в целом. В качестве примера сошлемся хотя бы на обработку Р. Муртазина башкирской народной песни «Текучая вода» («Агым һуу»)² для хора в сопровождении фортепиано.

Сергей Рыбаков заканчивает введение к сборнику («50 песен татар и башкир», М., 1924) следующим высказыванием: «Дальнейшая работа музыкантов в этом направлении (т. е. направлении обработок и гармонизации народных песен — Л. А.) могла бы, по моему мнению, со многими шансами на успех еще в большей степени выявить и наконец установить стиль творческого художественного освещения песен и музыки названных народностей и использования их в общих интересах музыкального искусства».

Сейчас мы можем сказать, что силами композиторов Башкирии при огромной творческой помощи русских музыкантов создается и развивается стиль профессиональной башкирской музыки, которая будучи плоть от плоти народной, оснащена богатейшим арсеналом художественных средств современного музыкального искусства.

¹ Научный архив БНЦ УрО АН СССР, ф. 3, оп. 47, ед. хр. 72. Песни татар и башкир в гармонизациях. Записал и гармонизовал С. Рыбаков. СПб., 1919—1921, с. 14—15, 15—16, 29—32, 65—71, 72—74 и т. д.

² Р. Муртазин. Башкирские народные песни. М. Мургиз, 1952,

Исследование характерных сторон национального стиля современной башкирской музыки должно неизбежно начаться с глубокого изучения башкирской народной музыки, ее истории, особенностей. Почин этому положил своими работами замечательный музыкант, фольклорист и этнограф С. Г. Рыбаков.

4

Начало XX в. в истории музыкальной культуры России ознаменовалось острой борьбой идейно-художественных направлений. Эта борьба была отражением потрясавших Россию социально-политических событий, вылившихся, в конечном счете, в октябре 1917 года в Великую пролетарскую революцию, открывшую новую эру в истории человечества.

В накаленной политической обстановке предреволюционного периода определялись позиции социальных групп русского общества, и русское искусство, в том числе и музыка, были ареной столкновения идейно-эстетических взглядов этих групп.

В этих условиях музыкальная фольклористика приобретала еще более важное значение, чем в предшествующие периоды.

Деятели передовой части русского искусства видели в народно-песенном творчестве крепкую опору в борьбе против антидемократических тенденций музыкального модернизма. Музыкальные демократы, крупнейшие знатоки русского музыкального фольклора М. А. Балакирев и Н. А. Римский-Корсаков возглавляли русскую музыкальную фольклористику. По их примеру композиторы А. Лядов, М. Ипполитов-Иванов, Н. Ляпунов обрабатывают русские народные песни. В 1901 году при этнографическом отделе Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии была основана музыкально-этнографическая комиссия, объединившая таких крупных деятелей русского искусства и музыкального фольклора, как С. И. Танеев, А. Д. Кастальский, А. М. Листопадов, Е. Э. Линева, Д. И. Аракишвили. Музыкально-этнографическая комиссия не только возглавляла собирание народно-песенного творчества, но и активно пропагандировала лучшие образцы народной музыки. С этой целью устраивались музыкально-этнографические концерты, публиковались записи народных мелодий. Например, зимой 1902 года в Москве было проведено три публичных этнографических концерта, в которых исполнялись мелодии 22 народностей, в том числе и башкир.

Интересы музыкально-этнографической комиссии не ограничивались собиранием и изучением русской народной песенности. В «Трудах музыкально-этнографической комиссии», публиковавшихся с 1906 по 1913 год, ряд статей посвящен армянской, грузинской народной музыке¹. Русскую общественность продолжала интересовать и башкирская тема. Выходит ряд работ ученых и писателей, в них, как и прежде, уделяется большое внимание башкирскому песенному и поэтическому творчеству. Среди них выделяется книга Н. Крашенинникова «Угасающая Башкирия». На ее страницах встречаются пересказ народных песен и преданий, образы носителей народного творчества — певцов и кураистов, меткие наблюдения об особенностях исполнительства, например, об исполнении узляу². Основной работой, посвященной народной музыке татар и башкир продолжает оставаться книга С. Г. Рыбакова «Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта», на нее ссылаются многие исследователи, в том числе известный русский композитор Александр Тихонович Гречанинов (1864—1956), занимавшийся обработками башкирских народных песен и наигрышей.

Обращение Гречанинова к башкирской музыке не было случайным. В 1893 году он окончил Петербургскую консерваторию по классу Н. А. Римского-Корсакова. На занятиях и консерваторских концертах Гречанинов встречался с Сергеем Рыбаковым и через него заинтересовался башкирской музыкой. Под воздействием Римского-Корсакова Гречанинов стал активным деятелем музыкально-этнографической комиссии, а с 1902 года был одним из ее руководителей³.

Интерес Гречанинова к башкирской музыке был довольно устойчивым и продолжительным. В 1901 году издательство Беляева в Лейпциге опубликовало сборник его обработок башкирских и татарских народных песен⁴. В сборник композитор включил 25 башкирских и татарских песен из книги С. Рыбакова «Музыка и песни уральских мусульман». Обработывая башкирские и татарские народные мелодии для голоса в сопровождении фортепиано, композитор сохраняет тексты пе-

¹ Этнографическое обозрение. М., 1902, № 3, с. 141 (хроника).

² Н. Крашенинников. Угасающая Башкирия. М., 1907, с. 59, 96, 102.

³ Советская музыка. М., 1964, № 10, с. 64—67.

⁴ А. Гречанинов. Мусульманские песни, соч. 25. Издание Беляева в Лейпциге, 1901.

сен, но приводит и смысловой их перевод на русский язык. Публикация сборника сыграла определенную роль в пропаганде башкирской музыки среди русской музыкальной среды и выдвинула Гречанинова как талантливого мастера, сочетавшего в своих гармонизациях и обработках национальный колорит мелодий с многоголосным фортепианным сопровождением. В «Трудах музыкально-этнографической комиссии» систематически печатаются его обработки башкирских песен. Так, в четвертом томе «трудов» (1913) напечатаны три башкирские инструментальные мелодии в обработке для флейты и фортепиано трех башкирских песен, в том числе «Мунажат», «Таштугай», «Сакмар буй». Композитор обработал более 40 башкирских народных песен и наигрышей. Он не занимался собиранием и записыванием башкирского музыкального фольклора, не бывал в Башкирии, но, основательно изучив труды С. Г. Рыбакова, по-настоящему увлекся своеобразной песенной культурой башкир. Уже в 1920-е годы, живя в эмиграции в Париже, Гречанинов создал «Башкирскую сюиту» для двух фортепиано¹.

Наиболее полное представление о подходе композитора к башкирскому музыкальному фольклору и его приемах обработки дает его сборник «Мусульманские песни», переизданный в 1925 году².

Композитор по достоинству оценил самобытную красоту башкирских мелодий, записанных С. Рыбаковым, но его не удовлетворил уровень фиксации текстового материала. В небольшом предисловии ко второму изданию своего сборника композитор писал, что башкирские и татарские мелодии «сами по себе так своеобразно красивы, так свежи и разнообразны, что было бы жаль из-за плохого текста пройти мимо и не указать на этот клад народного творчества... я решил совсем не считаться с текстом, брать мелодии как таковые, понять их настроение, которое они сами по себе содержат, и создать к ним по мере сил, художественную рамку»³. Композитор точно определил свою задачу при обработке татарских и башкирских мелодий как создание «художественной рамки», т. е. создание такого гармонического и фактурного обрамления,

¹ См. Советская музыка, М., 1964, № 10, с. 67.

² А. Гречанинов. Мусульманские песни, соч. 25, издание Беляева в Лейпциге, 1901.

³ Татарские и башкирские песни для голоса с аккомпанементом фортепиано и гармонизации А. Гречаниновой. М., Музсектор, 1925.

которое наиболее выгодно подчеркивало бы национальные особенности напевов.

По стилю изложения и гармоническим приемам, обработки Гречанинова близки к обработкам Римского-Корсакова и Лядова. По их примеру он делает опору на побочные ступени мажорной и минорной диатоники, выявляет гармонизацией ладовую переменность в природе напева, переносит в музыкальную ткань сопровождения наиболее характерные обороты мелодии. Обработки Гречанинова по-лядовски прозрачны и лаконичны. От Лядова и Римского-Корсакова идет у него использование в отдельных случаях элементов звукозаписи как средства передачи настроения от пейзажа. Так, в обработке «Из Бухары идет привольно караван» мелодия башкирской песни «Кахым-туря» дана на фоне мерного триольного движения двойными нотами в высоком регистре. Все это напоминает звяканье колокольчиков, сопровождающих путь каравана.

В обработках Гречанинова получил отражение принцип гармонического и фактурного варьирования, введенный в русскую музыку еще М. И. Глинкой. Рассмотрим в качестве примера его обработку башкирского наигрыша «Перепелка»¹. Первое проведение мелодии дано на органном пункте тонической квинты. На эту тоническую квинту наложено мерное движение четвертными длительностями доминантовых и тонических звуков.

Во втором проведении темы, в фортепианной партии оставлен без изменения органнй пункт (тоническая квинта), а чередование тонических и доминантовых звуков перенесено из партии правой руки в левую, а в партию правой руки помещена мелодическая фигурация их хроматизированных вспомогательных и проходящих опевающих аккордовые звуки.

Третье проведение темы дано в ярком, динамическом звучании. Об этом свидетельствует пометка (фортиссимо), применение контрастно звучащих, низкого-бассового и высокого сопранового регистров фортепиано, перенесение органного пункта в глубокие басы и насыщенная фактура изложения фортепианной партии. По части использования гармонических средств для обработки башкирских и татарских мелодий Гречанинов исходит из опытов гармонизации русских народных мелодий композиторами-классиками, считавшими, что гармоническое

¹ Труды музыкально-этнографической комиссии, IV. М., 1913. Гречанинов, Протяжная.

сопровождение должно вытекать из самой мелодии и особенностей интонационного строя. Он часто использует тонический органнй пункт в виде тянущихся квинт, например, в обработках мелодий «Езнэкэй» («Зятек»), «Мэсем тау» («Гора Масим»), «Бузнэ» («Перепелка»), «Таштугай» (назв. местности)¹.

Желая отметить отсутствие вводнотонности в башкирских мелодиях, композитор гармонизирует их в переменных ладах, сопоставляет тонические аккорды мажора и параллельного минора, широко применяет аккорды побочных ступеней. Так, в обработке № 12 — первое предложение гармонизовано тоническим трезвучием, причем в нем чередуются квинта и секста от основного звука, образуя чередование тонического трезвучия ре-мажора и тонического секст-аккорда си-минора, что создает ощущение ладовой переменности. Во втором предложении чередуются III—I₆—III—I₆, что также создает впечатление переменности фа-диез минора и ре-мажора. Ладовая переменность слышится и в обработках № 3, 8, 13, 19, 21². При всем разнообразии фортепианного изложения, обработки можно объединить в три группы. Одну составляют мелодии, имеющие фортепианное сопровождение в гомофонно-гармоническом стиле. В них мелодия сопровождается аккордами в среднем или высоком регистре фортепиано. Такая фактура характерна, главным образом, для мелодий, исполняющихся в оживленном темпе (см. обработки № 2, 8, 19). К другой группе можно отнести обработки с применением подголосочной и имитационной полифонии (см. № 3, 6, 13). В ряде случаев подголоски даны в хроматизированном виде, и диатонические поступенные ходы расцвечены хроматическими полутонами. Подобные приемы довольно типичны для обработок русских и народных песен. Их мы встречаем, в частности, в обработках Балакирева³.

Правильно почувствовав сольную природу башкирских мелодий, Гречанинов в ряде случаев строит партию фортепиано как противосложение к мелодии вокальной партии, в результате чего вся обработка воспринимается как канон или дуэт (см. обработку № 6).

¹ Гречанинов. Мусульманские песни, соч. 25. Лейпциг, 1901, 2, 8; Труды музыкально-этнографической комиссии, т. IV. М., 1913, 1, 2.

² А. Гречанинов. Мусульманские песни, соч. 25. Лейпциг, 1901.

³ М. Балакирев. Русские народные песни, М., Музгиз, 1957. с. 25, 140, 172.

Наконец, у А. Т. Гречанинова есть обработки, в которых партия фортепиано по своей фактуре близка к таким жанрам программной инструментальной музыки, как баркарола (см. обработку № 19), ноктюрн (обработка № 15). Встречаются мелодии, обработанные в духе русских романсов лирико-романтического плана (см. № 12).

Анализ обработок А. Т. Гречанинова позволяет сделать вывод, о том, что автор их верно чувствовал особенности башкирской народной музыки и стремился не только сохранить, но и оттенить эти особенности своими гармонизациями.

Приемы гармонизации башкирских народных мелодий, взятые А. Т. Гречаниновым, сложились в творческой практике русских композиторов-классиков, развивавших русское национальное искусство. Обращение композитора к башкирскому музыкальному фольклору можно рассматривать как проявление музыкального ориентализма, обогатившего русское музыкальное искусство приобщением к музыке других народов и как пример перенесения на башкирскую почву приемов гармонизации и форм инструментального сопровождения, сложившихся из опыта обработки русской народной песни.

5.

В период 1890—1900-х годов вместе с всеми революционно-демократическими формами борьбы против самодержавия, активизируется борьба за национально-демократическую культуру среди нерусских народов царской России, в том числе и башкир. В это время заметно оживляется культурная жизнь города Уфы, Оренбурга, Казани. В Оренбурге по традиции, сохранившейся с тех времен, когда он был административным центром обширного Оренбургского края, активно действовали научные общества, изучавшие быт, культуру, экономику края. В газетах и журналах периодически появлялись материалы по вопросам краеведения, этнографии, народного творчества. Выходят и работы, посвященные музыкальному фольклору. Ведущая роль в этом принадлежала «Известиям Оренбургского отдела Русского географического общества» и «Трудам Оренбургской ученой архивной комиссии». К 1900-м годам в Оренбурге появляются любительские музыкальные и драматические кружки, музыканты-профессионалы из числа татар и башкир. Таким музыкантом, например, был Мушарап Валеев, скрипач-самоучка, знавший нотную грамоту, воз-

главлявший небольшие инструментальные ансамбли. С оренбургскими полупрофессиональными оркестрами и ансамблями, с любительскими драматическими кружками была связана и юность башкирского композитора Масалима Валеева.

В Казани центром этнографии и фольклористики продолжал оставаться Казанский университет, он проводил этнографические экспедиции, поддерживал связь с энтузиастами краеведения Казанского края, главным образом, учителями. Неутомимым участником университетских экспедиций был известный профессор-тюрколог Н. Ф. Катанов¹. В свои экспедиции он привлекал музыкантов-фольклористов. Так, в экспедиции летом 1893 года под его руководством работал композитор А. А. Эйхенвальд, сделавший записи башкирских, татарских, чувашских, марийских мелодий и пайгрышей². Сотрудники кабинета экспериментальной фонетики Казанского университета впервые применили фонограф для записи национальных песен Поволжья и Урала. При записи ставились прежде всего лингвистические задачи, на качество мелодий и их исполнение особого внимания не обращалось. Тем не менее, эти первые фонографические записи имеют определенную ценность и в музыкальном отношении. В них зафиксированы народные песни в живом звучании с сохранениями исполнительской манеры. В частности, они дают наглядное представление об ансамблевом пении у татар и башкир, как преимущественно унисонном. Положительным фактом является и сравнительно точная паспортизация напевов. Указаны названия песен, фамилии, национальность, место рождения информаторов. Среди фонографических записей 1913 года, часть которых через десять лет опубликована в небольшом сборнике Берг³, мы встречаем башкирские и татарские старинные песни «Ашкадар», «Зилийлюк», «Ай, былбылым», записанные от уроженца Стерлитамакского уезда Уфимской губернии башкира Султангалиева (имя неизвестно).

¹ См., в частности: Н. Ф. Катанов. Отчет о поездке, совершенной с 1 июня 1897 г. по 20 августа того же года в Белебеевский и Мензелинский уезды Уфимской губернии. Ученые записки Казанского университета, кн. 11, Казань, 1898.

² Музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки, ф. 159, № 1678; Советская Башкирия, 14 мая 1965. «У истоков башкирской оперы». Л. А.

³ Берг М. И. Восемь татаро-башкирских песен. Под общей редакцией проф. В. А. Богородицкого. Казань, 1923.

К 1900-м годам народная поэзия и музыка стоят в центре внимания татарской интеллигенции. Виднейшие представители татарской демократической культуры К. Насыри и Г. Тукай собирают татарский поэтический фольклор. Огромный резонанс среди татар и башкир приобрела книга Г. Тукая «Народная литература» («Халык эдэбияты», Казань, 1910). Высокие отзывы на нее были опубликованы во многих газетах и журналах того времени. В книге поставлены остро волновавшие национальную интеллигенцию проблемы собирания, изучения и публикации богатейшего песенно-музыкального наследия народа.

Довольно активно протекает и музыкальная жизнь Казани. Кроме концертов Казанского отделения РМО, гастролей оперных трупп и приезжих музыкантов, в Казани большой популярностью пользуются выступления Восточного Клуба (Шэрык клубы), полупрофессионального театра «Сайяр», концерты исполнителей татарской и башкирской песни И. Адамантова, М. Тимербулатовой, М. Тухватуллина, Ф. Латыпова. Значительную роль в пропаганде татарской и башкирской песни сыграла деятельность известного Казанского музыкального мастера Г. Сайфуллина, создавшего металлические пластинки для механических музыкальных инструментов. Кроме того, Сайфуллин выступил как автор сборника «Самоучитель игры на мандолине»—инструменте, весьма распространенном среди городского татарского населения. В самоучитель было включено двадцать семь различных мелодий, главным образом, татарских и башкирских. Активно откликнулась на выход в свет самоучителя игры на мандолине периодическая печать, так, например, положительно отзываясь об этом издании, газета «Тормыш» (1914, 14 августа), в частности, писала, что в самоучитель следовало бы включить старинные башкирские мелодии. В начале XX в. вышел в свет ряд песенников, в которых были представлены тексты народных татарских и башкирских песен. Среди этих изданий наибольший интерес представляет «Сборник песен» («Жирлар эхтерисе») Фазыла Туйкина, который выдержал четыре издания (4-е издание вышло в 1918 г. в Казани).

6.

Под воздействием мусульманской музыки сформировалось дарование скрипача и композитора И. А. Козлова, занимавшегося изучением татарской и башкирской песенной культуры.

Уроженец Казани Илларион Александрович Козлов (1878—1933) окончил в Казани музыкальную школу по классу скрипки и с 1896 по 1900 год учился в Московской консерватории в классах профессоров Гржимали (скрипка) и С. Танеева (музыкально-теоретические предметы). В 1896 г. И. Козлов выступил в консерваторском концерте со своими сочинениями, среди которых была «Татарская песня» для скрипки и фортепиано, получившая оценку в печати как «поэтичная, в высшей степени колоритная, с ее оригинальной татарской народной темой, звучная и своеобразная по своему ритму»¹.

Окончив Московскую консерваторию с большой серебряной медалью, И. Козлов возвратился в Казань и стал активным участником ее музыкальной жизни. Он выступал в концертах как скрипач и пианист-аккомпаниатор² и увлекался собиранием и изучением татарских и башкирских народных мелодий. Вполне вероятно, что увлечение было подготовлено общением Козлова с собирателем народных песен татар и башкир Мансуром Султановым. Они оба учились в Московской консерватории. Козлов подарил М. Султанову рукописный экземпляр «Татарской песни». Работая в Саратовской консерватории, Султанов передал ноты «Татарской песни» Козлова профессору В. В. Зайцеву, а тот — автору настоящей работы.

С 1912 г. И. Козлов записывает и изучает татарские и башкирские песни, гармонизирует их для голоса и фортепиано. Записи мелодий башкирских народных песен Козлова, при некоторой их схематичности, отличаются четкостью, ясностью. В них сохранены самые характерные национальные обороты. Хотя мелодии не подтекстованы по их широкому мелодическому дыханию, вокальности, т. е. песенной природе, видно, что это песни, а не инструментальные наигрыши. Часть своих записей Козлов приводит в своей теоретической работе «Пятизвучные бесполутонные гаммы в татарской и башкирской народной музыке и их музыкально-теоретический анализ», опубликованный в «известиях Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете» (Казань, 1928, т. 34, вып. 1—2). Мы находим в ней маршевую башкирскую песню «Салават». Ее звучание почти тождественно фонографическим записям фольклористов И. Салтыкова и Л. Лебе-

¹ Русская музыкальная газета, СПб., 1896, апрель, с. 499.

² М. Нигометзянов Татарская народная песня. Казань, 1964, с. 45.

динского, сделанным в конце 1920-х, в середине 1930-х годов¹. По естественности, национальной почвенности запись Козлова может считаться типовым образцом маршевых песен о Салавате. Хорошо записана мелодия башкирской лирической песни «Шаура», ошибочно названная Козловым «Эскадрон». Близкие ей варианты мы находим в записях Х. Ахметова, Л. Лебединского, К. Рахимова².

Следующая башкирская мелодия озаглавлена Козловым «Кияп». Кияп — искаженное не уместно примененное башкирское слово кюй-ляп (койлэп), что буквально означает «напевая». При ближайшем рассмотрении она является вариантом лирической песни «Тевкелев». Близкий вариант данному напеву мы встречаем в записях С. Рыбакова и Г. Епикеева³.

Художественная общественность Казани, татарская интеллигенция имели тесную связь с Башкирией, где процесс развития национальной культуры протекал не менее интенсивно. Широкий размах получило движение за национальное просвещение. Оно охватило самые различные группы — от представителей башкирской знати, купечества, до бедняков из самых отдаленных башкирских аулов. Сравнительно много места борьбе за просвещение башкир уделяла периодическая национальная печать. Так, в Оренбургской газете «Вақыт» («Время») были напечатаны статьи «Последствия нерешительности на пути культуры», «Признаки прогресса среди башкир». С ними перекликается статья «Наши культурные начинания» в газете «Кояш» («Солнце»). Весьма характерным примером национально просветительных устремлений является «Обращение к моим старшим братьям — башкирам» Мухамед-гэрифа Татлыбаева⁴.

К сложившимся еще в середине XIX в. музыкальным традициям Уфы и других городов башкирского края прибавились новые явления, свидетельствующие о росте демократических тенденций среди населения и активном развитии баш-

¹ Фольклорный кабинет Уфимского института искусств, сб. 2, № 27; Башкирские народные песни. Уфа, 1954, с. 58.

² Башкирские народные песни, с. 146; Научный архив БНЦ УрО АН СССР, ф. 3, оп. 12, ед. хр. 198, с. 43.

³ С. Рыбаков. Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта. СПб., 1897, № 66, 67, 159, 179; Г. Епикеев. Старинные башкирские и татарские песни, № 14, 28. Хранится в фольклорном кабинете Уфимского института искусств.

⁴ Государственный архив Тат. ССР. Казань. ф. 869, оп. 1, № 47—48.

кирской национальной культуры. «После революции 1905 года, всколыхнувшей самые глухие уголки России, стремление к культуре у башкир и татар приняло форму всеобщего движения» — вспоминает об этом периоде народный поэт С. Кудаш¹. Одним из национально-просветительских очагов той поры было Уфимское медресе «Галия», открывшееся осенью 1906 года. Несмотря на свою программную цель воспитывать из числа шакирдов преимущественно служителей мусульманского культа, в медресе были довольно сильные передовые, демократические тенденции. Не случайно, за участие в революционных волнениях из медресе было исключено 50 учащихся. Из стен медресе вышло немало деятелей культуры татарского, башкирского и др. народов. Там работал великий татарский писатель Галимджан Ибрагимов, учились такие выдающиеся деятели литературы и искусства, как Сайфи Кудаш, Шайхзада Бабич, Хасан Туфан, Султан Габяши, Амин Зубаиров и многие другие.

В медресе «Галия» постоянно работал кружок «Национальной литературы и искусства», который объединил любителей поэзии, музыки, пения, фольклора и драматического искусства. По существу, это была художественная самодеятельность — зародыш многих явлений башкирского профессионального искусства и литературы. Шакириды — члены кружка, уезжая на каникулы в родные места, пропагандировали произведения национального, русского и европейского искусства, собирали образцы устнопоэтического творчества. Душой всех этих начинаний был Г. Ибрагимов. Будучи ведущим педагогом в медресе, он добился включения музыки в число изучаемых предметов. По настоянию Ибрагимова был приглашен бывший профессор Варшавской консерватории Вильгельм Клеменц, во время империалистической войны оказавшийся в России. Клеменц организовал в «Галии» хор и оркестр из числа учащихся, который постоянно участвовал в вечерах и концертах. В свободное от занятий время медресе напоминало музыкальную школу», — пишет С. Кудаш в своей книге «Незабываемые минуты». К сожалению, архив медресе, содержащий ценные материалы о башкирской национальной культуре предреволюционного периода не сохранился, и о деятельности литературно-музыкального кружка, объединявшего самых передовых и талантливых учащихся, можно судить по воспоминаниям очевидцев и по отдельным сохра-

¹ С. Кудаш, Незабываемые минуты. Уфа, 1962, с. 9.

нившимися материалам и документам. В этом смысле представляет большой интерес и ценность личный архив С. Кудаша. В 1917—1918-х годах концерты кружка «Национальные мелодии, сцена и литература» проводились систематически и имели большой общественный резонанс. Программы концертов были интересными и разнообразными. Ставились национальные и переводные пьесы, чаще всего одноактные. В числе их, например, пьеса «Музыкант» Сагита Сюнчелея, посвященная силе и красоте башкирской народной музыки. Главное действующее лицо пьесы — слепой музыкант Халык (что в переводе означает народ), является олицетворением народной мудрости и веры в лучшее будущее. Ставилась одноактная злободневная комедия И. Галимова — «Проблема масла, или певежественный мулла», успешно шел переведенный на татарский язык водевиль А. Чехова «Медведь». Концерты обычно состояли из литературного и музыкального отделений. Читались стихи татарских и башкирских поэтов. Чаще всего звучали произведения Г. Тукая, М. Гафури, Ш. Бабича, С. Кудаша: Программы концертных отделений были в основном из образов народной музыки. Под управлением В. Клеменца в медресе несколько лет активно функционировали хоровые кружки татар, башкир, казахов, крымских татар. В сохранившихся концертных программах мы встречаем сведения о том, что татарские учащиеся пели песни «Талга басып» («Соловей поет на тальнике»), «Хафиза лә иркэм» («Милая моя Хафиза»). Казахи пели свои родные напевы, среди них «Сарымбет», крымские татары исполняли свои песни.

В целом же в программах преобладали башкирские песни и наигрыши. Они звучали в хоровом и сольном исполнении, много обработок башкирских мелодий звучало в исполнении оркестра под управлением В. Клеменца. Наиболее часто встречаются в программах протяжные башкирские песни «Хакмар», «Шаура-килен», «Уйыл», «Салават», «Мадинакай», «Хандугас».

Примечательно, что в концертах принимали участие и женщины. Имена их частью указываются, частью скрыты под псевдонимами. Разнообразие в концерты вносили сольные выступления В. Клеменца, исполнявшего скрипичные пьесы Годара, Пергамента, Венявского. По воспоминаниям очевидцев, участников кружка «Национальные мелодии, сцена и литература», хоровое исполнение песен было в основном унисонным, но с элементами разделения на хоровые партии, в связи с наличием теноров и басов в хоре. По воспоминанию

С. Кудаша, певшего в хоре, басовую группу возглавлял Ш. Бабиц, а С. Габяши пел тенором. Двух- и трехголосие было основой оркестровых переложений, которые делал В. Клеменц. Разумеется, хоровое пение и многоголосное звучание народных мелодий в оркестре приучали слух участников и слушателей концертов к многоголосию, ансамблевому исполнению национальной музыки.

Почти каждое более или менее заметное выступление самодельных музыкантов-певцов перед общественностью Уфы находило отражение в национальной печати в виде объявления или отзыва. Так, газета «Алга» 24 августа 1917 г. известила своих читателей, что «25 августа в помещении Нового клуба Общества учителей Уфимской губернии проводит большой литературно-музыкальный вечер, состоящий из трех больших отделений. Будут исполняться такие мелодии, как «Салкын шишме» («Холодный ключ»), «Кантон» («Кантонный начальник»), «Уйыл» («Уил — река»), «Мадинакай» («Мадиночка»), «Алтын камыш» («Золотой камыш»), «Бедрэ тал» («Плакучая ива»), «Галия бану», «Мостура» (имена девушек) и др. Исполнители: оркестр, хор, певцы и декламаторы».

В начале XX в. музыка становится предметом горячих споров и ареной идеологической борьбы. В противовес реакционному мусульманскому духовенству демократическая часть татаро-башкирской интеллигенции настойчиво защищала и пропагандировала право народа на искусство, на музыку и пение. Эта полемика получила довольно широкое отражение в периодической печати и в отдельных музыкальных изданиях, например, в своей книге «Музыка у мусульман» (Уфа, 1908). Хади Кильдебекки весьма доказательно опровергает ссылку невежественных мулл на коран, якобы непосредственно запрещающий занятия музыкой и пением. Он довольно убедительно рассказывает о большой роли музыки в жизни народа, о ее высоком этическом и эстетическом воздействии.

Большое идейно-эстетическое влияние на широкие народные массы в предоктябрьскую пору оказывали революционные песни. Казанский комитет большевиков в 1917 году опубликовал «Интернационал», «Марсельезу», «Варшавянку» на татарском языке. Инициатором издания и переводчиком текстов песен был видный революционер-большевик Хусеин Ямашев. В этом же году в Оренбурге на татарском языке вышла из печати книжка «Песни свободы», в которую была

включена «Марсельеза», «Дружно, товарищи, в ногу!», «Вы жертвою пали». И до этого революционные песни имели широкое распространение среди татар, башкир. Так, в 1907 году, в Троицке полиция при обыске «политически ненадежных» обнаружила книжечку революционных песен с текстами на татарском языке. Среди них были «Рабочая марсельеза», «Дружно, товарищи, в ногу» и оригинальная татарская «Песня крестьянина». В первой легальной большевистской газете «Урал» на татарском языке помещались песни и стихи революционного содержания. Тексты революционных песен и гимнов включались и в выпускаемые большевиками книжки и брошюры на татарском языке. Еще в 1907 году в Оренбурге в переводе Х. Ямашева вышла книжечка Б. Самойлова «Освобождение рабочих должно быть делом самих рабочих», которая заканчивалась текстом «Интернационала». А на год раньше Уфимский комитет РСДРП издал «Песни борьбы». Подобный сборник был также издан в 1908 году.

В начале XX в. из среды «уральских мусульман» вышло два музыканта-профессионала, активно занимавшихся собиранием башкирского и татарского музыкального фольклора. Это Султан Габяши и Мансур Султанов.

Творческая деятельность С. Габяши протекала в основном в советский период. Жизнь же Султанова прошла в предреволюционное время.

Мансур Султанов родился в семье дворян Султановых 25 апреля 1875 года в имении Мастеево Мензелинского уезда. Глава семьи — Ислам Султанов, брат уфимского муфтия Султанова, имел двух жен, от которых было две дочери и четверо сыновей. Сыновья — Шайх, Амир (от первой жены) и Якуб (от второй жены) окончили Оренбургский кадетский корпус, дочери Зюгра и Амина (от второй жены) учились в Уфимской гимназии. Семья имела музыкальные традиции. Зимой в уфимскую квартиру Султановых приходили учителя музыки, устраивались музыкальные вечера. Выступала в публичных любительских и благотворительных концертах первая жена Ислама Султанова, она аккомпанировала на рояле сыну Амиру, слывшему в Уфе недурным скрипачом. Она была первой учительницей музыки четырехлетнего Мансура Султанова¹.

Общее образование Мансур получил в Уфимском реальном училище. В эти годы он был учеником дирижера Уфимского общества любителей музыки С. П. Копылова и играл в учени-

¹ Пермский областной государственный архив, ф. 953, оп. 1, № 40, с. 30. Литературно-музыкальные вечера в Уфе.



СУЛТАНОВ М. И.

Султановых было сочетание интереса к европейской профессиональной музыке с огромной любовью к башкирской и татарской песне. В обычае семьи было приглашать на праздники и семейные торжества, особенно в летнее время, когда жили в деревне, народных певцов и кураистов петь родные напевы.

В 1897 году, вопреки воле родных, Мансур Султанов поступил в Московскую консерваторию в класс флейтиста В. В. Кречмана. Музыкально-теоретические дисциплины он изучал у видных преподавателей консерватории Г. Э. Конюса, Н. М. Ладухина, Ф. Ф. Кенемена, контрапункт — в классе С. И. Танеева: Дирекция консерватории отметила дарование Мансура Султанова и его упорство в занятиях. Три последние года пребывания в консерватории он получал стипендию И. И. Маслова. Уже в студенческие годы М. Султанов выделялся как многообещающий флейтист-виртуоз, обладавший блестящей техникой и красивым, полным звуком, и ему поручали самые ответственные выступления. Так, в программе экзаменационного ученического спектакля, состоявшегося 5 апреля 1902 года, значится: «Похищение из Сералея» с участием ученицы А. Неждановой. Во втором действии соло на флейте — ученик М. Султанов¹. В 1903 году Султанов окончил Московскую консерваторию с серебряной медалью и званием свободного художника.

Еще до окончания консерватории Мансур Султанов работал в частной опере Солодникова в качестве флейтиста, а в 1906 году был принят по конкурсу в оркестр Большого театра². В год окончания консерватории Султанов женился на москвичке Т. А. Фувакиной. Он жил с ней гражданским браком, т. к. церковь запрещала браки между иноверцами. Ввиду болезненного состояния жены, М. Султанов не стал работать в Москве и уехал с нею в Крым. Там он более 10 лет концертировал как флейтист с симфоническими оркестрами. В 1911 году он выступал в симфонических концертах под управлением А. А. Эйхенвальда, который к этому времени хорошо знал татарскую и башкирскую народную песню и имел опыт ее собирания. Через год (в 1912 г.) Султанов был приглашен на работу в открывшуюся тогда Саратовскую консерваторию, вести классы флейты и теории музыки. Примечательно, что среди его участников по теории и сольфеджио был И. В. Сал-

¹ Там же, ф. 790, № 1777.

² Там же.

тыков, впоследствии активный собиратель башкирской народной музыки.

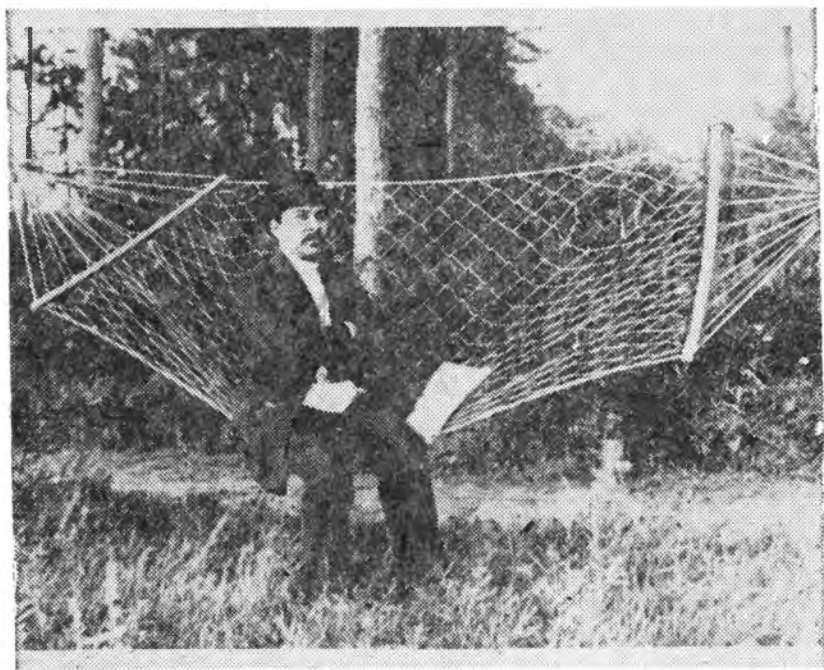
М. Султанов принимал активное участие в музыкальной жизни Саратова. Он играл в городском симфоническом оркестре под управлением таких выдающихся музыкантов, как композитор А. Глазунов, дирижеры И. Малько, А. Орлов. Выступал он также в вечерах камерной музыки в составе квартета духовых инструментов (М. Султанов — флейта, Г. Поповицкий — гобой, Г. Белоцерковский — валторна, И. Погребняк — фагот).

По отзывам музыкантов, знавших близко М. Султанова, он отличался сдержанностью и даже некоторой замкнутостью. Был молчалив в обществе и только в кругу близких друзей оживлялся, становился остроумен и весел. Говорил не громко, не торопясь, имел изящные манеры; любил во всем точность, аккуратность. Все делал очень тщательно. Страстно любил природу и музыку, увлекался фотографированием. Важнейшим делом своей жизни Султанов считал собирание башкирских и татарских мелодий и занимался этим систематически, с юных лет и до конца своей жизни. Живя вне Башкирии, он не прерывал связи с Родиной. Каждое лето он приезжал в родные места, записывал народные мелодии.

«Мансура Исламовича Султанова я увидел впервые на пристани Аяк-куль в 1914 или 1915 году,— пишет в своей памятной записке известный башкирский языковед, заслуженный деятель науки БАССР З. Ш. Шакиров.— Мы ждали пароход, нужно было мне ехать в Казань, а ему в Саратов. Мы вместе ехали до устья Камы. Это был один из жизнерадостных, культурных и красивых людей из среды башкир. Когда мы сходили, при нем была флейта. Я был близко знаком с его сестрами Аминой и Зюгрей. Каждый год в каникулярное время я ездил к своим родителям, они жили тогда в деревне Аишево, которая находилась в 25 километрах от Мастисво, где жили Султановы. По рассказам его сестер, Султанов очень любил народ, любил его песни и музыку. С целью изучения башкирской музыки он ездил в Белебеевский уезд. Там он занимался собиранием башкирских голосовых и инструментальных песен. В этом ему помогал Салимгарей Джантюрин»¹.

К 1914 году у Мансура Султанова скопилось много записей народных мелодий, и он решил опубликовать их отдель-

¹ Там же,



М. И. Султанов записывает башкирские народные мелодии.

ными выпусками. В 1916 году в Саратове вышел из печати первый выпуск записанных им песен под названием «Башкирские и татарские мотивы. Записал преподаватель Саратовской консерватории М. Султанов». В «Кратком предисловии к сборнику» автор характеризует исполнительские возможности курая и указывает, что десять мелодий, составляющих первый выпуск сборника, являются курайными наигрышами, записанными им в Уфимской губернии. Работа М. Султанова привлекла внимание русской музыкальной общественности и представителей татаро-башкирской интеллигенции. Примечательно, что если русская пресса в лице авторитетной «Русской музыкальной газеты» (1916, № 7) отмечала музыкальную ценность сборника Султанова, видя в нем продолжение начинаний С. Рыбакова, то в откликах национальных газет, при всей положительности их оценки была высказана и известная критика. Автора упрекали за недостаточно точное воспроизведение как самих народных напевов, так и их названий¹. Замечания не безосновательны, но бесспорен и тот факт, что для людей, чей слух воспитан на звучании родной им башкирской песни со всеми ее подчас не поддающимися нотации своеобразными оттенками, записи Султанова, как и большинство нотных слуховых записей, не могли полностью соответствовать их живому народному звучанию.

К каждой песне в сборнике даны точные темповые обозначения, тщательно выписаны ферматы, лиги, стаккато, динамические оттенки, знаки повторения. Виден определенный замысел и в отборе мелодий. Помимо того, что все они относятся к инструментальному жанру, в том, как они отобраны и расположены, проявлено стремление дать представление о различных жанровых группах башкирской и татарской инструментальной музыки. Султанов начинает с исторических напевов, затем дает несколько лирических, а в конце переходит к скорым и плясовым. Открывается выпуск двумя напевами о Салавате. Первый — энергичного маршевого характера — является вариантом широко распространенного наигрыша «Салават». Сходные с ним варианты имеются у С. Рыбакова, записаны они и собирателями советского периода — И. Салтыковым, Р. Габитовым². Вторая мелодия — тоже наигрыш, в основе которого лежит напев о Салавате. Вероятно,

¹ Газета «Тормыш», 1916, 8 марта, № 428.

² Научный архив БНЦ УрО АН СССР, ф. 3, оп. 12, ед. хр. 298. Фольклорный кабинет Уфимского института искусств, сб. № 2, запись № 21.

ее имел в виду М. Султанов, когда писал в предисловии: «Отчасти мотивы эти представляют собою самостоятельные инструментальные наигрыши, отчасти же, не считаясь со словами текста народных песен, есть повторения таковых со всевозможными изменениями»¹. Здесь есть и сходство отдельных оборотов с записью этой же песни у С. Габяши, А. Тихомирова².

Учитывая, что оба напева имеют мелодическую общность с записями наигрышей и песен о Салавате, сделанными разными авторами в разное время (так, С. Габяши записал напев в 1935 г., И. Салтыков — в 1929 г., Р. Габитов — в 1939 г., а запись А. Тихомирова относится к 1952 г.) можно считать их типовыми, распространенными по всей Башкирии напевами о Салавате.

Отличительной особенностью записей Мансура Султанова является то, что они наглядно демонстрируют вариантность, импровизационную природу башкирской народной песенности, показывают ее на основе мелодий, различных в жанровом отношении. Показательно в этом смысле сравнение наигрыша «Салават» (№ 2) с мелодией № 4. Во втором случае мелодия записана уже не в ре-мажоре, а в ми-бемоль мажоре, указан более медленный темп). Напев этого варианта течет плавно, фразы более округлые, ритмика гибкая и свободная, что при записи получило свое выражение в применении переменных размеров $\frac{4}{4} - \frac{3}{4}$. Все это снимает оттенок маршевости, который

имелся в наигрыше № 2, и вносит черты, свойственные лирическим песням. Подобный случай — не единственный у М. Султанова. Совершенно тождественны в мелодическом отношении записи пятая и шестая. Можно сказать, что обе они представляют варианты одной и той же протяжной мелодии, бытовавшей под разными названиями. В первом случае (№ 5) она звучит решительно и размашисто, как широкий, но с чертами маршевости напев. На первом плане по выразительности стоит пунктирный ритм и т. д., и характерный мелодический ход вниз на малую септиму.

Во втором случае (№ 6) напев исполняется очень медленно и широко (темп), мелодия орнаментирована, орнамент сглаживает и заполняет скачки, в том числе и нисходящий

¹ М. Султанов. Башкирские и татарские мотивы. Саратов, 1916. Предисловие.

² Башкирские народные песни. Уфа, 1954, с. 52, 62.

скачок на малую септиму, отчего он теряет свою остроту. Мелодия приобретает оттенок лирико-созерцательный, столь свойственный башкирским лирическим узун-кюй, посвященным образам природы.

До М. Султанова ни один собиратель не показал в своих записях так обнаженно импровизационную природу башкирских напевов, меняющих свою жанровую принадлежность и содержание в зависимости от стиля исполнения, и в этом смысле его записи представляют особый интерес.

Ясностью и достоверностью отличается запись курайного варианта исторической песни («Караван-сарай») (№ 3).

Большой интерес представляет напев № 7, озаглавленный Султановым «Унган ирляр» («Проворные мужчины»). По жанровым признакам он относится к маршу. Это подчеркнуто пунктирной четкостью ритма, темпом.

Надо заметить, что это единственная мелодия в сборнике с указанием характера исполнения.

Напев имеет значительное сходство с песней «Бугасау» («Пугачев»), или «Оло юл» («Большая дорога»), записанной в 1961 году от уроженца Пугачевского района Саратовской области Мухтара Абдульвахитова¹.

Вероятно, оба напева являются вариантами одной и той же лирической песни маршевого, героического характера. Есть основания и музыкальные (маршеобразность, четкость, энергия напева) и смысловые (содержание текста песни «Бугэсэу»), отнести оба эти варианта к историческим песням Салаватского цикла.

Жанр скорой башкирской песни и наигрыша представлен напевом «Езнекей» (№ 8). Он отчетливо и ясно записан и может считаться типовым примером башкирской кыска-кюй. Сходные варианты мы находим в книге С. Рыбакова. Песня и напев «Езнекей» одинаково распространены как среди башкир, так и среди татар, и в сборнике М. Султанова этот напев является переходом к двум татарским наигрышам. Один из них (№ 9) озаглавлен «Каргалинская» (т. е. мелодия, возникшая или бытующая в Каргалах — татарском селе близ Оренбурга). Ее лирически-распевный характер позволяет отнести ее к так называемым «деревенским напевам». Последний наигрыш (№ 10) «Омская» представляет яркий образец деревенского наигрыша на тальянке.

¹ Научный архив БНЦ УрО АН СССР, ф. 3, оп. 23, ед. хр. 6, с. 185.

Таким образом, не задаваясь специальными научно-фольклористскими задачами, Мансур Султанов в своем очень кратком сборнике (состоящем только из десяти мелодий), сумел дать типичный репертуар инструментальной народной музыки своего времени. В сборнике не нашли отражения густо орнаментированные напевы и паигрыши, представляющие развитые, с элементами виртуозности пьесы, а также башкирские плясовые. Думается, что собиратель предполагал посвятить отдельные выпуски этим жанрам. Для сборника характерна точность фиксации народных напевов и их исполнения. В этом видна высокая профессиональная культура музыканта-собираателя и исполнителя, каким был Мансур Султанов. Напевы, представленные в сборнике, несмотря на различную жанровую принадлежность и индивидуальность их мелодий, во многом объединены общими интонационно-ритмическими попевками, своеобразной общностью почерка. Это можно объяснить или тем, что Султанов записал большую часть напевов от одного исполнителя, или же это зависит от индивидуальности самого собирателя, его манеры записывать звучащую музыку. Все эти особенности делают сборник М. Султанова весьма ценным памятником башкирского музыкального фольклора предреволюционного периода.

СОБИРАНИЕ И ИССЛЕДОВАНИЕ БАШКИРСКОЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ В СОВЕТСКИЙ ПЕРИОД

Великая Октябрьская революция открыла новую эру в жизни народов России, в том числе и башкир. С первых дней Советской власти начинается активное развитие фольклористики, краеведения, этнографии. «Новая жизнь, выдвинувшая на первый план широкие народные массы, нуждается в изучении творчества этих масс как в области материальной культуры, так и в области культуры духовной», — писал известный ученый-востоковед С. Ф. Оренбург в своей статье «Задачи журнала «Этнография»¹. Изучение творчества народных масс, в том числе и музыкального, стало делом государственной важности. Молодым Советским правительством был принят ряд мер, обеспечивающих плановое и организованное изучение духовной культуры народов СССР.

¹ Этнография. М., 1926, № 1—2, с. 5.

На протяжении двадцатых-тридцатых годов исследования в области музыкального фольклора возглавлялись рядом научных организаций.

Так, в Москве научным центром музыкального фольклора была музыкально-этнографическая секция ГИМН (Государственного института музыкальной науки). В ее состав вошли деятели Московской музыкально-этнографической комиссии Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, создав тем самым живую преемственность между передовой дореволюционной фольклористикой и фольклористами советского периода.

Программа музыкально-этнографической секции ГИМНа дает представление о широте фронта работы, начатой советской фольклористикой. Секция занималась теоретическим изучением проблем музыкального фольклора, пропагандой образцов народного творчества и подготовкой кадров этнографов и фольклористов. Деятельность секции с самого начала приняла интернациональный характер. Сотрудники секции изучали музыку разных народов, например, в числе сотрудников секции был А. А. Эйхенвальд, впоследствии сыгравший определенную роль в развитии башкирского профессионального искусства. Уже в первые месяцы своей работы секция ГИМНа объединила 33 этнографа музыканта-фольклориста, среди которых был и представитель Башкирии.

Секция оказывала заметное воздействие на культурную общественность городов и республик страны, на организацию работы на местах по изучению национальных культур и народного творчества. Несмотря на значительные трудности первых лет после революции и гражданской войны, организуются фольклорно-этнографические экспедиции, публикуются материалы и исследования, используются все возможности для собирания фольклора. Так, в 1923 году работники этнографической комиссии записали на фоновалики песни и наигрыши от делегатов Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. Записи пополнили фонд только что организованной Государственной фонотеки и составили ее восточный отдел, о котором в журнале «Этнография» сообщалось, что «Восточный отдел состоит из мелодий, исполняемых на башкирском курае, песен узбекских, песен туркестанских, киргизов и других народностей Советского Союза»¹. В эту коллекцию вошли записи наигрышей на курае от талантливого певца и кураис-

¹ Этнография. М., 1926, № 1—2, с. 194.

та из Башкирии, пастуха Хамита Ахметова. Приехав в Москву на выставку, Ахметов несколько раз участвовал в концертах народной музыки, его игру слушал и высоко оценил А. В. Луначарский. Впоследствии Х. Ахметов был кураистом-профессионалом, много лет работал в башкирском колхозно-совхозном театре. Сотрудники фольклорного кабинета Министерства культуры БАССР записали от него свыше 40 башкирских песен и наигрышей.

Большую пользу принесли Всероссийские конференции научных обществ республик и облстей, поставившие перед этнографами, музыкантами-фольклористами конкретные задачи по собиранию и изучению народной музыки. Заметно усилилось методическое руководство. В «Трудах ГИМН» печатаются статьи инструктивно-методического характера.

Пристальное внимание было обращено на активизацию собирания и изучения песенного творчества в национальных республиках. «Новая национальная жизнь наших многочисленных республик все сильнее и сильнее выявляет богатейший и разнообразнейший материал в области этнографии нашего Союза», — писал журнал «Этнография» (1926, № 1—2), нацеливая ученых на усиление их собирательской и исследовательской работы. В 1927 году по инициативе Б. В. Асафьева и Е. В. Гиппиуса при Ленинградской консерватории создается музыкально-этнографический кабинет, который сразу стал центром музыкальной науки и фольклористики того времени. Работники кабинета принимали живое участие в подготовке новых кадров для изучения народного творчества, поднимали важные проблемные и методические вопросы музыкального фольклора, занимались записыванием народных мелодий. Так, в 1927—1928 гг. сотрудники кабинета записали от студентов Института восточных языков 42 валика различных мелодий, среди которых были и башкирские.

Начиная с 20-х годов, музыкально-фольклористское движение получило такой размах, стало таким массовым, что среди его участников было много энтузиастов, не имевших профессионального музыкального образования и навыков по методике собирания и радиопесенного творчества. Учитывая это, ГИМН в 1924 году организовал курсы для подготовки собирателей и исследователей народной музыки, занималась этим Ленинградская консерватория, которая, начиная с 1930 г. стала готовить специалистов по музыкальной этнографии.

Все это способствовало повышению профессионализма и появлению музыкальных сборников и историко-теоретических работ, посвященных музыкальному творчеству народов Советского Союза. В частности, в 1925 г. вышел из печати фундаментальный труд А. В. Затаевича «1000 песен киргизского народа» (М., Музгиз), получивший высокую оценку со стороны А. М. Горького и Б. В. Асафьева. В 1927 г. были изданы музыкально-этнографические очерки, посвященные чувашской народной музыке¹. Выходят сборники «Песни Крыма», «Песни Востока» с записями песен народов крымского полуострова, публикуются обработки башкирских и татарских песен С. Рыбакова, П. Лобачева, переиздается сборник обработок башкирских и татарских песен А. Гречанинова.

Вместе с тем, музыкальная фольклористика двадцатых-тридцатых годов переживала те же трудности роста, что и все советское искусство в целом. Она развивалась, нащупывала правильные пути в борьбе различных взглядов и направлений. Огромную положительную роль сыграли высказывания А. М. Горького о народном творчестве и задачах литераторов по отношению к эстетическому наследию народов. Великий писатель видел в народной песне неисчерпаемый источник для музыкантов. В статье «По Советскому Союзу» он писал: «Отовсюду — от зырян, бурят, чувашей, марийцев и так далее — для гениальных музыкантов будущего льются ручьи поразительно красивых мелодий. И когда слушаешь пение, думаешь, конечно, не только о музыке будущего, а о будущем страны, где все разноязычные люди труда научатся уважать друг друга и воплотят в жизнь всю красоту, издревне накопленную ими. Это должно быть и это будет»².

А. М. Горький переосмыслил понятие фольклора, по-новому истолковал его, как творчество трудового народа, тесно связанное с современностью. В тон горьковским высказываниям звучали многочисленные выступления академика Б. В. Асафьева о том, что народное музыкальное творчество есть прежде всего постоянный творческий процесс, который живет на живой, изменяющейся музыкальной интонации. В статьях «Кризис музыки», «Кризис личного творчества», «Композиторы, поспешите!», опубликованных в 1924 году³, Асафьев

¹ Ф. Павлов. Чуваша и их песенное и музыкальное творчество. Музыкально-этнографические очерки. Чебоксары, 1927.

² М. Горький. Собр. соч., т. 17, 1955, с. 133.

³ См. Современная музыка. М., 1924, № 4, 6; Музыкальная культура, 1924, № 2.

публицистически остро ставит перед композитором задачу «в живом творчестве найти связь с массой». Он критикует ретроспективное отношение некоторых фольклористов к народному творчеству как к «живой старине». «Выработался взгляд,— пишет Асафьев,— народная песня — в прошлом, а теперь — все, что делается вне так называемого художественного творчества, низменно и тривиально. Этот разрыв должен быть заполнен... Следует преодолеть тождество: уличное — низменно, и убедить себя, что уличное — радостное и жизненное начало, освежающее как родник, как ключ свежей, светлой воды»¹.

Решающую роль в определении правильного направления советской фольклористики играли указания Коммунистической партии и Советского правительства. Самое прямое отношение к фольклористике и фольклористам имело постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций», принятое в 1932 году. Оно обнажило слабости и недостатки, мешавшие изучению процессов народного творчества и определило правильный путь фольклористской науки как путь служения народу. Особенно важное значение имело положение об отношении к народному и классическому наследию, как основе пролетарского искусства. Постановление подтвердило необходимость живой преемственности лучших достижений музыкального фольклора дореволюционного периода. Эта преемственность проявлялась в творческом сотрудничестве крупнейших фольклористов Е. Линевой, С. Рыбакова, А. Кастаньского, З. Эвальд и др. с молодыми кадрами советского времени. Еще сильнее проявлялись черты преемственности в том, как бережно и как творчески смело и активно развивались лучшие традиции дореволюционного собирательства. По примеру Е. Э. Линевой входит в практику и становится обязательной точная запись народной музыки в единстве мелодии и текста, фиксирование манеры исполнения, описание условий обстановки, в которых бытует тот или иной образец народного творчества, подробные записи о самом исполнителе. В связи с новыми требованиями, очень остро ставится вопрос о фонографической записи напевов и их современной нотации и научной обработке.

В 1926 году был создан фонограммархив. В его первые коллекции вошли фонографические записи и башкирской му-

¹ Там же, Современная музыка. М., 1924, №, с. 149.

зыки¹. С самого начала фонограмм-архив не только стал хранилищем, но и исследовательским учреждением, разрабатывающим актуальные проблемы советской музыкальной фольклористики. Одна из первых проблем, которая привлекла внимание исследователей, была проблема конкретных проявлений национальной специфики в музыке разных народов. До революции эта проблема была еще намечена, но по ней был накоплен значительный материал в виде записей народных мелодий. В 1920-е годы к ней обращаются фольклористы Украины, Москвы, Ленинграда, Татарии, Казахстана.

Известно, что ладовое своеобразие — одна из характернейших черт национального стиля, и не случайно, что ряд работ и статей того времени посвящен проблеме ладовости, в том числе пентатонике, как характерному признаку ряда музыкальных культур. Несмотря на то, что в большинстве работ проблема пентатоники только поставлена и сделаны лишь отдельные наблюдения ладового своеобразия в музыке различных народов, эти работы заложили основу исследований последующих лет, в которых ладовая сторона народной музыки рассматривается в контексте с другими элементами музыкальной речи. Тема пентатоники рассматривается в «Конспекте по истории музыки народностей Поволжья» Н. Никольского, в работах К. Квитки².

Интересной работой тех лет является статья И. А. Козлова «Пятизвучные бесполутоновые гаммы в татарской и башкирской народной музыке» (опубликованная в известиях Общества археологии, истории и этнографии при Казанском госуниверситете им. В. И. Ульянова-Ленина, вып. 1—2, Казань, 1928). В ней автор пытается дать музыкально-теоретический анализ пентатоники и форм ее проявления в татарской и башкирской песне. Вслед за авторами дореволюционного периода И. Козлов отмечает бедность пентатоники как ладовой системы, но здесь же говорит, что «как бы ни была бедна пятизвучная гамма и гармонизация в ее пределах, разнообразные модуляции из лада в лад, из строя в строй, а иногда даже в далекие тональности, в соединении с европейской обещаю пятизвучным гаммам блестящее будущее, внося в музыку совершенно новый, неисчерпанный материал». Свои

¹ Советский фольклор. Сб. статей и материалов. М.-Л., 1936, № 4—5, с. 405—408.

² Труды музыкально-этнографического отделения Казанской центральной высшей музыкальной школы. Вып. 1. Казань, 1920; К. Квитка. Первобытные звукоряды. Киев, 1926.

выводы И. Козлов делал главным образом на основе ладово-интонационного анализа собранных им еще до революции башкирских и татарских мелодий, а также записей Сергея Рыбакова. Козлов был одним из первых, кто вслед за Рыбаковым отметил у башкир наличие мелодий диатонических, имеющих полутоновые сопряжения.

Новое понимание фольклора определило и новое отношение к жанрам народного творчества. Если дореволюционная фольклористика ограничивалась в основном изучением традиционных форм крестьянского фольклора, то в советское время границы ее предмета неизмеримо расширились за счет изучения всего многообразия форм народного творчества.

Фольклористы дореволюционной поры собирали и изучали преимущественно старинные, постепенно уходящие из жизни жанры, как, например, обрядовые песни, былины и довольно пренебрежительно относились к таким формам, как частушка, рабочая песня, часто обходились жанры, имевшие острое социальное звучание.

Главной проблемой изучения традиционных жанров в советское время стала проблема их исторического развития. В круг исследования вошли жанры острого социального звучания, отражающие темы крестьянских восстаний, борьбы с крепостничеством, колонизацией и эксплуатацией.

Уже первые десятилетия советской фольклористики ознаменовались возникновением и постоянным упрочением новой традиции — внимательно изучать отражение темы современности в народном творчестве. Фольклористы-музыканты, идя в ногу со временем, всматривались в процесс жизни народной песенности, в сдвиги, происходящие в музыкальном творчестве народов. Они осмысливали классовое звучание фольклора, то, как в нем проявляются чувства, мысли народа, связанные со становлением советской власти, с перестройкой сознания людей; стремились уловить общие для всех народов советского государства идеи пролетарского интернационализма, получающие в фольклоре национальную форму выражения. Этим вопросам была посвящена специальная дискуссия о фольклоре и фольклористике советского периода, проведенная в Москве¹. Активно участвовали в дискуссии представители национальных республик. Музыкант-фольклорист И. В. Салтыков в своем выступлении рассказал о работе искусствоведческой секции Башкирского института национальной культуры.

¹ Журнал «Литература и марксизм. М., 1931, № 6, с. 105—114.

туры. Он, в частности, подчеркнул, что «нельзя открывать изучение песен фольклористом и музыкантом, так как слово и напев неразрывно связаны. Содержание песни влияет на мелодическую форму песни». В заключительном слове руководителя дискуссии — проф. Я. Соколов отметил выступления фольклористов Украины, Туркмении, Башкирии, в которых была высказана «необходимость теоретического и методологического единства в изучении фольклора разных национальностей нашего Союза и большого внимания к проблемам национального фольклора в центральных научных учреждениях»¹.

Наряду с руководством и помощью партийные и правительственные органы вместе с учеными искали лучшие формы организации научной работы в области народного искусства. С этой целью в 1931 году ГИМН был реорганизован в ГАИС (Государственную академию искусствоведения). В республиках были открыты институты национальной культуры. Огромную роль в усилении массовости и общественного звучания музыкальной фольклористики сыграл Центральный Дом народного творчества им. Н. К. Крупской, систематически проводивший конкурсы, конференции сказителей и певцов, занимавшийся пропагандой народного творчества. Так, в 1930 г. была проведена первая Всесоюзная олимпиада искусств народов СССР, в которой приняли участие и знатоки башкирского музыкального фольклора Газиз Альмухаметов и Султан Габяши.

Таким образом, уже к концу тридцатых годов музыкальная фольклористика становилась подлинной наукой, а ее деятели активно участвовали в культурном строительстве Советского государства. Достижения советской музыкальной фольклористики особенно сказались в широте и размахе, с каким развивалось народное искусство, и его изучение.

2.

Известно, что при общих закономерностях развития и при наличии самых глубоких связей между братскими народами Советского Союза, каждый народ имеет свое национальное лицо и своеобразие условий бытования его искусства.

В развитии башкирской национальной музыки огромную роль сыграла революционная, а затем советская массовая песня. «Интернационал», «Рабочая марсельеза», «Смело, друзья», «Смело, товарищи, в ногу», проникли в быт трудя-

¹ Указанное издание, с. 105.

щихся Башкирии в период революционных боев и оказали не только революционизирующее, но и музыкально-эстетическое воздействие. Еще шире и глубже распространились революционные песни в годы гражданской войны, фольклористы до сих пор записывают от народных певцов башкирские варианты мелодий революции и гражданской войны¹. Практика коллективного пения революционных песен, их организуемая, чаще всего маршевая ритмика и новый для башкир мелодический склад, двух-, трехголосие, заметно повлияли на башкирскую народную песенность, вызвали в ней качественно новые явления, которые были зафиксированы фольклористами еще в конце 1920-х годов.

В советскую эпоху у башкир на первый план выходит принцип коллективного освоения лучших образцов индивидуального творчества. Правда, этот принцип присутствовал и в дореволюционном башкирском фольклоре, когда песни и наигрыши, сложенные одним певцом или кураистом, становились общим достоянием на сабантуях, йыйынах, праздниках, во время которых проводилось соревнование музыкантов и певцов. Но, получив распространение в народе, песни не теряли при этом своей сольной природы, выработанной веками. Новые формы коллективной общественной жизни башкир после Октябрьской революции постепенно воздействовали на фольклор, создавали в нем новые традиции коллективного исполнительства, а затем и творчества, т. е. традиции художественной самодеятельности.

Огромную роль в возникновении новых явлений башкирского музыкального быта, в том числе и многоголосия, сыграли первые хоровые коллективы. После Октябрьской революции в городах, отдельных селах и деревнях постепенно возникает тяга к коллективному, хоровому пению, сначала одноголосному, унисонному, а затем и двухголосному, в сопровождении гармонии или фортепиано. Ее принесли в быт бывшие красногвардейцы, учителя. В 1919—1920 годах возникают первые хоровые коллективы в городах Башкирии. Наиболее видными энтузиастами хорового пения были драматург Х. Ибрагимов и композитор С. Габяши.

Доброволец Красной Армии Хабибулла Калимуллович Ибрагимов по поручению политотдела Туркестанской армии, в составе которой были башкирские подразделения, в годы гражданской войны организовал хоровые, драматические

¹ См. Научный архив БНЦ УрО АН СССР, ф. 3, оп. 12, ед. хр. 12.

кружки в Бузулуке, Белебее, Стерлитамаке. Позже он руководил национальным хоровым кружком Уфимского пединститута и национальным армейским ансамблем песни и пляски Республиканского Дома Красной Армии. Кроме того, Х. Ибрагимов был одним из первых создателей башкирской массовой песни и театральной музыки.

Султан Габяши явился организатором национального хора уфимских студентов. Весьма плодотворной была его работа с учащимися музыкального техникума. Для них он обрабатывал башкирские народные мелодии, создавал оригинальные песни. Положительную роль в развитии национального искусства, в приобщении башкирской музыки к многоголосию сыграло введение хорового пения в учебную программу музыкального и театрального отделений Уфимского техникума искусства.

Много сделал в области хорового пения и обработок народных башкирских песен старейший хормейстер республики Анатолий Тихомиров. Он руководил хоровой студией Башпрофсовета, положившей начало первому профессиональному хоровому коллективу республики — хору театра и балета.

Наряду с хоровыми кружками, в 1920-е годы возникали инструментальные ансамбли и оркестры. Чаще всего они состояли из распространенных в быту инструментов — гармони (тальянки) или баяна (иногда нескольких), самодельной скрипки, мандолины, курая, домр, гитары. Постепенно в городах и районах при клубах, школах и домах культуры создаются духовые оркестры.

Одной из специфических национальных форм самодеятельности на селе были так называемые «Милли уйын» (национальные игры). Они проводились обычно сельской молодежью в клубе, после самодеятельного спектакля и включали пение песен, пляски, игры. На таких вечерах можно было услышать и сильное исполнение старинной башкирской песни, и хоровое пение советских русских песен, и импровизацию новых напевов и песен. Именно в такой обстановке возникли в двадцатые годы песни «Асма-комсомолка», записанная С. Габяши от С. Кульбаевой, хоровой такмак «Косилка-молотилка», записанный А. Ключаревым от группы исполнителей во время вечера в клубе деревни Арсланово. В таких же условиях К. Рахимов записал уже в 1941 году хороводные «Заем-заем», «Хорошо-хорошо, замечательно». В послеоктябрьский период творческие способности башкир, получивших все ус-

ловия для развития своего родного языка, письменности, раскрылись с невиданной силой и размахом. Народные сесэны (певцы-сказители) Ф. Давлетшин, С. Исмагилов и другие воспевают в звучных образных стихах новую жизнь, возникает множество новых произведений народного музыкально-поэтического творчества. Многие из них рождались на вечерах самодеятельности типа «Милли уйын», в товарищеских спорах и состязаниях на остроумие и меткость. Много сказаний и стихов слагалось как вдохновенные импровизации на пародных торжествах.

То, что ярко и сильно запечатлелось в народном поэтическом творчестве, постепенно стало находить свое воплощение и в народной песенности. Самое существенное, новое по мысли и образам, что возникало в поэзии, влияло на народную песню, вызывало постепенные сдвиги в области интонационного строя и ритмики. Но если явления новой действительности получали отражение в народно-поэтических жанрах почти мгновенно, и слово народных поэтов во многом поспевало за волнующими событиями современности, но в народной музыке, песне этот процесс шел значительно медленнее. Новые тексты первоначально соединялись с любимыми напевами прошлого. Таких примеров много в «Сборнике башкирских песен», собранных экспедицией Башкирского института национальной культуры летом 1930 г.¹ Так, в песне «Қолхоз» ясно слышны мелодические обороты песни «Тафталяу» (см. ее нотацию в сборнике И. В. Салтыкова, фольклорный кабинет Уфимского института Искусств, сб. № 2, 7), а на мелодию песни дореволюционной «Таскира» (по имени девушки) сочинен совершенно новый текст с новым содержанием. Напела эту песню комсомолка Мухаметдинова Хатифа. От нее же записали старинную песню «Кукушка», в традиционный текст которой вплетены слова: «Весь мир трепещет от прихода красных войск». Аналогичные случаи записаны музыковедом Л. Н. Лебединским. Он зафиксировал напев старинной песни «Уйыл» с текстом, в котором оплакивается смерть В. И. Ленина². В сборнике «Башкирские народные песни» (Уфа, 1954) опубликованы современные песни «Подарок», припев которой основан на старинном напеве «Муглифа» и «Пляши, джигит», в которой

¹ Научный архив БНЦ УрО АН СССР, ф. 3, оп. 12, ед. 198, с. 34, 36—37.

² Л. Н. Лебединский. Башкирские песни и наигрыши. М., 1962, с. 65.

легко узнать мелодию известной шуточной песни «Плачущая черемуха» («Сукмуил»).

Наряду с подобными явлениями, в песнях, возникших в двадцатые-тридцатые годы, встречаются и такие, в основе которых лежат переинтонированные русские мелодии. В песне «Ай-ли, Гюльбия», например, слышны контуры популярнейшей песни времен гражданской войны «Яблочко». Установлена связь песни «Гюлькаем» с русской народной «Как на горе калина», интонации русской народной песни «Из-за острова на стрежень» слышны в напеве песни «О выборах».

В советский период с новой силой зазвучали протяжные песни далекого прошлого, в которых вставала трагедия угнетенного народа, воспеты образы борцов за свободу и вложены свободолюбивые призывы.

Наблюдения за башкирской народной музыкой показывают, что, начиная с первых десятилетий советской власти, в народно-песенном творчестве башкир происходят значительные изменения. Изменился сам тонус песенности, новым стало содержание песен. Если в старинных напевах и песнях преобладали мотивы созерцательности, морализирования по поводу жизни и природы, то в современных песнях наиболее ярко выступает мотив действия, тема труда, причем труда коллективного. Отсюда в них чаще поется «мы», чем «я». Раньше обычно песни рождались как выражение думы в одиночку на кочевке, в пути. Теперь песня часто возникает на «миру», в коллективном труде и отдыхе, возникает как результат совместных дум и чувств. Все эти моменты произошли после Великого Октября.

В первые десятилетия Советской власти в Башкирии центром народного музыкального творчества продолжала оставаться деревня. Несмотря на то, что в республике непрерывно шел рост городов, росла промышленность, в этот период даже городская самодеятельность развивалась на основе музыки башкирских аулов, выходцами из которых были представители города. Но с радикализацией башкирских сел и деревень, с ростом профессионального искусства и концертной деятельности, уже с середины тридцатых годов начался процесс постепенного сглаживания разницы между творчеством жителей башкирских аулов и городов. Хотя, конечно, до сих пор в отдаленных горных аулах больше сохранилось образцов народной музыки, а самодеятельность имеет более яркие национальные формы.

Башкирия — необычайно интересный край в смысле взаимодействия национальных культур. Но настолько крепки и сильны национальные традиции, так благотворна национальная политика, проводимая Коммунистической партией и Советским правительством, что при растущем чувстве интернационализма и братской дружбы, каждая из народностей — башкиры, татары, чувашаи, марийцы и др. дальше развиваются и укрепляют свои национальные культуры, в том числе и музыку.

3.

Значительную роль в изучении быта и культуры народа сыграло создание в 1920 году Общества по изучению национальной культуры Башкирии. Большую помощь Обществу оказывала сельская интеллигенция, особенно учителя, занимавшиеся краеведением и собиранием фольклора. Активными работниками Общества были историки-краеведы, литераторы-фольклористы М. Бурангулов, С. Мирасов, Х. Габитов, Г. Вильданов. Ценные материалы о деятелях Урала и Башкирии собрал уфимский библиограф А. Черданцев. Активное участие в пропаганде краеведения и фольклористских работ принимали газеты и журналы республики. В них постоянно публиковались статьи и заметки о фольклоре и национальном театре, инструкции по сбору народного творчества.

В «Трудах» Общества печатались работы по истории, экономике, поэтическому и музыкальному фольклору. Эти публикации сыграли не последнюю роль в популяризации работ дореволюционных краеведов и этнографов в Башкирии. Так, были перепечатаны ставшие давно библиографической редкостью текст башкирской старинной песни о Карасакале, статья Р. Игнатьева «Салават Юлаев, пугачевский бригадир, певец и импровизатор», а также «Рассказы башкирца Джантюри» В. Зефирова.

В 1927 году при Обществе по изучению быта, истории и культуры Башкирии была создана искусствоведческая секция. Из немногочисленных сохранившихся материалов видно, что секция вела планомерную работу по изучению устнопоэтического, музыкального, изобразительного, театрального искусства башкирского народа. Руководителем секции был музыкант-фольклорист Салтыков И. В. Еще в 1926 году Салтыков записал 40 башкирских народных мелодий, часть которых



САЛТЫКОВ И. В.

обработал для голоса и фортепиано, а также для симфонического оркестра. Обработки исполнялись в Уфе силами учащих музыкального техникума и любительского симфонического оркестра. И. Салтыков был активным музыкально-общественным деятелем Уфы двадцатых-тридцатых годов. Он устраивал концерты, дирижировал симфоническим оркестром, читал лекции, писал рецензии, ряд лет возглавлял Уфимскую музыкальную школу. Вместе с ним в искусствоведческой секции работали С. Сюнчелей, Г. Альмухаметов, С. Мирасов. Члены секции собирали и изучали поэтический и музыкальный фольклор, занимались его пропагандой: Так, в 1927 году в музыкальном техникуме для широкой общественности был проведен вечер башкирской песни с докладом и музыкальными иллюстрациями. В 1928 году совместно с искусствоведческой комиссией Башнаркомпроса было организовано общественное обсуждение рукописного сборника Г. Еникеева «Старинные татарские и башкирские песни»: В 1929 году для научных работников и интеллигенции Уфы был прочитан доклад «Инструментальная музыка башкир». Начиная с 1920 года почти ежегодно проводятся экспедиции по сбору поэтического фольклора. Сведения об этом обильно рассыпаны по страницам республиканской печати. В 1929 году в Аргаяшском районе Челябинской области было записано 120 песен, в 1930 г. были обследованы Уфимский, Стерлитамакский, Зилаирский, Тамьяно-Катайский районы и записано 400 песен. Собирали не ограничивались только башкирским фольклором. Записывались интересные образцы татарской, чувашской, марийской, русской народной музыки. Например, в 1920—30 годах И. Салтыков в Белебеевском и Стерлитамакском районах записал 350 чувашских песен. Песни и наигрыши записывались не только в районах и деревнях, но и в городах. Записи песен и мелодий производились при помощи фонографа. В 1928 году из расшифровок своих фонозаписей Салтыков составил сборник из 88 мелодий дореволюционного и советского периодов¹. В 1929 году он сделал ряд записей на слух, непосредственно от исполнителей и также составил небольшой сборник (из 36 песен). Если первый сборник давно вошел в научный оборот, и ссылки на него имеются в опубликованных работах по башкирской музыке, то второй сборник был неизвестен до последнего времени, т. к. находился

¹ Фольклорный кабинет Уфимского института искусств, сб. № 2 (рукопись).

в личном архиве собирателя и лишь в мае 1967 года был передан автору данной работы.

Музыкальные материалы И. В. Салтыкова, его расшифровки фонозаписей и записанные на слух непосредственно от исполнителей мелодии представляют определенную ценность. Несмотря на то, что они весьма различны по своему качеству и большинство из них является как бы эскизом народных мелодий, все же по ним можно представить, какие песни, на какие темы и сюжеты, в каких вариантах бытовали в первые десятилетия Советской власти. Очень интересны три варианта песен о Салавате, в них собиратель зафиксировал два основных напева этой исторической песни с их неповторимо своеобразными интонациями. К сожалению, сейчас невозможно установить степень достоверности фиксации напевов: वाली с фоно записями утрачены. Но нотация имеет много общего с записями других собирателей. Например, вариант № 27 имеет большое сходство с записями И. Козлова, Л. Лебединского, С. Габяши. Этот вариант положен в основу позывных башкирского радио. Записи же 19 и 21 приближаются к варианту, записанному Р. Габитовым¹. Ценны также записи примеров старинных обрядовых и обиходных напевов (№ 23), мунажат (№ 36), гостевой (№ 59). Наряду с ними интересны записи песен советского времени «Колхоз» (№ 47), «Октябрь» (№ 29), «Колхозник» (№ 47).

В сборнике «36 песен» обращают на себя внимание два варианта напева «Буранбай» (№ 4 и 18). Первый из них представляет мало орнаментированный вариант распространенной по всей Башкирии мелодии. Во втором случае записан тот же типовой напев, но уже оснащенный орнаментом, который выписан довольно тщательно.

К 30-м годам фольклористская работа в Башкирии заметно усиливается. Этому способствовало появление ряда талантливых музыкантов. В это время работают в Уфе А. Ключарев, С. Габяши, К. Рахимов, М. Валеев, Х. Ибрагимов. Стали постоянными научно-методические связи с центром музыкального фольклора — музыкально-этнографической секцией ГИМН.

Положительную роль в развитии национального искусства в двадцатые-тридцатые годы сыграл научно-методический сектор Башнаркомпроса. На заседаниях сектора обсуждались записи башкирских народных песен, итоги проверки работы музыкального техникума, состояние артистических сил в республике, ставился вопрос о создании башкирской оперы. В

¹ Научный архив БНЦ УрО АН СССР, ф. 3, 12, ед. хр. 198.

связи с этим был организован общественный просмотр оперы А. Эйхенвальда «Степь», написанной на основе башкирского и татарского мелоса, а в 1931 году была предпринята попытка создания башкирской национальной оперы. В авторский коллектив вошли: Х. Ибрагимов, К. Рахимов, И. Салтыков.

Таким образом, к началу 1930-х годов в Башкирии был собран обширный и интересный песенный и текстовый материал (более 1000 слуховых и фонографических записей), начата его научная и художественная обработка, завязаны интересные научные связи с фольклористами других городов и республик Советского Союза.

В число ранних записей и обработок входят башкирские народные песни из концертного репертуара известного певца Газиза Альмухаметова, гармонизованные для голоса и фортепиано В. И. Виноградовым. В их числе «Кахым-туря», «Сибай-кантон», «Кулуй-кантон», «Таштугай», «Шарафетдин» и др. Обработки отличаются простотой, сделаны они по принципам обработки С. Рыбакова и А. Гречанинова, но отличаются более пышной фактурой фортепианной партии, обилием арпеджированных аккордов. В свое время, т. е. в 1920—1930 годы, обработки Г. Альмухаметова и Виноградова сыграли положительную роль в пропаганде башкирской песни и внедрении ее в концертную практику.

Целый ряд башкирских народных песен обработан И. Салтыковым. В нескольких вариантах гармонизованы песни «Таштугай», «Кагарман-кантон», «Разорение», «Берега Белой», «Салават». Обработки И. Салтыкова не вносят нового в сложившуюся к тридцатым годам практику гармонизации башкирских мелодий, но сделаны они грамотно, со знанием специфики башкирской музыки. Гораздо интереснее выглядят фрагменты из его оперы «Гульзифа»². Так, в ариях Хурейры и Юлдыкая башкирская по стилю мелодия гармонизована гораздо смелее и ярче, музыка хорошо передает настроение.

Более национальны и разнообразны обработки башкирских народных песен, сделанные татарским композитором М. Музафаровым в 1930 годы. Музафаров обработал для различных ансамблей 12 башкирских песен, записанных им в 1928 году от разных исполнителей в Оренбурге и Казани. В числе обра-

¹ Татарские народные мотивы. Г. Альмухаметов и В. И. Виноградов. Казань, 1929.

² Научный архив ВНИИ УрО АН СССР, ф. 3, оп. 12, ед. хр. 198, с. 6—9, 12—28, 208, 214—216.

боток два варианта песен «Ашкадар», «Буранбай», «Хакмар», «Шаура». Еще раньше, в 1929 г., Музафаров гармонизовал башкирские напевы «Карабай», «Зарифа», «Ерян кашка» и написал музыку к пьесе драматурга А. Тагирова «Алатау»¹. Обработки М. Музафарова положили основу национальному ансамблевому репертуару для молодых музыкантов Татарии и Башкирии и получили благоприятные отклики музыкантов. Так, известный деятель татарской музыки В. Виноградов назвал его опыты по многоголосному изложению башкирских песен «серьезной этнографической работой, намечающей новые пути в смысле обогащения приемов и способов гармонизации татарского и башкирского мелоса»².

Одновременно с собиранием и обработкой башкирских народных песен, были попытки теоретического исследования фольклора. На основе материалов, собранных во время экспедиций в Тамьяно-Катайский, Аргаишский, Зилаирский, Стерлитамакский районы С. Мирасовым, Б. Уметбаевым и И. Салтыковым написан очерк «История и анализ башкирских песен»³. В нем приводятся и анализируются образцы музыкально-поэтического творчества, в том числе ценные варианты эпических сказаний. Исследователи выделяют отдельную самостоятельную группу, как древнейший пласт народного творчества, сказания заклинательного характера, обозначив их термином хор харнау (парнау) в значении «печальные», «жалобные». В настоящее время этот термин не применяется фольклористами и в народной терминологии он встречается крайне редко. Авторы очерка отмечают, что в этом обрядовом жанре отражено чувство печали, стремление оградить свою жизнь от опасностей и страданий, что в его образцах фигурируют образы природы, сверхъестественные силы и явления, образы мифических существ. В качестве примеров приводятся фрагменты сказаний «Алпамыш», «Акхак кола», «Кара юрга», «Кунгур буга», «Заятуляк», «Кузы-Курпес». Немногочисленность образцов этого жанра, связь его с фантастическими представлениями о мире природы, культ зве-

¹ Научный архив БНЦ УрО АН СССР, ф. 3, ед. хр. 198, с. 148—162.

² Научная библиотека Казанского университета им. В. И. Ульянова-Ленина. Отдел рукописей и редких книг, № 752.

³ Долгое время эта рукопись была неизвестна башкирским фольклористам, т. к. авторы ее были подвергнуты репрессиям в период культа личности. В мае 1967 г. один из авторов работы И. Салтыков передал ее в научный архив БНЦ УрО АН СССР, ф. 3, оп. 54, ед. хр. 1.

рей и птиц позволяют, по мнению авторов, считать жанр хар харнау древнейшим жанром башкирского фольклора. Стилевой особенностью его исследователи считают преобладание в стихе эквиметрической структуры (от 7 до 11 слогов в строке) начало повествования не с зачина, как в кубаирах, а с основного предмета или же темы, а также исполнение под аккомпанемент домбры. Последнее обстоятельство, как и частные упоминания имени Коркут-Баба, позволяют предположить, что этот древнейший вид башкирского фольклора имеет общие истоки с казахским эпосом.

Следующим этапом развития башкирской песенности, по мнению авторов очерка, является кубаир, главными темами которого авторы считают проблемы морали, воспевание героических деяний. В качестве примеров приводят тексты сказаний «Юка-бий», «Мурадым-бий», «Тухтамыш-хан», «Муйтан», «Майки», «Сюплек», «Тамьян», «Тюмен». Стилевыми признаками кубаиров исследователи считают наличие 7—11 слогов в строке, присутствие традиционного зачина, которому посвящены один или два первых куплета, а также повторность отдельных слов, создающая особый торжественный ритм.

Говоря о музыкально-стилевых чертах башкирской песни, авторы очерка делят песни на длинные и короткие (куда относят хар харнау и кубаиры) и на рядовые. Рядовыми песнями авторы называют обширную песенную группу, своим содержанием охватывающую все стороны жизни и быта. Несмотря на кажущуюся стройность анализа развития башкирской песенности — первый этап хар харнау, второй — кубаиры, третий — «рядовые» песни, нельзя не увидеть его ошибочности. Ведь народное песенное творчество во все времена и эпохи не ограничивается только одним жанром, а проявляется в жанровом многообразии. В древности в одном ряду с эпическими формами были и трудовые, и лирические, и всевозможные бытовые песни. Постоянно развиваясь и изменяясь, они переходили из поколения в поколение и явились той прочной основой, на которой зиждется башкирская народная музыка. В определенном смысле продолжением очерка «История и анализ башкирских народных песен» является работа И. Салтыкова «Башкирская народная песня»¹. В отличие от коллективного очерка в работе Салтыкова рассматриваются, главным образом, музыкальные свойства башкирской

¹ Научный архив БНЦ УрО АН СССР, ф. 3, оп. 54, ед. хр. 1.

народной песенности. Автор, в частности, замечает, что «каждый исполнитель народной песни частично является соавтором песни. На основе типовой канвы песни исполнитель каждый раз импровизирует песню, внося в нее ряд многих, иногда крупных изменений, в зависимости от своих музыкальных способностей, от вокальных данных и от настроения во время пения».

Эти наблюдения перекликаются с высказываниями исследователей дореволюционного времени и приводят автора к правильному выводу о том, что «башкирская народная песня в процессе своего исполнения становится продуктом коллективного творчества, и автором ее является не один какой-либо певец, а весь башкирский народ, нередко распеваящий одну и ту же песню на протяжении целого ряда столетий». Заслуживает внимания замечание Салтыкова и о том, что «наличие большого количества вариантов одной и той же песни не только определяется даром импровизации того или иного исполнителя, но и музыкальными вкусами башкирского народа определенного района и И. Салтыков отмечает, что башкирские песни большей своей частью имеют определенную зону своего распространения, в пределах которой они бытуют и являются наиболее популярными, и только сравнительно небольшое количество песен бытует по всей Башкирии и приобретает общенациональное значение.

Довольно подробно останавливается автор на связях башкирской песни с татарской и казахской народной музыкой. Он видит в башкирской песне связь с казахской через диатонику лада, а с татарской — через пентатонические обороты. На основе экспедиционных материалов, И. Салтыков говорит, что протяжные башкирские песни бытуют в татарских деревнях, а татарские такмаки распеваются в башкирских. Вслед за С. Рыбаковым, исследователь провел ряд наблюдений за тем, как «башкирский народ впитал и переработал в своем песенно-поэтическом горниле напевы других народностей: русских, украинцев, киргиз, казахов и др. Такая популярная, например, башкирская песня как «Зейнебем» — явно русского происхождения («Калина-малина»), но она переработана башкирским народом, во-первых, в пентатонном звукоряде, во-вторых, в излюбленном и типичном для башкир способе интонирования»². Правда, здесь же автор указывает, что до революции у баш-

¹ Там же, с. 3.

² См. вышеуказанную работу, с. 8.

кир заимствованных и переинтонированных мелодий наблюдается гораздо меньше, чем, например, у татар, и связывает это с экономическим укладом, скотоводством, сохранением черт рядового быта.

В итоге можно сделать вывод, что работы членов искусствоведческой секции Общества по изучению национальной культуры Башкирии представляют определенный интерес, т. к. основаны они на обширном конкретном фольклорном материале и содержат ряд ценных выводов и обобщений. Деятельность секции была первым этапом научной работы, начавшейся в Башкирии в первые же годы советской власти. Был собран большой и интересный песенный материал (более 1000 песен), проведены первые научные исследования, установлены связи с центральными научными учреждениями по изучению музыкально-поэтического фольклора.

4.

Собирание и изучение народного творчества в тридцатые годы неразрывно связано с общим процессом строительства башкирской советской культуры и искусства. В предвоенные десятилетия были заложены основы башкирской профессиональной музыки. Заметно улучшилась работа Башкирского техникума искусств, особенно его музыкального отделения. При техникуме была открыта 4-годичная музыкальная школа, куда отбирались музыкально-даровитые подростки из глубинных районов республики. При Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского была открыта Башкирская студия, а при Ленинградском хореографическом училище — основана балетная студия. Открытие филармонии, создание Комитета радиовещания, а в конце тридцатых годов — театра оперы и балета в Уфе оживило музыкальную жизнь республики. Большим стимулом в развитии профессиональной башкирской музыки была организация Союза композиторов БАССР.

В 1931 году в Уфе был основан Институт национальной культуры. Он стал первым научным учреждением, в котором планомерно разрабатывались вопросы истории, языка, литературы, этнографии и фольклора башкирского народа.

Наряду с собиранием традиционных жанров народной музыки, башкирские фольклористы в этот период с особым вниманием следили за новыми явлениями в башкирском

фольклоре, за тем, как рождаются новые образцы народного творчества, посвященные темам строительства новой деревни, новым отношениям между людьми. Обновление фольклора в первые десятилетия Советской власти наблюдалось, прежде всего, среди деревенской и городской молодежи и проявлялось как нарождение новых традиций коллективного (на первых порах унисонного) пения и хороводной пляски.

Одновременно, с собиранием и изучением фольклора башкирской деревни, фольклористы занялись изучением музыкального быта рабочих фабрик и заводов, а также бытования башкирской песни в армейской среде. Так, в 1932 г. С. Габяши от рабочих Уфимского паровозо-ремонтного завода записал несколько песен антирелигиозного характера, песни про шахтеров-комсомольцев, про ударников комсомольцев. В своем отчете Габяши отмечает, что тексты о новой советской действительности частенько поются на мелодии из деревенского дореволюционного быта. Реже встречаются новые мелодии, народные и сочиненные композиторами¹.

Анализируя содержание песен, бытующих в рабочих самодельных коллективах Уфы, С. Габяши отмечает особый интерес рабочих к песням с современным общественным содержанием. Основные темы песен — строительство новой колхозной деревни и ударная работа на фабриках и заводах. То, что среди рабочих пелось много песен о колхозной жизни, исследователь справедливо связывает с тем, что в город на производство в 30-е годы пришла в числе «тысячников» — посланцев башкирской деревни, колхозная молодежь, и ей одинаково дороги были интересы родного аула и задачи большой рабочей семьи, куда она влилась по призыву партии и комсомола.

В тетради «Песни фабрик и заводов», куда С. Габяши записывал услышанные им среди рабочих песни, преобладают мелодии типа такмаков, исполнявшихся хором. Ни одной протяжной песни Габяши не записал, хотя они, безусловно, бытовали в рабочей среде. Но бытовали они скорее как слуховые впечатления, как песни «для себя», так как не каждый любитель, имеющий на слуху протяжную башкирскую песню, может ее спеть. Исполнение узункюй требует наличия певческого голоса большого диапазона и определенного певческого мастерства.

¹ Научный архив ВНИЦ УрО АН СССР, ф. 4, оп. 12, ед. хр. 198, с. 126.

Значительный интерес представляют «Красноармейские песни», записанные С. Габяши осенью 1932 года от бойцов и командиров Уфимского гарнизона. Среди них песни: «Армия, будь готова!», «Строевая красноармейская», «Соловей-пташечка», а также песни о колхозной жизни, о новых шахтах и заводах. Песни демонстрируют кровную связь Советской армии со всем народом. Молодые колхозники, рабочие, призываясь на военную службу, приносили в армейскую среду песни городского и деревенского трудового быта. Композитор записал распетые на башкирский лад популярные среди бойцов украинскую песню «Про лужку» и русскую «Коробочку». Записывая песни, С. Габяши отметил, что все они пелись хором и наряду с привычной для башкир унисонной манерой, применялось и двухголосие.

Таким образом, работа фольклористов Башкирии в 1920—1930 годы дает достаточно материалов для прослеживания новых явлений, характерных для башкирской народной музыки советского периода. Эти явления возникли в недрах самодеятельности в результате слияния традиционного сольного музицирования с новой для башкир манерой коллективного сотворчества и хорового исполнения.

Собиратели и исследователи башкирского музыкального фольклора этого периода были одновременно активными деятелями музыкальной жизни республики. И. Салтыков был дирижером, лектором, С. Габяши уделял много сил музыкальной педагогике и развитию хорового дела; Мухаметша Бурангулов, являясь собирателем народного эпоса, вместе с тем был тесно связан с башкирским драматическим театром; заметную роль в развитии музыкальной культуры Башкирии сыграли композитор и драматург Х. Ибрагимов и известный певец Г. Альмухаметов.

Уроженец села Мурапталово бывшего Стерлитамского кантона Газиз Салихович Альмухаметов (1895—1941) прошел суровую жизненную школу. С детских лет он был пастухом, в поисках заработка и знаний много странствовал. С юности он обращал на себя внимание как знаток башкирских и татарских песен. С годами у Газиза сформировался звучный красивый тенор, а с 1914 года он стал певцом-профессионалом, признанным исполнителем башкирских, татарских, казахских, узбекских песен.

Во время своих странствий Г. Альмухаметов собирал народные песни. В 1922 году, приехав в Казань, он вместе с

С. Габяши и В. Виноградовым, участвует в создании оперного и концертного национального репертуара, концертирует по городам и селам Татарии и Башкирии. В 1931 году Альмухаметов окончательно возвращается в Башкирию и отдается делу развития башкирской музыкальной культуры. Его деятельность отличается широтой. Он по-прежнему выступает с концертами в городах и селам Башкирии, активно участвует в собирании народных песен и их обработок, проявляет себя как энергичный организатор башкирской оперной студии при Московской государственной консерватории, выступает в печати по вопросам искусств.

В 1933 году в Уфе на башкирском языке выходит брошюра Г. Альмухаметова «В борьбе за создание башкирской советской музыки». Она явилась откликом Альмухаметова на происходившую тогда в Башкирии дискуссию о народном творчестве. В газетах и журналах тех лет имеются интересные, содержательные статьи и заметки, раскрывающие накаленную атмосферу борьбы различных взглядов на поэтическое и музыкальное наследие прошлого. В своей книжке Газиз Альмухаметов подробно говорит о насущных вопросах башкирской советской музыкальной культуры. Подобно видным башкирским литераторам И. Насыри, М. Марату он справедливо считает башкирские протяжные песни той основой, на которой должна строиться башкирская профессиональная музыка. Он пишет о большой идейной и художественной силе исторических песен, которые «возникли во время социальной борьбы башкирских трудящихся». Особую ценность протяжных исторических песен Альмухаметов видит в том, что «они известны за пределами Башкирии, близки трудящимся Татарии, которые слушают эти песни, как свои родные». Далее автор отмечает, что роль башкирской песенности особенно возросла в тот момент, «когда татары стали искоренять из своей жизни мелодии, возникшие в кабаках, среди купцов и мещан».

Говоря о башкирской народной песне и ее роли в жизни республики, Альмухаметов ярко показывает борьбу, разгоревшуюся в тот период вокруг проблемы фольклорного наследия. Он резко критикует националистические устремления отдельных деятелей башкирской и татарской литературы. Убедительно и страстно говорит он о необходимости тщательного собирания и изучения сокровищ народного творчества и в связи с этим выдвигает целый ряд конкретных задач, нап-

равленных на интенсивное развитие советской музыкальной культуры.

Рассматривая вопросы развития башкирской песенности в 1920—1930 годы, нельзя не отметить ту своеобразную роль, которую сыграл представитель старшего поколения музыкантов, деятель башкирского искусства Хабибулла Ибрагимов. Он вошел в историю башкирской культуры как драматург, композитор-мелодист и один из первых организаторов хорошего дела в Башкирии. Большинство произведений, написанных Х. Ибрагимовым для башкирского драматического театра, насыщено музыкой и пением. Не имея специального музыкального образования, он тем не менее в своих творческих и практических опытах проявил великолепное знание традиций башкирской народной песенности. Его деятельность была как бы промежуточным звеном между народным и профессиональным искусством. Большинство песен Ибрагимова стало достоянием народа, они поются и играют по всей Башкирии как народные. Таковы его «Марш Салавата», «Девушка-жница», «Колхозный марш», «Колхозница Мастура», «Зайтуна» и др.

В песнях Х. Ибрагимова отразились взаимосвязи башкирских и русских песенных традиций, так усилившиеся в предреволюционный и послереволюционный периоды. Это можно проследить на примере его «Колхозного марша», который в свое время был записан С. Габяши как народная песня. Мелодия марша энергичная, ясная, интересно сочетает в себе традиционные черты башкирской и русской песни. От башкирских маршевых традиций — в ней маршевый ритм, повторность отдельных звуков и опевание опорных кварто-квинтовых скачков. С башкирской песенностью связана и структура мелодий — вариантная повторность (а—а¹), наличие двух предложений (двухколенность), столь характерная для башкирских маршевых и плясовых напевов. Как в народной песне, развитие мелодии имеет несколько этапов: А — изложение основной мелической ячейки с вариантной ее повторностью; Б — развитие и кульминационная вершина мелодии; В — заключительное построение в низком регистре. Вместе с тем, мелодия звучит по-новому — более плавно, округло. В ней преобладает диатоническое поступенное движение, сглажены пентатонические попевок, отчетливо звучит вводная седьмая ступень, но без обнаженного разрешения в тонический звук.

Заметный след в собирании музыкального фольклора оста-

вил композитор А. С. Ключарев. В 1934—1937 гг. А. С. Ключарев возглавлял изучение башкирской народной музыки в Башкирском институте национальной культуры. Из своих фоно-записей и их расшифровок он составил сборник, в который вошли 50 вокальных и 56 инструментальных народных мелодий¹. К сожалению, паспортизация записей не сохранилась, что, конечно, снижает их научную ценность. Но сами записи сделаны очень тщательно, в них хорошо сочетаются признаки типовых напевов с яркими индивидуальными чертами. Среди записей традиционных старинных песен выделяются своей красотой и типичностью напевы «Бииш», «Кажым-тура», «Сыр-Дарья», «Салават-батыр», «Гильмияза». Очень интересны записи напевов советского периода («Асма-комсомолка», «Наза», «Косилка», «Колхозные частушки»). Наряду с расшифровкой собственных записей, А. Ключарев занимался нотацией мелодий с фоно-валиков, записанных в 1929 году И. Салтыковым. Его привлекали главным образом записи современных песен «Уфа-Челябы», «Девушка совхоза», «Колхозница», «Батыр колхоз», такмак «Лсенивец и ударница» и др.

Собрание башкирского фольклора А. Ключарев соединил с творческим использованием народных мелодий: он после своих первых опытов обработок башкирских мелодий создаст программные симфонические произведения на темы песен «Салават» и «Урал». На основе мелодий «Сыр-Дарья» и «Кажым Туря» он написал две пьесы для квартета домр, а в 1948 году по мотивам башкирских песен и легенд написал балет «Горная быль».

В 1937 году А. С. Ключарев переехал в Казань, но связь его с башкирской музыкой не прекратилась, лишь из области фольклористики она перешла в область композиторского творчества. На основе башкирских народных мелодий композитор создал десять пьес для хора и оркестра, «Башкирскую сюиту» для симфонического оркестра, музыкальное сопровождение для ряда танцев, поставленных коллективом Башкирского ансамбля народного танца.

Начиная со второй половины тридцатых годов развитие башкирского музыкального искусства и изучение башкирского народного творчества вступает в новую фазу. Организационные меры, принятые партийным руководством и государственными органами республики, дали сильный толчок разви-

¹ Фольклорный кабинет Уфимского института искусств, сб. № 3.

тию профессионального музыкального искусства и подготовке кадров музыкантов¹ профессионалов. Усиливается внимание к устному поэтическому фольклору. Огромную роль в этом сыграло выступление А. М. Горького на первом Всесоюзном съезде писателей, в котором дана высокая оценка народному творчеству, и звучит пламенный призыв к широкому собиранию и изучению устно-поэтического творчества. На страницах газет и журналов Башкирии печатается большое количество статей и заметок пропагандистского, популяризаторского характера¹. Институт языка и литературы М. Гафури проводит экспедиции по сбору народно-поэтического творчества, в том числе и музыкального².

В предвоенное время в Уфе появляется ряд музыкантов, так или иначе обращавшихся к башкирской музыке. Это московские композиторы А. Эйхенвальд, Н. Чемберджи, Л. Степанова, Н. Пейко, А. Спадавеккиа, привлеченные правительством республики к созданию совместно с местными музыкантами национального репертуара для Башкирского театра оперы и балета. Не все приезжие композиторы были хорошо знакомы с башкирской музыкой. Они работали, пользуясь непосредственной помощью знатоков из числа местных музыкантов и учащихся Башкирской студии при Московской консерватории. Так, большую помощь в знакомстве с башкирской народной музыкой композитору Л. Б. Степанову при его работе над балетом «Журавлиная песнь» оказал З. Исмагилов, ныне нар. артист СССР, композитор. Созданию оперы «Айхылу» и других произведений Н. Пейко предшествовала совместная его работа с композитором М. Валеевым над редактированием оперы «Хакмар». Знакомство А. Спадавеккиа с башкирской народной музыкой произошло при совместной его работе с начинающим композитором Х. Заимовым над оперой «Акбузат».

Московские композиторы сыграли значительную роль в создании профессиональной (в основном, оперной) музыки. Они не занимались изучением башкирского музыкального фольклора, но их творческие работы стали определенным этапом в башкирской профессиональной музыке, в выработке

¹ См. Аннотированный библиографический указатель по башкирскому устно-поэтическому творчеству. Уфа, 1967, составители: С. А. Галин и Ф. А. Надршина.

² Научный архив БНЦ УрО АН СССР, ф. 3, оп. 12, ед. хр. 274.

средств и приемов многоголосного изложения, гармонизации, оркестровки крупных музыкальных сочинений.

Б.

Период Великой Отечественной войны внес новые явления в творчество башкирского народа и в историю его собирания и изучения. Война повернула на суровый лад весь строй жизни, внесла новые темы и сюжеты в его поэтическое и песенное творчество. В ее горниле закалились и окрепли узы интернационализма и дружбы между народами СССР. В военный период в Уфе жили и работали московские и ленинградские композиторы: Г. Гамбург, А. Гладковский, С. Каган, Н. Пейко, А. Спадавеккиа, Н. Чемберджи, З. Левина, А. Эйхенвальд. С Украины приехали Г. Дашевский, М. Береговский, Г. Веревка, Ф. Козицкий и др. Все они с большим интересом отнеслись к башкирской народной музыке, и это отразилось на их творчестве военных лет. Наиболее результативно это проявилось в деятельности Н. Пейко, Н. Чемберджи, А. Эйхенвальда и Ф. Козицкого, создавших ряд произведений, обогативших башкирскую музыку. Кроме того, Ф. Козицкий и А. Эйхенвальд занимались теоретическим изучением башкирской народной музыки.

Антон Александрович Эйхенвальд (1875—1952) познакомился с музыкой башкир и татар еще в 1893 году, принимая участие в фольклорно-этнографической экспедиции под руководством проф. Н. Катанова¹. В 1900-е годы, дирижируя симфоническими концертами в Крыму, он сблизился с М. Султановым на почве общих интересов к башкирской и татарской народной музыке².

Интерес к творчеству народов Востока в значительной степени определил деятельность А. Эйхенвальда в советское время. В 1922 году он работал научным сотрудником ГИМН, а по вопросам музыкального творчества народов СССР делал обработки татарских и башкирских песен для симфонического оркестра, которые были исполнены в 1928 году в Казани.

В период своей зарубежной концертной поездки в 1924—1926 годах по Франции и Бельгии, А. Эйхенвальд устраивал этнографические концерты. В их программы были включены

¹ Музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки, ф. 159, № 1678.

² Пермский областной архив, ф. 90, оп. 1, № 2128.

и башкирские мелодии. По возвращении из-за рубежа А. Эйхенвальд изучает фольклор татар, башкир, туркмен, создает ряд опер и инструментальных сочинений на основе народных мелодий. Он более 20 лет собирает и записывает башкирские народные песни и наигрыши, что составило в конце его жизни значительный свод. Наибольший интерес проявлял Эйхенвальд к традиционным жанрам, и упорно собирал различные варианты наиболее известных и распространенных наигрышей. Так, в разное время, от разных исполнителей он записал по 7 вариантов наигрыша «Баик» и песни «Акидель». В различных вариантах записаны им протяжные «Караван-сарай», «Хакмар»¹ и др.

А. Эйхенвальд не был фольклористом-профессионалом, но, обладая отличным музыкальным слухом и будучи высококвалифицированным и опытным музыкантом, он вполне справился с записью сложных по мелодико-ритмическому рисунку узун-кюй. Не пользуясь магнитофоном, он записывал мелодии с голоса выдающихся исполнителей и знатоков. Среди его информаторов мы находим имена известной татарской певицы Сары Садыковой, засл. артистки БАССР Зайтуны Ильбаевой, выдающегося певца и музыкального деятеля Г. Альмухаметова, композитора С. Габяши, знаменитого кураиста Х. Утяшева, знатока и собирателя башкирских песен Г. Сулейманова. Конечно, эти деятели не были для А. Эйхенвальда просто информаторами. Они помогли ему глубже проникнуть в национальную природу напева, точно, насколько позволяет это система нотной записи, зафиксировать его. Удачным примером является его запись песни «Хандугас». Она сделана в 1928 году от З. Ильбаевой и очень близка к варианту, записанному К. Рахимовым от видного башкирского певца М. Хисматуллина², видно большое сходство этой записи и с вариантом, записанным и расшифрованным Л. Лебединским в 1937 году³.

Работая научным сотрудником фольклорного кабинета Министерства культуры БАССР (1941—1943), А. А. Эйхенвальд пытался обобщить некоторые свойства башкирской народной песенности. В архивных материалах композитора имеется ряд черновых набросков анализа ладового строения

¹ Музей музыкальной культуры им. М.И. Глинки. ф. 159, № 127.

² Башкирские народные песни. Уфа, 1954, с. 106.

³ Л. Н. Лебединский. Башкирские народные песни и наигрыши. М., Советский композитор, 1962, с. 125.

башкирских народных мелодий, выписаны звукоряды песен. На основе метро-тектонического анализа песенных текстов композитор пытался вывести «закон чередования коротких и длинных слогов», и на его основе — вывести закономерности ритмики протяжных башкирских песен¹.

Уехав в 1943 г. из Уфы, А. Эйхенвальд не прекращал работы над башкирской музыкой. Он создал ряд произведений на основе башкирского мелоса, но к разработке теоретических проблем башкирского музыкального фольклора не обращался.

За свою долголетнюю деятельность А. Эйхенвальд собрал обширный фонд записей народных песен. В его архиве, который хранится в музее культуры им. М. И. Глинки (ф. 159), имеются также записи С. Рыбакова, Г. Еникеева, А. Ключарева. Фонд А. А. Эйхенвальда представляет большой интерес как материал для сравнительного анализа башкирских народных песен, записанных в разное время различными собирателями.

Башкирской народной песней активно занимался украинский композитор Ф. Е. Козицкий (1893—1964). Помимо творческого использования башкирских народных мелодий для своих сочинений (песни, вариации для фортепиано на башкирскую тему, хор «Играй, курай», струнный квартет, в соавторстве с Х. Ибрагимовым опера «За Родину»), Ф. Козицкий занимался и теоретическим изучением башкирской песенности. В архиве композитора обнаружены его записи башкирских и татарских мелодий, очерки «Вокальная музыка башкирского народа», «Музыкальная культура Башкирии», «О башкирском эпосе, фольклоре и народных песнях». Архив Ф. Е. Козицкого в настоящее время рассредоточен в различных научных учреждениях Киева и изучить находящиеся в нем материалы по башкирской музыке пока не удалось.

6.

В послевоенный период появился ряд научных работ и публикаций по башкирской музыке. Среди них выделяются работы музыковеда Лебединского Л. Н., на протяжении трех десятилетий занимающегося изучением башкирской народной песенности.

¹ Музей музыкальной культуры им. Глинки, ф. 159, № 792.

Лебединский Лев Николаевич (род. в 1904 г. в г. Златоусте) — представитель старшего поколения советских музыковедов, впервые обратился к башкирской народной музыке в 1937 году. По заданию Института этнографии АН СССР он выехал в Башкирию для собирания башкирского музыкального фольклора и сделал много фонозаписей от народных певцов и кураистов. В 1938 году Л. Н. Лебединский занимается нотированием записанных им мелодий, изучает особенности башкирской песенности и выступает с сообщением об этом на заседании секции народного творчества Союза писателей СССР. В сообщении были сделаны некоторые обобщения, касающиеся специфики жанров вокальной и инструментальной народной музыки башкир¹. В 1939 году исследователь возглавил комплексную экспедицию по изучению быта, этнографии и фольклора высокогорных районов Башкирии. Очерк «В Бурзянских горах» («Из дневника собирателя башкирского народного творчества»)² хорошо передает увлечение Л. Н. Лебединского башкирской музыкой и той обстановкой, в которой ему приходилось ее записывать. Фонографические записи, сделанные собирателем во время этой экспедиции, дополнили его коллекцию. На протяжении многих последующих лет он занимается их нотацией и изучением, постепенно составляя свой сборник башкирских народных песен и наигрышей.

Большую роль в постижении общенациональных и диалектных особенностей башкирской народной музыки для исследователя сыграло его общение с талантливым знатоком башкирской народной поэзии и музыки Мажитом Бурангуловым. Журналист и переводчик по профессии, Мажит Бурангулов прожил короткую, наполненную творческим горением жизнь. Он погиб на войне. Л. Н. Лебединский в своем очерке «Мажит Бурангулов» (М., 1963) приводит интересные факты, воспоминания близких и друзей Мажита Бурангулова, описывает его певческую манеру, приводит рассказанные им истории народных песен. Из всего этого складывается обаятельный облик человека, музыкальнейшей натуры, замечательного представителя башкирской интеллигенции 1930-х годов. От Мажита Бурангулова автор очерка записал несколько десятков башкирских песен и наигрышей, характерных для южной, степной части Башкирии, уточнил ряд текстов народных песен и легенд. Нотирование записи песен и курайных наигрышей Мажита Бурангулова придает очерку особый интерес.

¹ Научный архив БНЦ УрО АН СССР, ф. 3, оп. 12, ед. хр. 274.

² Л. Н. Лебединский, Башкирские песни и наигрыши, М., 1965.

В послевоенные годы Л. Н. Лебединский пишет ряд статей о башкирской музыке, в которых знакомит музыкальную общественность страны с дореволюционными жанрами башкирской музыки, освещает вопросы развития башкирского народно-музыкального творчества советского периода. Полезной памяткой башкирским музыкантам и композиторам, часто выезжавшим в то время «за песнями» в районы республики, явилось методическое пособие «О некоторых принципах записи, фонорасшифровки и редактирования башкирской народной песни». В этой работе большое внимание обращено на то, как следует записывать башкирские народные песни с максимальным соблюдением их особенностей. Так, например, мы в ней читаем: «Протяжную лирико-эпическую башкирскую песню (узун-кюй) записывать без фонографа невозможно. Орнаментика ее сложна, филигранна, изощрена, повторение певцом отдельных мест не дает ничего, т. к. стиль пения импровизационный, и каждый раз певец исполняет куплет по-новому, фольклорист одно и то же место в разных рисунках орнамента записывает неизбежно некоторым общим типовым и потому обезличенным рисунком, больше всего приближающимся к фигурам мелизмов европейской музыки»¹.

Очень существенны в методическом отношении замечания Л. Н. Лебединского по поводу ритмики башкирских протяжных песен. Он обращает внимание собирателей на то, что «В мелосе узун-кюй — устойчивые, протяжные звуки собственно напева всегда падают на сильные доли такта, а сложный узор-орнаментика, связанная с распеванием слога и состоящая из разнообразных фигур и движений различного направления и различного ритма — на слабое время». Кроме того, автор советует «принять во внимание, что внутренняя метрическая пульсация в узун-кюй чаще всего тяготеет к трехдольности». Он правильно рекомендует определять длинные звуки узун-кюй единицами музыкальной пульсации всего произведения и отказаться от употребления группето, мордентов, форшлагов, как форм, не соответствующих башкирской мелизматике.

Начиная с первых послевоенных лет Л. Лебединский вместе с композитором Х. Ф. Ахметовым и знатоком башкирского поэтического фольклора А. И. Харисовым работают над составлением и подготовкой к печати сборника башкирских на-

¹ Фольклорный кабинет Министерства культуры БАССР, № 19.

родных песен¹. Этот сборник явился своеобразной антологией башкирского песенно-музыкального творчества. Исходя из этой задачи, составители подбирали материал из наиболее характерных образцов песен и наигрышей, записанных в разное время различными собирателями,— всего 248 записей. Книга снабжена обстоятельными и подробными комментариями, вступительной статьей. Открывается сборник небольшим разделом песен и инструментальных наигрышей дооктябрьского периода, куда вошли лучшие образцы различных жанров башкирской народной музыки. Ряд напевов приведен в нескольких вариантах. Сборник дает представление не только о типичных башкирских песнях и наигрышах, но до известной степени и о их собирателях. Сборник снабжен комментариями.

Вступительная статья и комментарии в совокупности дают обзор развития башкирской народной музыки, описание и научную характеристику жанров башкирского музыкального фольклора. Довольно много места уделено народным музыкальным инструментам — кураю и кубызу. Авторы впервые высказывают интересное и важное положение об эволюции башкирского танца, видя в этом отражение процесса постепенного «освобождения личности из-под патриархально-родовых отношений». Интересны наблюдения и обобщения авторов книги о башкирском музыкальном фольклоре. В частности, они отмечают, что «как прямой результат великих перемен, принесенных революцией, а также под прямым влиянием русских революционных песен, таких как «Интернационал», «Марсельеза», «Похоронный марш», «Кузнецы», в башкирской народной песне стало активно проявлять себя новое, революционное содержание». Важны выводы об эволюции жанров такмака и кыска-кюй. Отмечается расширение и обогащение тематики советских такмаков и большая их напевность по сравнению с дореволюционными. Говоря о значительном развитии жанра кыска-кюй в советское время, авторы справедливо связывают это с воздействием башкирской профессиональной музыки, а также с активным ростом музыкальной самодеятельности среди широких масс башкирского населения.

Подобное издание сборника башкирских народных песен и инструментальных мелодий в Башкирии явилось первым, и.

¹ Башкирские народные песни. Составители-редакторы: Х. Ахметов, Л. Н. Лебединский, А. И. Харисов. Уфа, 1954.

естественно, оно оказалось несвободным от некоторых недостатков. В отдельных случаях приведены малоизвестные варианты песен. Встречаются записи излишне усложненные, с преувеличенной детализацией отдельных моментов индивидуальной исполнительской манеры.

В целом же выход в свет сборника «Башкирские народные песни» был воспринят как большое событие в музыкальной жизни республики. Он прочно вошел в научный и музыкальный обиход как первое наиболее полное научное издание по башкирскому музыкальному фольклору в советский период.

В 1962 г. в Москве вышла книга Л. Н. Лебединского «Башкирские народные песни и наигрыши», которую можно рассматривать как итог многолетней работы автора над башкирским музыкальным фольклором. В книге представлен музыкально-фольклорный материал — нотные записи башкирских народных песен и наигрышей этих записей и научные обобщения их. Во второе издание книги (М., 1966) включены очерки этнографического характера.

Книга Л. Н. Лебединского и вся его деятельность в области башкирского музыкального фольклора является продолжением лучших традиций русской музыкальной фольклористики, разрабатывавшей проблемы отечественного фольклора. Л. Н. Лебединский является представителем плеяды тех русских музыкантов и фольклористов, которые со времен А. А. Алябьева увлеченно собирали и изучали музыкальное творчество народов России. Как и его предшественники, Л. Н. Лебединский справедливо связывает неповторимое своеобразие башкирской народной музыки с условиями жизни и быта башкир как в прошлом, так и в настоящем. Так, описывая народные инструменты кубыз и курай, автор ставит в прямую связь некоторые мелодические и ладовые особенности музыки башкир с пастушеским инструментом кураем, его свойствами, строем, который, как известно, охватывает различные диатонические и пентатонные звукоряды, обладает большим диапазоном и имеет специфически звучащий «полетный» звук. Используя свои многолетние наблюдения над башкирскими песнями и наигрышами, изложенные им ранее в ряде статей, напечатанных в журнале «Советская музыка», автор анализирует основные традиционные жанры башкирского музыкального фольклора. Последовательно и всесторонне рассмотрены отличительные черты классического жанра башкирской народной песенности — узун-күй. Говоря о широком диапазоне,

регистровой широте башкирских протяжных песен, Л. Лебединский справедливо связывает наличие в узун-күй контрастных звуковысотных зон с движением мелодической линии по широким интервалам. Характеризуя ладовую природу башкирских протяжных песен, автор отмечает, что «приблизительно половина напевов относится к различным диатоническим ладам, для другой половины напевов характерны разнообразные бесполутоновые пятиступенные (пентатонические) лады, многие из которых явно тяготеют к перерастанию в диатонику». Тяготение к диатонике, стремление к расширению ладовой сферы, даже в напевах, в которых пентатонические последования имеют формообразующее значение, очень хорошо подмеченное автором, — действительно характернейшая черта башкирской народной музыки. Именно эта ладовая гибкость, когда выступает только в слиянии с ритмико-интонационной стороной, придает башкирской песенности, с одной стороны, неповторимую оригинальность, с другой же стороны, таит в себе большие возможности дальнейшего развития и обогащения.

Наиболее интересными и значительными в теоретическом отношении представляются главы, посвященные орнаментике башкирских узун-күй. В основу их легли материалы сообщения, сделанного Л. Н. Лебединским на VII международном конгрессе антропологических и этнографических наук, состоявшемся в 1964 г. в Москве. Рассматривая особенности структуры, мелоса и ладоритмики узун-күй «Зюльхизя», автор устанавливает общие принципы структуры и музыкально-стилистические черты густо орнаментированных башкирских узун-күй и делает попытку проследить корни орнамента башкирской песенности.

Свежие мысли содержит обзор современной башкирской народной песни. Исследователь отмечает новые качества башкирской народной музыки советского периода, ее новую тематическую направленность, новые моменты формообразования, ее тесную связь с профессиональной башкирской музыкой. Останавливается он на новой жанровой группе песенного творчества — городской лирической песне, тесно соприкасающейся с мелосом массовых лирических песен, написанных башкирскими и татарскими композиторами-профессионалами.

Выводы и обобщения о башкирской народной музыке автор делает на основе анализов своего собрания башкирских песен и наигрышей, записанных им на фонограф и магнито-

фон и впоследствии им нотированных. Автор указывает, что при отборе своих записей в сборник он «стремился представить, иногда пусть всего несколькими образцами, или даже одним, все известные ему формы и жанры башкирской народной музыки, а внутри крупных жанров — тематические группы, различные по распевам и структурным особенностям виды, а также исторические слои песен»¹. В этом смысле приведенные примеры интересны и дают ясное представление о жанровом разнообразии и богатстве башкирской музыки. Нельзя, однако, не пожалеть, что раздел песен советского времени представлен всего 12 образцами, причем почти все они относятся к 1930—1940 годам. Таким образом, вне поля зрения исследователя осталось народное песенное творчество последних десятилетий. Что касается нотации песен, то Л. Н. Лебединский, стремясь возможно полнее и точнее воспроизвести не только сам напев со всеми его оттенками, но и манеру исполнителя, иногда отягощает свою запись излишними подробностями.

Книга «Башкирские песни и наигрыши» Л. Н. Лебединского является пока единственной крупной фольклористской работой о башкирской народной музыке и происходящих в ней процессах. В связи с этим особенно возрастают ее роль и значение.

7.

Первое десятилетие после войны стало начальным периодом самостоятельной творческой деятельности башкирских композиторов, закончивших свое учение в Москве. Их творческая работа в это время сочетается с интенсивным собиранием и обработкой произведений народной музыки. В 1948 г. К. Рахимов составил рукописный сборник 95 башкирских, татарских, русских мелодий, записанных им в военный период в Бурзянском районе. В 50-е годы, являясь научным сотрудником фольклорного кабинета Министерства культуры БАССР, К. Рахимов был постоянным участником фольклористских экспедиций, систематически записывал и обрабатывал народные мелодии. Более 300 песен и наигрышей записал Р. Муртазин, большое участие в собирании и подготовке к

¹ Л. Н. Лебединский. Башкирские народные песни и наигрыши. М., 1965, с. 5.

печати башкирских народных песен принял Х. Ахметов, собирал и обрабатывал народные напевы З. Исмагилов.

Башкирской народной музыкой занимались также известный кураист и собиратель песенного творчества Г. Сулейманов и композитор Р. Сальманов. В настоящее время в фольклорном кабинете накоплен довольно большой фонд башкирского музыкального фольклора. Освоение этих богатств до последнего времени шло скорее в творческом, нежели научном плане. Своими записями народных песен композиторы Башкирии внесли значительный вклад в музыкальную коллекцию башкирского фольклора. Их записи — во многом основа для дальнейшего развития башкирской профессиональной музыки и хорошая база для теоретических исследований. Отлично зная родную им народную музыку, для записей они отбирают мелодии большого идейно-художественного значения, редкие напевы или варианты. Так, З. Исмагилов обогатил фонд исторических песен двумя новыми замечательными образцами песен времен Отечественной войны 1812 года. Одна из них — размашистая, решительная песня «Кутус» — оригинальный пример башкирской маршевой песни в трехдольном размере, другая — более распевная, молодецкая песня «Любизар» (обе песни связаны с именем М. И. Кутузова и отражают воинскую доблесть башкир и их любовное отношение к великому русскому полководцу).

Многие записи башкирских композиторов, сделанные непосредственно с голоса на слух, не уступают по своей точности и достоверности фонографическим. Таковы, например, записи, сделанные Х. Ф. Ахметовым по собственному исполнению напевов, усвоенных с детства. Х. Ахметов точно записал наиболее сложные в интонационном и ритмическом отношении протяжные песни «Сибай», «Кулуй-Каптон», «Гильмияза», «Бииш», «Гайса», «Азамат», «Гумеров», «Камэлек», «Шаура», «Салимякей» и др.

Творческие опыты композиторов республики в свое время начались именно с обработок народных мелодий и с изучения мелодических структур народной песенности. В процессе освоения различных форм и жанров профессиональной музыки композиторы постепенно накопили ряд средств и приемов многоголосия, наиболее соответствующих стилистическим чертам башкирской песенности. Используя опыты русских музыкантов, обращающихся в своих творческих опытах к башкирской народной музыке (обработки Г. Лобачева, А. Гречанинова,

Н. Чемберджи, А. Эйхенвальда, Н. Пейко, А. Александрова и др.), башкирские композиторы пошли дальше. Сейчас уже можно говорить о создающемся башкирском национальном стиле музыки, который складывается из творческих достижений башкирских композиторов. Конечно, практические завоевания композиторов, разрабатывающих музыку своего народа в области гармонической, фактурной, темброво-оркестровой и, наконец, в области формообразования — это своеобразная исследовательская работа. Продолав путь от курая до оперы, композиторы Башкирии создали ряд средств и приемов, органически сочетающихся с национальной природой башкирской песенности. Башкирская профессиональная музыка оказывает определенное и сильное воздействие на народное творчество, вызывает в нем новые явления. Но в области теоретического осмысления происходящих процессов дело обстоит менее утешительно.

С одной стороны, в этом сказывается теоретическая инертность самих композиторов, замкнувшихся в рамках практических опытов с башкирской народной песней, рассматривающих ее только как великолепный мелодический материал для своих оригинальных сочинений или как материал лабораторный, на котором так хорошо искать новые ритмические, ладово-гармонические, тембровые приемы и различные способы многоголосного изложения. Действительно, практические опыты, например, Р. Муртазина по части соединений башкирских мелодий с различными альтерированными, выходящими за пределы чистой диатоники гармониями, или интереснейшие находки З. Исмагилова при модификации таких чуждых пентатоническому стилю аккордов, как, например, доминант-септаккорд, «игра» вокруг терцового устоя трезвучий, замена его близлежащими, а иногда и взятыми скачком звуками, специфически звучащие тембровые и фактурные приемы, так часто встречающиеся в произведениях Х. Ахметова и Н. Сабитова — все это доказательства постоянных поисков в области создания современного башкирского музыкального языка. С другой стороны, редкие публикации башкирских народных песен, недостаток в республике музыковедческих и фольклористских кадров затрудняет и замедляет теоретическое осмысление процессов, происходящих как в народном, так и в профессиональном башкирском музыкальном искусстве.

Центром научно-исследовательской работы по башкирскому народному творчеству является Институт истории, языка и литературы Башкирского научного центра Уральского отделения Академии наук СССР.

Институт, наряду с постоянной работой по собиранию памятников фольклора в 50-е годы осуществил фундаментальное издание образцов башкирского устнопоэтического творчества «Башкорт халык Ижады» в трех томах.

В настоящее время сектор фольклора приступил к подготовке десятитомного академического издания башкирского устнопоэтического творчества. В Москве одновременно на башкирском и русском языках вышла книга «Эпические сказания башкирского народа», составленная совместно с институтом мировой литературы СССР.

Последнее десятилетие знаменательно для башкирской фольклористики появлением в свет первых крупных исследований о дореволюционной устной и письменной литературе башкир. Это «Эпические памятники башкирского народа» К. Мергена и «Литературное наследие башкирского народа XVIII—XIX вв.». А. Харисова. В 1967 г. издана работа С. Галина «Годы и песни».

Несмотря на то, что до последнего времени в институте разрабатывались преимущественно проблемы устнопоэтического творчества башкир, и поэтический фольклор был основным предметом собирания и исследования, сама синтетическая природа башкирского народно-поэтического творчества (органическое соединение в нем слова и музыки) была причиной того, что и поэтический, и музыкальный фольклор собирались одновременно. Не проводя специальных музыкальных экспедиций, институт, тем не менее, накопил обширный интересный музыкально-песенный материал, изучено музыкальное творчество, собранное не только в Башкирии, но и в районах соседних областей: Оренбургской, Куйбышевской, Саратовской, Пермской, Свердловской.

Наряду с собиранием народных песен, ведется их научная обработка. Кроме каталогизации напевов, записанных на магнитофон, организовано их нотирование. Нотированием магнитофонных записей занимается известный башкирский композитор и фольклорист К. Ю. Рахимов. Его работа по нотированию, например, музыкального фольклора Саратовской и

Куйбышевской областей, собранного во время экспедиции 1961 г., является образцом точного воспроизведения башкирских народных песен и их национальной самобытности. Этот сборник нотированных записей очень интересен разнообразием представленных в нем песенных жанров. Так, от уроженца Пугачевского района Саратовской области Абдельвахитова Мухтара записана походная песня времен Пугачевского восстания, записаны мелодия баитов, несколько редко встречающихся протяжных песен. Сборник дает наглядное представление об областных особенностях бытования распространенных по всей Башкирии песен («Ашкадар», «Буранбай», «Салават» и др.) и о песнях, сохранившихся только у башкирского населения Саратовской области.

Не менее интересный и богатый материал дает и песенный фольклор Оренбургской области (материалы экспедиции 1965 г.), частично нотированный также Рахимовым. Участниками экспедиции выявлен мастер-исполнитель башкирских народных песен Яхия Файрузович Акмурзин (д.р. Бляу-тамак Медногорского района Оренбургской области). Материалы, записанные от Акмурзина сотрудником института Н. Шункаровым, собраны в отдельный сборник. В него вошли легенды башкирских песен и наигрышей, тексты и мелодии баитов, исторические и лирические песни.

Накопленный богатейший фонд магнитофонных и слуховых записей башкирской народной музыки, значительные научные исследования, проведенные в области этнографии, археологии, истории, устного поэтического фольклора, работы по вопросам башкирской народной музыки и профессионального музыкального творчества — все это подготовило ту почву, на которой должны вырасти специальные научные исследования, посвященные сложным и нерешенным еще проблемам башкирской музыки.



Изучение деятельности собирателей и исследователей башкирской народной музыки дореволюционного и советского времени показывает, что интерес к башкирскому фольклору отражал объективный исторический процесс общественного и эстетического развития башкирского народа. Являясь частью отечественной музыкальной фольклористики, собрание и исследование башкирской народной музыки прошло примерно

те же этапы, что и собирание музыкального творчества других народов России. Оно началось с единичных фактов записи и обработок народных мелодий в первой половине XIX в. С того времени довольно отчетливо проявляется тенденция к усилению и развитию собирательства. В конце XIX и в начале XX вв. собирание и изучение башкирского музыкального фольклора приобретает сравнительно заметный размах и в советское время становится из дела отдельных энтузиастов-любителей делом государственным, поставленным на твердую научную основу.

В первой половине XIX в. не было специальных работ, посвященных башкирскому музыкальному фольклору. Сведения о башкирской музыке вкраплены в литературу самого различного характера. Мы встречаем их в исторических, этнографических, географических, художественных и других работах. В них, конечно же, преобладает описательность, передача личных, порою сугубо субъективных впечатлений от народных песен и их исполнения. Но эти источники пробуждали в свое время определенный интерес общественности к башкирскому песенно-поэтическому творчеству и вызвали к жизни первые проявления русского музыкального ориентализма в лице выдающегося русского композитора А. А. Алябьева.

Начиная со второй половины XIX в., башкирская музыка становится объектом более пристального внимания и изучения для деятелей русского искусства. Внимание русских музыкантов к башкирской музыке не является чем-то исключительным. Башкирия, башкирская песня в их творчестве и фольклорных изысканиях всегда была частью характерных для русского демократического искусства интернациональных интересов. В этот период появляются уже не только отдельные высказывания, но целые статьи и отдельные работы, посвященные конкретным образцам башкирского музыкального фольклора, публикуются народные мелодии и их обработки. Правда, в основном, записи и обработки, находясь чаще всего в рукописях, были неизвестны русской музыкальной общественности, но они свидетельствуют о растущем интересе краеведов, этнографов, музыкантов к музыкальному творчеству башкирского народа.

До наших дней дошло далеко не все из собраний башкирской музыки. Известно, что исчезло собрание М. Михайлова, в котором были песни и предания башкир, нотные записи. Далеко не все сохранилось из наследия П. Кудряшева, до сих

пор не обнаружены записи башкирских песен В. Даля, хотя известно, что он собирал и записывал народные мелодии. Не разыскан музыкальный архив Р. Г. Игнатьева, исчезли сотни записей из коллекции Гайсы Еникеева, сохранилась только одна тетрадь мелодий, собранных Мансуром Султановым. Тем не менее, имеющиеся материалы позволяют считать, что нарастающий к концу XIX в. процесс собирания башкирского музыкального фольклора подготовил почву для его изучения музыкантами-фольклористами.

Качественно новым, более высоким этапом собирания и изучения башкирской народной музыки явилась деятельность С. Г. Рыбакова. В своих работах, особенно в фундаментальной книге «Музыка и песни уральских мусульман» он оставил правдивое описание жанров башкирской народной музыки и условий их бытования, первое самое большое собрание народных песен и наигрышей. В книге Рыбакова дана удачная попытка определить характерные особенности башкирской музыки, ее жанров и поставлены не потерявшие и в настоящее время своей актуальности проблемы взаимосвязей и взаимовлияний музыкальных культур, в частности, русской и башкирской. С. Г. Рыбаков в числе первых фольклористов и музыкантов попытался обобщить закономерности соединения башкирского, по природе однополосного мелоса с многоголосием и разрешить эту задачу в обработках народных мелодий.

Деятельность Рыбакова — один из примеров того, как русская интеллигенция дореволюционной поры служила прогрессу. Он — один из тех энтузиастов, чьими усилиями создавалась история музыкальной культуры многонациональной России. Для Башкирии деятельность С. Г. Рыбакова — наиболее продуктивный, поэтому самый яркий этап в истории собирания и изучения музыкального творчества башкирского народа дореволюционного периода.

К началу XX в. в области собирания и изучения башкирской народной музыки появляются новые моменты, связанные с дальнейшей демократизацией общественной жизни, ростом общественно-эстетической мысли среди башкир.

В крепнущем интересе русских музыкантов к башкирскому фольклору появляется новый оттенок. Если с деятельностью С. Г. Рыбакова башкирская народная песня вошла в орбиту научного звучания, то появление в свет обработок «мусульманских песен» А. Т. Гречанинова выдвинуло башкирский

музыкальный фольклор на широкую музыкально-общественную арену, как объект концертного и домашнего музицирования. Если учесть, что опубликование «мусульманских песен» Гречанинова было осуществлено издательством М. Беляева, печатавшего лишь лучшие произведения русской музыки с целью их пропаганды, то роль и значение этого сборника становится еще очевиднее. В этот период башкирские мелодии привлекают русских музыкантов не только с фольклорно-этнографической стороны, но и как самостоятельное художественное явление, способное в известной мере обогатить русскую музыку.

В начале XX в. заметно оживляется общественная жизнь Башкирии. У формировавшейся национальной интеллигенции «возникает интерес к изучению истории культуры своего края и родного языка, быта и обычаев народа. В различных журналах появляются краеведческие статьи, издаются и отдельные книги, принадлежащие перу ученых, писателей, краеведов из башкир»¹. В это время возникают новые явления в области национальной музыкальной культуры. Создаются музыкальные кружки, общественное музицирование. Башкирская музыка находит своих пропагандистов и популяризаторов уже не только среди русских музыкантов, но и из среды башкирской и татарской интеллигенции. Усилиями энтузиастов был собран и довольно внушительный фонд нотных образцов башкирской народной песенности, охватывающий ее различные жанры.

При всей неточности, приблизительности нотных записей, сделанных на слух, изучение их с применением метода сравнительно исторического анализа дает возможность поставить и разрешить ряд важных проблем, стоящих перед башкирским музыкальным фольклором.

Важную роль в становлении башкирской музыкальной фольклористики сыграли наблюдения, описания, обобщения и некоторые выводы о природе башкирской народной музыки, сделанные дореволюционными собирателями и исследователями. Так, в ряде дореволюционных работ в общих чертах описаны и определены жанровые группы башкирской музыки. отмечена зависимость формы и жанровой принадлежности пева от его идейно-смыслового содержания, установлена связь песенной структуры с формой и метрикой стиха, выявлены

¹ Очерки по истории Башкирской АССР, т. 1, ч. 2, Уфа, 1959, с. 471.

отдельные стилевые черты напевов и их исполнения. Пристального внимания заслуживают наблюдения о связях народной башкирской музыки с татарским и русским музыкальным фольклором.

В плане практических, художественных опытов и их теоретического обобщения дореволюционные собиратели и исследователи поставили важнейшую проблему обогащения башкирской народной музыки многоголосием, свойственным профессиональному музыкальному искусству. По существу, их творческие обобщения перекидывают мост к современной башкирской профессиональной музыке и утверждают ее органическую связь с передовой русской музыкальной культурой.

Октябрьская революция и установление Советской власти в Башкирии определили новую жизнь башкирского музыкального фольклора и фольклористики. Новый социально-общественный строй изменил и «тонус» народного творчества, внес в него новое содержание. В дореволюционный период в башкирской народной песне нередко воспевалось далекое прошлое башкирского народа, приволье героической жизни. Эта «апелляция фольклора к прошлому как к идеалу была своеобразным реваншем в области идеологии за все то, что народные массы практически утратили в ходе развития классового общества»¹. Башкирский же музыкальный фольклор советского времени насыщен дыханием современности. Из традиционных жанров башкирского фольклора в советскую эпоху развиваются только те, которые оказались способными отражать явления новой жизни и новое мировоззрение народа. И в традиционных жанрах, продолжающих свое бытование в народе, и в новых видах его музыкального творчества, происходят глубинные процессы, которые в конечном счете являются главными и всеопределяющими. Изучение этих глубинных процессов стало главной задачей башкирской музыкальной фольклористики советского времени.

Собирание и изучение башкирской народной музыки в советский период, являясь логическим продолжением деятельности дореволюционных собирателей, с самого начала стало строиться на принципиально новой основе, и отличается оно широтой объема и новым, качественно более высоким уровнем. Этой новой основой стал принцип государственности, плановости. Собирание и изучение башкирского народного

¹ К. С. Давлетов. Фольклор как вид искусства. М., 1966, с: 155.

творчества возглавили научные организации, получившие от государства соответствующую материальную базу и сгруппировавшие инициативных, энергичных специалистов.

Башкирская музыкальная фольклористика советского времени имеет свою периодизацию, отражающую периоды общественной жизни и развития национальной культуры.

Двадцатые—тридцатые годы характерны широтой и масштабом фольклорно-этнографических изысканий, в которых сразу определились две линии — собирание и изучение фольклорного наследия прошлого и внимательное наблюдение за процессами, происходящими в башкирском музыкальном быте. В этот период появляются такие полярные по отношению друг к другу работы, как очерки С. Мирасова, Б. Умертбаева и И. Салтыкова о дореволюционном народно-песенном наследии и опыты С. Габяши по исследованию музыкального быта рабочих уфимских фабрик и заводов и воинских частей, редактирование нотных записей из дореволюционной коллекции Г. Еникеева, К. Рахимовым и активная работа А. Ключарева, С. Габяши, И. Салтыкова по собиранию традиционного фольклора и новых современных песен, возникших в башкирской деревне, публикации статей и работ дореволюционных этнографов о поэтическом творчестве башкирского народа и книжка Г. Альмухаметова «В борьбе за создание башкирской советской музыки».

В годы Советской власти невиданно расширились международные связи. Братская дружба народов обогатила советское музыкальное искусство, сыграла огромную роль в развитии музыки и музыковедения в национальных республиках. Это особенно ярко проявилось в Башкирии, когда в предвоенное десятилетие закладывались основы башкирского профессионального искусства. В середине тридцатых годов к башкирской музыке обращается ряд талантливых представителей русской советской музыки и музыковедения А. Эйхенвальд, Л. Лебединский, Н. Чемберджи, А. Спадавецкиа, Н. Пейко, А. Александров, Л. Степанов, приложившие много сил для создания башкирской профессиональной музыки и воспитания национальных композиторских кадров. Они перенесли проблему изучения башкирского музыкального фольклора из сферы музыковедения в область живой творческой практики. Во второй половине тридцатых годов появляются обработки башкирских народных песен для хора, различных

ансамблей. Башкирская народная песня становится основой оперных и симфонических сочинений советских композиторов, в которых закономерности башкирской песенности из области линейного, сугубо мелодического мышления переносятся в область многоголосия, со своеобразной гармонической вертикалью и многотембровыми сочинениями.

В предвоенное десятилетие продолжается обогащение фонда музыкально-фольклорных записей. Замечательные образцы записей дают в это время Л. Н. Лебединский, с фонографом объехавший ряд башкирских районов, К. Рахимов, составивший сборник песен, А. Эйхенвальд, записавший народные песни и наигрыши от таких знатоков башкирской музыки, как Х. Ахметов, Г. Сулейманов, З. Ильбаева, З. Исмагилов.

Период Великой Отечественной войны отразился в народном башкирском творчестве, вызвав к жизни ряд песен, сказаний, наигрышей. Сказался он и в истории собирания и изучения народной музыки. Еще сильнее в это время становятся межнациональные творческие связи. Над башкирской песней работают композиторы Москвы, Ленинграда, Украины, нашедшие в Башкирии вторую Родину. В военные годы собиранием, обработкой, изучением башкирской музыки начинает заниматься национальная композиторская молодежь.

В предвоенный период и в годы войны был подготовлен тот фундамент, на котором развернулось в дальнейшем строительство башкирской профессиональной музыки и теоретические исследования музыкального фольклора.

Систематические экспедиции с привлечением звукозаписывающей техники, высококвалифицированные записи песен и наигрышей, сделанные композиторами Башкирии, обеспечили создание нового богатого фонда, изучение которого позволит решить многие вопросы современного башкирского музыкального фольклора и определить тенденции его дальнейшего развития.

Публикация сборника башкирских народных песен, снабженного солидными комментариями научного характера, сыграла большую роль в приобщении к проблеме народной музыки широкой музыкальной общественности страны. На современном научно-теоретическом уровне исполнены исследования Л. Н. Лебединского, посвященные анализу башкирской народной песенности. ;

Подводя итоги собирания и исследования музыкального

творчества башкирского народа, нельзя не сделать вывод, что советский период записи и изучения башкирской музыки является наиболее значительным, качественно новым этапом, подготовившим богатый материал для решения сложных теоретических проблем как самого башкирского музыкального фольклора, так и профессиональной национальной музыки.

ОГЛАВЛЕНИЕ

	стр.
ВВЕДЕНИЕ	3
Первая половина XIX века. А. А. Алябьев	17
Вторая половина XIX века. К. Б. Шуберт, Р. Г. Игнатъев	37
Конец XIX — начало XX веков. Г. Х. Еникеев, С. Г. Рыбаков, А. Т. Гречанинов, И. А. Козлов, М. И. Султанов	55
Собирание и исследование башкирской народной музыки в советский период	144

Издательство ДУМЭС, 1992 г., з. 1215, тир. 1000