



Л. Н. Лебединский

**БАШКИРСКИЕ
НАРОДНЫЕ
ПЕСНИ
И НАИГРЫШИ**



Л. Н. ЛЕБЕДИНСКИЙ

БАШКИРСКИЕ
НАРОДНЫЕ ПЕСНИ
И
НАИГРЫШИ

*Второе
исправленное и дополненное
издание*

Редактор-составитель сборника, автор фонозаписей и фонорасшифровок музыкальных и поэтических текстов башкирских народных песен, а также переводов, вступительной статьи и комментариев — Л. Н. Лебединский.

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

(Предисловие к первому изданию)

Свой сборник башкирских народных песен автор адресует, в первую очередь, русскому читателю.

Более шестидесяти лет прошло после выхода в свет в Петербурге в 1897 году книги С. Г. Рыбакова «Музыка и песни уральских мусульман», один из очерков которой, иллюстрированный слуховыми записями самого Рыбакова, был посвящен башкирской народной музыке.

Несмотря на то, что слуховые записи, сделанные неспециалистом — фольклористом, подчас не давали правильного представления о неизвестном русскому читателю музыкальном искусстве небольшого уральского народа, несмотря на то, что в своей значительной части книга эта в настоящее время устарела, она должна считаться первой и, для своего времени, во многих отношениях ценной работой о башкирской народной музыке. Изданная небольшим тиражом, она фактически сразу же после выхода в свет, т. е. уже в конце прошлого столетия, стала библиографической редкостью.

Кроме работы С. Г. Рыбакова, в дореволюционной России не появилось ни одной специальной публикации башкирской народной музыки.

Подобное игнорирование совершенно своеобразного и высокопоэтического национального искусства находилось в резком противоречии с активным общественным вниманием к исторической судьбе и быту башкир, давно уже утвердившемуся в России.

Очень многое привлекало внимание русской интеллигенции к башкирскому народу. Выдающаяся роль башкир в крестьянской войне 1773—1775 гг. и сама личность их вождя Салавата Юлаева — поэта, воина, бригадира — верного сподвижника Пугачева; активное участие башкирских конников в военной истории русского государства (фактически начиная с войн Ивана Грозного); с другой стороны — зверские репрессии царского правительства против многочисленных антиколониальных восстаний башкир; скандальное расхищение на Урале исконно башкирских земель; постоянное тяжкое страдание башкир от голодовок, эпидемий и всяческих притеснений — все это постоянно напоминало о долге русского общества по отношению к многострадальному и героическому народу-соседу и вызывало сочувствие передовой русской интеллигенции. К этому следует добавить естественный, живой интерес к быту башкир, полному своеобразной романтики и поэзии, а также привлекательность самого типа башкирина — пастуха, охотника, воина, певца и поэта, кочующего со

своими стадами и табунами по степным просторам Приуралья или живущего в высокогорных уральских аулах. Настоящее и прошлое башкирского народа привлекало внимание многих русских ученых, писателей, публицистов и революционных деятелей: о башкирах специально писали или же упоминали в своих произведениях Пушкин, Даль, Аксаков, Салтыков-Щедрин, Лев Толстой, Ремизов, Крашенинников, Мамин-Сибиряк. С огромным сочувствием высказывался о них В. И. Ленин.

За 45 лет советской власти в Башкирии запись народной музыки значительно двинулась вперед. Были проведены интересные и плодотворные экспедиции, обогатившие фольклорные фонды башкирских художественных и научных организаций, соприкасающихся с народным творчеством. Однако нотно-музыкальные публикации башкирской народной музыки продолжали оставаться узким местом фольклорной работы; ими они являются и в настоящее время.

В 1935 году, спустя 38 лет после появления книги С. Г. Рыбакова, в Уфе вышел песенник на башкирском языке, в котором в числе 43 различных произведений (русские революционные и советские композиторские песни, а также хоры и арии из опер) были опубликованы 9 башкирских народных песен в записи С. Габяши, А. Ключарева, И. Салтыкова и К. Рахимова. Это была первая в Башкирии публикация башкирской народной музыки. Затем, спустя еще почти 20 лет, в 1954 году, в Уфе был издан, специально для Декады, довольно большой по объему сборник башкирской народной музыки, в составлении и редактировании которого принял участие автор настоящей статьи*. Однако, не говоря уже о значительных дефектах самого издания**, опубликованные в нем тексты башкирских песен, по причинам от составителей независимым, не получили русских переводов. Самое же существенное заключалось в том, что весь тираж сборника был реализован в Башкирии, где он в кратчайший срок полностью разошелся, не дойдя ни до русских научных центров и библиотек, ни до русских музыкантов, музыковедов, литературоведов, фольклористов и этнографов.

С сожалением приходится признать, что заинтересованные в сборнике широкие слои русских читателей как не имели, так до сих пор и не имеют сборника записей башкирской народной музыки. Автор

* Башкирские народные песни. Составители-редакторы: Х. Ф. Ахметов, А. Н. Лебединский и А. И. Харисов. Уфа. Башкирское издательство, 1954.

** Вопреки желанию составителей сборника, материал его оказался урезанным таким образом, что из него полностью выпали образцы бантов, кубаир, зимагорских песен, а также других своеобразных и редких жанрово-тематических песенных групп. В сборник были внесены довольно слабые записи, не дающие правильного представления о башкирской народной музыке. Наконец, сборник был издан с большим количеством нигде и никак не оговоренных музыкальных ошибок, вплоть до того, что между двумя разными песнями пропускались названия и они механически заверстывались вместе, как одно произведение (см., например, на странице 162 указанного сборника).

настоящей работы поставил перед собой задачу прежде всего восполнить именно этот пробел. Башкирская вокальная народная музыка впервые дана в подобном сборнике с русскими переводами текстов. Не ставя перед собой чисто поэтических задач, автор стремился сохранить прежде всего самый дух башкирской народной поэзии, её содержание, а также дать возможность русскому читателю — поэту, композитору, и особенно певцу — прочесть и пропеть органически связанные с напевами поэтические тексты, если не на башкирском языке, то хотя бы в переводе: только это дает более или менее цельное и глубокое представление о песенном искусстве любого народа.

Стесненный большим количеством условий перевода, автор порой ограничивался опубликованием всего только нескольких, а иногда даже и одного куплета песни, когда этот куплет дает возможность исполнителю раскрыть перед слушателем содержание, песенный и мелодический образ, а также музыкальную форму напева, донести до аудитории поэзию и красоту, заключенные в нем*.

Материалом для настоящего сборника послужили сто нотированных музыкальных произведений башкирской народной песни, отобранных составителем из многочисленных фонозаписей, произведенных им в разные годы в Башкирии и, в том числе, в 1939 году во время руководимой им комплексной фольклорной экспедиции в высокогорные районы БАССР; огромный и ценный материал по всем видам народного творчества, собранный тогда экспедицией, включал также и фонозаписи, хранящиеся ныне в Ленинградском фонограммархиве Института русской литературы Академии наук СССР в Ленинграде, где так же, как в Москве и Уфе, сосредоточено значительное количество до сих пор еще не нотированных фонозаписей башкирской народной музыки.

Если говорить о сборнике в целом, то автор-составитель стремился представить, иногда пусть всего только 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. Ограниченный общим объемом сборника, составитель не ставил перед собой задачу дать свод башкирской народной песни или хотя бы охватить все общераспространенные, широкоизвестные произведения башкирской народной музыки. Представить по возможности образцы всех ее жанров, типов, видов, форм и жанрово-тематических групп — такова была его первая задача. Если в какой-то мере это удалось ему осуществить, он будет считать свою задачу выполненной.

Поэтические тексты песен на башкирском языке, вошедшие в на-

* Эквиритмические переводы осуществлены только для поэтических текстов песен сборника; во вступительной статье, в ряде случаев, цитируются песенные тексты в смысловом и свободном поэтическом переводе.

стоящий сборник, были любезно прокорректированы лингвистом аспирантом Академии наук СССР Бишшевым Акрамом Гебатовичем, которому автор приносит благодарность

Свою работу автор посвящает памяти Зинаиды Викторовны Эвальд (1898—1942) — ленинградской ученой и фольклористки, первой обратившей внимание на то, что башкирская народная музыка с детства «на слуху» автора настоящего сборника и в связи с этим настоящей на его первом выезде в Башкирию в 1937 году от Института этнографии Академии наук СССР с целью записи башкирской народной музыки. З. В. Эвальд, прекрасный товарищ и талантливый музыковед, умерла в 1942 году в осажденном Ленинграде, ни на один день — вплоть до самой смерти — не прекращая работы в крупнейшем фольклорном центре страны, в Фонограммархиве Академии наук. Как и все знавшие З. В. Эвальд и работавшие с ней, автор сохранил самые светлые воспоминания об этом замечательном человеке.

(Предисловие ко второму изданию)

Первое издание книги разошлось в течение нескольких дней. В благожелательных отзывах о ней, появившихся в печати сразу же после ее выхода в свет, указывалось на то, что сборник «Башкирские народные песни и наигрыши», подобно работе С. Г. Рыбакова «Музыка и песни уральских мусульман», не доступен читателю, т. к. в магазинах его уже нет, а многие библиотеки не успели приобрести книги. Все это вместе взятое потребовало 2-го издания сборника.

Составитель во многих случаях дал новую аналитическую редакцию башкирских песен и наигрышей. Часть из них перенесена в статью «Башкирская народная музыка», вводящую в сборник. В эту статью введены также новые главы, написанные давно, но до сих пор не публиковавшиеся. Одна из таких глав «Особенности структуры, мелоса в ладо-ритмики узун-кюй «Зюльхизя» легла в основу сообщения на эту тему на 7-м Международном конгрессе антропологических и этнографических наук (Москва, 1964) и в связи с этим подверглась значительной переработке*.

В книгу включен также очерк «Башкирский народный музыкант Мажит Бурангулов». Этот очерк связанный со многими публикуемыми в сборнике записями, произведенными автором от талантливейшего башкирского народного певца, уже печатался, но также, как оказалось, остался неизвестным широким слоям башкирских и русских читателей, интересующихся башкирской народной музыкой.

Во всем остальном в основу второго издания лег материал первого издания.

* VII международный конгресс антропологических и этнографических наук Л. Н. Лебединский. Особенности структуры, мелоса и ладо-ритмики башкирской народной протяжной лирической песни «Зюльхизя». Издательство «Наука». М. 1964.

БАШКИРСКАЯ НАРОДНАЯ МУЗЫКА

Башкиры очень давно живут на территории Южного Урала, в горах, по обоим склонам Уральского хребта и среди степных просторов Приуралья. На основании сохранившихся письменных источников X в. известно, что в это время башкиры были уже здесь, на границе Европы и Азии*. По совершенно справедливому предположению ученых, именно на Урале и произошло формирование башкир в самостоятельную народность**.

В течение веков башкиры были кочевниками-скотоводами; их скот, и прежде всего огромные табуны лошадей, круглый год находились на подножном корму; кроме того, башкиры занимались охотой, рыболовством и бортническим пчеловодством. Естественно, что в течение веков вся духовная жизнь башкир, в том числе искусство, глубоко и органично была связана с природой Южного Урала, необыкновенно богатой, разнообразной и поэтичной.

Кажется, будто какой-то легендарный художник-первосоздатель основательно потрудился над тем, чтобы собрать в одном месте величественные, уходящие под небо горные хребты; бесконечные хвойные, лиственные и смешанные леса; веселые горные луга и долины, покрытые сочными зарослями и свежей зеленью трав; серебристые реки, стремительные и шумливые, когда они текут среди гор, широкие, полноводные, медленно струящие свои воды на степных просторах. Многочисленные озера, разной величины и формы, окруженные либо скалами, либо задумчиво глядящими в зеркало вод лесами, иногда же привольно раскинувшиеся на равнинах, дополняют богатый и разнообразный пейзаж Южного Урала.

Башкирская народная музыка в прошлом — искусство пастушеского, охотничьего народа — развивалась под прямым воздействием природы, в глубокой и органической связи с ней — это определило многие её черты.

* Путешествие Ибн-Фадлана на Волгу. Институт истории и Институт Востоковедения Академии наук СССР, М.—Л. 1939.

** Очерки по истории Башкирской АССР. Т. I, ч. 1, стр. 37.

Уже много веков, как историческая судьба башкирского народа оказалась связанной с судьбой России — великого и могучего соседа.

Начиная с XIII века борьба башкир против захватчиков-монголов, в частности, против Казанского ханства, сливалась с борьбой русского народа против общего врага. Укрепление Москвы и начало образования русского государства дали возможность башкирам освободиться от власти Казанского ханства, от нагайских ханов и мурз, и, наконец, от власти сибирских кучумовичей.

В середине XVI века башкиры вошли в состав Московского многонационального государства. Прекрасные кавалеристы, они издавна служили в русской армии и стали активными участниками русской военной истории. Боевые традиции башкирского народа давно и прочно слились с боевыми традициями русского народа — это тоже нашло яркое и чрезвычайно интересное выражение в башкирской народной музыке.

Башкиры оказались вовлеченными также и в экономическое и культурное развитие России, ощутительное влияние которого начинается сказываться с особой силой уже во второй половине прошлого века. Это влияние проявило себя также и в башкирской народной песне.

Наконец, в башкирской музыке нашли яркое воплощение многие конкретные выдающиеся образы и события внутренней истории башкирского народа, наполненной напряженной классовой борьбой, борьбой против феодального и колониального гнета. Эта сторона истории башкир также была прочно связана с историей русского народа, что нашло свое яркое выражение в активном участии башкир, ведомых Салаватом Юлаевым, в крестьянской войне 1774—75 гг. под руководством Емельяна Пугачева.

Своеобразие быта башкир, органично связанного с природой, насыщенность истории народа яркими событиями — все это положило свою печать на башкирскую народную музыку. Её самые непосредственные и глубокие связи с природой ярко проступают не только в образах песенной поэзии, но и в самой материальной культуре музыки, в частности, в типе народных музыкальных инструментов и инструментальных народных произведений.

Курай и кубыз

Наиболее распространенный башкирский народный музыкальный инструмент — курай. Это своего рода пастушеская свирель, продольная флейта, изготавливаемая самими исполнителями-кураистами из полого внутри стебля зонтичного лекарственного растения того же названия. Курай — очень древний сигнальный инструмент, возникший в связи с потребностями хозяйственного скотоводческого пастушеского быта.

Много причин способствовало давней популярности этого инструмента среди башкир. Звучание курая — поэтическое и эпически-возвы-

шенное. Его дальняя слышимость на открытом воздухе, чистый, «прямой» флейтовый характер звучания — свойство, чрезвычайно ценное для пастушеского инструмента, назначение которого — звучать среди природы. И действительно, слушая курай в поле или среди гор, нельзя не почувствовать, что этот инструмент гармонично сливается с природой, словно он её органическая часть.

Конечно, немалое значение в распространении этого инструмента среди народа имели такие его качества, как быстрота и простота изготовления.

Некоторые мелодические и ладовые особенности башкирской народной музыки находят свое объяснение в свойствах курая, в частности в его строе.

Ладовые возможности инструмента сравнительно велики. Например, в среднем, наиболее полном, регистре инструмента кураисту доступны лады: мажорные (ионийский, лидийский, миксолидийский), минорные (эолийский, дорийский, фригийский, а в верхнем регистре еще и гармонический). К ним естественно прибавляются соответствующие ладо-мелодические регистровые сопоставления и соединения. Например, соединение ладов миксолидийского и лидийского, эолийского и дорийского; сопоставление пентатонических ладов в нижнем регистре с переменными ладами в среднем и высоком. Строй курая охватывает различные диатонические и пентатонные лады, образующиеся из различных способов соединения трихордов, тетрахордов и пентахордов*.

Диапазон курая сравнительно большой — около трех октав.

Курай — яркий колористический инструмент, со специфическим характером тембра и, как мы уже указали, разнообразными ладорегистрами. Характерно, что долгая, протяжная песня, так называемая узун-кый, при исполнении на курае приобретает специфический «свирельный» характер. Кураисты обычно творчески претворяют напевы песен, чаще всего еще больше подчеркивая в них лирическое начало и разрабатывая орнамент.

Но существуют и такие пьесы, которые исполняются только на

* Неверные сведения о строе курая даны в издании «Музыкальная культура автономных республик РСФСР» (Москва, Музгиз, 1957). На стр. 77 в статье «Башкирская АССР» мы читаем: «натуральный строй курая — пентатоника». На самом же деле натуральный строй курая — продольной флейты с пятью отверстиями — состоит из шести звуков в низком регистре инструмента, образующих мажорный гексахорд, т. е. шесть первых звуков мажорной гаммы. Таким образом, о пентатонности натурального строя курая, т. е. о его безполутоновости, не может быть и речи.

В среднем регистре курая, звуки которого извлекаются уже сложным способом — путем передувания воздуха в трубку, мажорный гексахорд превращается в полную мажорную гамму, к которой прибавляются еще четвертая повышенная и седьмая пониженная.

В самом верхнем регистре, звуки которого извлекаются также сложным путем, т. е. передуванием воздуха в трубку, из числа звуков этого последнего звукоряда исчезают четвертая повышенная и седьмая пониженная, но сохраняется вводный тон и прибавляется шестая пониженная.

курае. Такова, например, пьеса «Сынграу торна», что означает в переводе «Звенящие (или «поющие») журавли», или «Журавли играющие горлом» (см. № 63). С этой пьесой связана поэтичнейшая и, по-видимому, чрезвычайно древняя легенда, почти всегда в быту предвещающая исполнение пьесы. Известно несколько вариантов этой легенды.

Один из них повествует о том, как

некогда на башкир напали сильные завоеватели, которые в решительный момент сражения все же испугались, дрогнули и побежали, испуганные огромной стаей журавлей, с криком и хлопанием крыльев закружившейся над ними.

Другой вариант легенды рассказывает о прилетающих на Урал, откуда-то издалека, журавлях, предупреждающих о засухе, ненастье и вообще о несчастьях, которые могут угрожать народу.

Третий вариант утверждает, что тот, кто увидит пляшущих и играющих горлом журавлей, или умрет, или, наоборот, его посетит большое счастье.

Во всех вариантах легенды в образе журавлей олицетворена сила, мудрость и красота самой природы.

Легенды о чудных журавлях были широко распространены в древности среди башкир. Это свидетельствует также и арабский путешественник Ибн-Фадлан, посетивший Башкирию в X веке *. Можно с уверенностью сказать, что легенда, как и сама инструментальная пьеса «Сынграу торна», также очень древнего происхождения. Лад этой пьесы либо полный минор, либо — в других вариантах — мажор с пониженной седьмой ступенью. Поэтичный, мудрый голос природы слышится в пьесе «Сынграу торна». Есть в ней также ощущение высокого неба и подражание мелодичному пению летящих журавлей.

Одна из самых популярных пьес для курая «Кэкук», т. е. «Кукушка» (иногда называемая также «Хыр кэкук», т. е. «Полевая кукушка») бытует во множестве вариантов, в том числе и вокальных. Но в основе всех вариантов лежит живое обращение человека со своими мыслями о жизни, со своими радостями, надеждами и вопросами к кукушке, т. е. к природе. В первом колене «Кэкук» напев певучий, мечтательный, вполне в стиле мелоса протяжной песни — узун-кюй; затем мы слышим кукование кукушки, как бы ответ природы человеку; после этого следует веселый, танцевальный напев (см. вокальный вариант № 54).

Материальную культуру башкирской музыки представляет также народный инструмент кубыз — губной варган, деревянный или металлический **. Среди башкир он распространен гораздо меньше, нежели курай, но тем не менее также может быть назван традиционным башкирским народным музыкальным инструментом. На металлическом варгане *** играют следующим способом:

* Путешествие Ибн-Фадлана на Волгу. Институт истории и Институт Востоковедения Академии наук СССР, М.—Л., 1939.

** Русское народное название — «зубанка», немецкое — «maul-trommel», французское — «guinbarde», английский — «jew's-harp».

*** В настоящее время деревянный кубыз почти повсеместно вышел из употребления.

Железная дужка инструмента (величиной с указательный палец) придерживается правой рукой; сужающиеся концы дужки зажимаются — однако не до отказа — зубами; указательным пальцем левой руки играющий щипком дергает за слегка загнутый край язычка, т. е. за узкую, тоненькую пластинку, один конец которой припаян к широкой части дужки (внутри пространства, охватываемого ею), а другой свободно вибрирует между её сужающимися концами, которые сжаты зубами.

Играющий сопровождает вибрацию язычка вдуванием или выдуванием воздуха между концами дужки, а также изменением артикуляции рта. Изменение звука достигается тем, что, используя рот в качестве резонатора, играющий имеет возможность изменять высоту звучания, меняя положение рта.

При игре на кубызе образуется тихий, еле слышный звук очень своеобразного, нежного тембра. Щипки по свободно вибрирующему краю пластинки вызывают один и тот же повторяющийся звук, ритмуемый исполнителем соответственно исполняемой мелодии. Бурдон этот неизменно сопровождает каждую исполняемую мелодию. В то же время при малейшем изменении артикуляции рта (изменении, сопровождаемом продуванием воздуха) и при каждом щипке язычка пластинки возникают вторые параллельные звуки, образующие мелодии (см. № 93).

Высота звука бурдона кубыза, в отличие от курая, является фиксированной; звуки же, образующие мелодию, не фиксированы и всецело зависят от положения рта исполнителя; исполнитель может, таким образом, получить не только хроматические полутоны, но и меньшие интервалы. В то же время бурдон металлической пластинки дает известную опору слуху певца.

В отличие от курая, кубыз — женский и детский музыкальный инструмент: мне ни разу не приходилось видеть мужчин, не только играющих на кубызе, но и умеющих извлекать из него звуки. Более того, в ряде случаев мне пришлось быть свидетелем несколько пренебрежительного отношения взрослых мужчин к кубызу. Возможно, что это шло еще от каких-то древнейших пережитков: установить это мне не удалось*.

Необходимо принять во внимание те специфические условия, в которых очутилась женщина-башкирка после насильственного внедрения ислама (процесс этот начался в XIV веке и продолжался едва ли не до 19-го века включительно). Лишенная мужского общества, отдаленная от него в быту, запертая в обществе женщин и детей, не

* В работе С. Г. Рыбакова какое-либо упоминание о кубызе отсутствует. Ему не пришлось видеть кубыз и наблюдать игру на нем, видимо, потому, что быт башкирской женщины был еще тогда мало доступен для постороннего наблюдателя, хотя, в то же время, упоминание Рыбакова об игре на курае женщины-башкирки как будто противоречит этому предположению. Как бы то ни было, в конце XIX века кубыз бывал среди башкир не менее широко, нежели в конце 30-х годов нашего века — времени наших наблюдений.

имевшая права ни громко говорить, ни петь, ни смеяться, она тем не менее должна была искать пути к своему родному искусству. Тихое и нежное звучание кубызы едва слышно на женской половине коша или в комнате; под его звуки можно тихо петь и тихо танцевать; с другой стороны инструмент настолько мал, что хранение его или мгновенная утайка (его можно сжать в кулаке) не представляет труда. Так надолго утвердилось общественное назначение кубызы, как музыкального инструмента женщин и детей.

На кубызе, в отличие от курая, не исполняют широко распетых пьес — узун-кюй, видимо потому, что это трудно: на кубызе исполняются простые незатейливые напевы, главным образом танцевального характера, т. е. бюю-кюй.

Кубыз — один из самых древних музыкальных инструментов, известных человеку. Археология связывает начало распространения губных варганов, к которым он относится, с эпохой позднего неолита. Таким образом, кубыз почти такой же древний музыкальный инструмент, как и его старший брат курай.

Узун-кюй

Из всех традиционных жанров башкирской народной песни в прошлом наибольшего художественного развития достигли долгие протяжные, на большом дыхании распетые лирические и эпические песни, так называемые узун-кюй *. Этот жанр поднялся до большой силы обобщения национального характера башкирского народа и яркости воплощения его образов. Узун-кюй — башкирская народная музыкально-поэтическая классика.

Узун-кюй — песня медленного или умеренного темпа. Несколько узун-кюй представляют исключение из общего правила, так как имеют быстрый припев или быструю середину. Народ все же причисляет их к узун-кюй, так как их первые фразы (образы текста которых являются ведущими) всегда медленные (см. например, № 32). К тому же повторяющиеся припевы некоторых узун-кюй из числа охарактеризованных носят также медленный характер (см. № 21).

Количество слогов в стихотворной строке узун-кюй, как правило, 10 (1-я и 3-я строки, т. е. начальные строки обеих полустроф), или 9 (2-я и 4-я строки, т. е. вторые строки обеих полустроф) **. Однако довольно часто можно наблюдать увеличение количества слогов (обычно, впрочем, не превышающего 14-ти), или же уменьшение (обычно, до 8-ми и, в редких случаях, — до 7-ми и даже до 6-ти слогов).

* Узун — длинный, долгий; кюй — напев. По Рыбакову, долгая песня — куйлап — название, в народе не сохранившееся.

** Рядом стоящие гласные обычно принимаются за один слог, хотя в пении они часто исполняются с разными звуками напева.

Во многих узун-кюй главный центральный образ поэтического текста выступает не сразу; иногда в его первой полустрофе (иначе, в двух первых строках) дан какой-нибудь образ из мира природы, житейско-философское изречение, или же некое обобщение определенных жизненных явлений, наблюдений, и только во второй полустрофе возникает сам главный образ, отдельные его черты, или же ситуация с коей он связан. Конечно, образность первой полустрофы, мысль которую она несет, находится в известной связи с главным образом, являясь его психологическим параллелизмом, образной ассоциацией, или, наконец, жизненно-философским обобщением тех явлений, к которым он сам принадлежит (см. №№ 1, 26 — 1 вариант, 29, 30, 35).

В то же время, немало узун-кюй, главный образ поэтического текста которых, дается сразу, прямо и уже в первой строке, без какой-либо подготовки (ассоциативной, или через психологический параллелизм; №№ 14, 15, 17, 19, 26 — II вариант, 27, 28). Гостевая же «Песня встречи друзей» (№ 34) — вся, от начала и до конца представляет радушное обращение хозяина к другу-гостю.

Поэтические тексты некоторых узун-кюй пронизывают повторяющиеся в конце каждой полустрофы, широко и любовно распетые имена собственные (№ 25, стр. 38), или обращения к любимому человеку, например, к старшему брату (№ 33).

Форма напева узун-кюй в подавляющем большинстве случаев — мелодический период, обычно, охватывающий полустрофу поэтического текста. Мелодический период обычно складывается из двух, связанных со стихотворными строками, предложений, которые, в свою очередь, четко расчленяются на музыкальные фразы. Однако есть узун-кюй, в которых два предложения напева исчерпывают обе полустрофы поэтического текста: в них на 4 строки поэтического текста приходится 2 предложения напева (например, № 14).

Конечно, период — понятие возникшее в связи с гомофонной композиторской музыкой, может быть лишь условно применено к произведениям народной музыки. Однако, мы будем пользоваться им, в виду его краткости, а также близости этого понятия музыкантам решительно всех специальностей. Говоря о двух предложениях из которых обычно складывается период, мы имеем в виду двучастность построения подавляющего большинства произведений народного музыкального творчества.

В некоторых узун-кюй второе предложение первой полустрофы повторяется (№ 1). В других, такое повторение имеет место лишь после того, как напев проведен два раза полностью, т. е. спеты обе полустрофы: тогда повторяется последнее предложение второй полустрофы (№ 15, 17). Случается, что подобная, условно говоря, кода дается как бы в «ускорении» и в небольшом сокращении, без изощренной детализации орнаментальных фигур. В то же время, иногда, в самых последних тактах «коды», движение вновь замедляется, при этом также и усложняется орнамент, как это имеет место, например, в узун-кюй «Бурбанбай» (№ 15).

Исполняется узун-кюй либо певцом, либо искусным народным инструменталистом на курае (реже на скрипке, гармонии или баяне), либо, наконец, дуэтом певца и кураиста в стиле гетерофонного одноголосья.

Сказы и легенды, связанные с узун-кюй

Узун-кюй глубоко связаны с историей башкирского народа. В течение веков, не имея возможности запечатлеть в письменных документах свою многовековую, насыщенную богатыми событиями историю, башкиры частично отобразили ее в узун-кюй, с которыми органически связаны эпические сказы, так называемые «истории песен», обычно предваряющие исполнение многих узун-кюй в быту*.

Редко, но все же приходилось наблюдать, когда исполнение узун-кюй предваряет только лишь часть легенды, после которой следует исполнение первого двустушия, или, скажем, двух двустуший узун-кюй, затем вновь продолжается рассказ легенды, после чего вновь следует исполнение песни. Так продолжается до тех пор, пока легенда, т. е. ее сюжет, не заканчивается.

Сказы и легенды объясняют многое недосказанное в поэтических текстах песен. Они дают более развернутую характеристику действующего лица, воссоздают некоторые факты (или же черты) бытовой, а иногда конкретно-исторической обстановки его деятельности и обычно заканчиваются словами: «при этом он (она) запел (запела)», или «и он попросил сложить об этом песню», или «и об этом сложили песню», после чего следует исполнение песни или инструментальной пьесы. Сказы-легенды не только разъясняют и существенно детализируют содержание песни, но и эмоционально подготавливают слушателей, как бы вводят в ее настроение. Благодаря этому песня или пьеса, исполняемая вслед за сказом, воспринимается слушателями гораздо более глубоко и ярко.

Вообще, как правило, башкирин предстает человеком музыкальным и поэтичным. Песня обычно производит на слушателей сильное впечатление, певца всегда слушают с большим вниманием. В момент, когда певец на полной или половинной каденции тянет долгий звук напева какой-либо драматичной узун-кюй, слушатели часто подхватывают этот звук протяжными восклицаниями, обычно «вай, вай, вай. вай!», звучащими, как жалоба, как стон (см. например № 15, «Буранбай», такты 10, 20, 25).

Каждая отдельно взятая песня часто живет в быту самостоятельно, практически не будучи связанной со своей «историей», т. е. со сказом-легендой, но если говорить о зарождении жанра узун-кюй, его развитии и становлении, то его нельзя рассматривать, абстрагируясь от эпических сказов: сама образность и выразительные средства, характер мелоса и поэзия узун-кюй, на протяжении всей исто-

* Истории песен предваряют исполнение произведений также и некоторых других жанров башкирской народной музыки (см. например, комментарий № 66).

рии существования этого жанра оказываются неразрывно связанными со сказами-легендами, предпосылаемыми песням и отдельным инструментальным пьесам.

Приведем несколько сказов-легенд в редакции и сокращенном изложении составителя настоящего сборника*.

Таштугай (Каменный луг). Жил катаец** Кутюр. Некогда он служил в дружине степного батыра Акмамбета, сражавшегося с ордой казахского хана Абулхайра. У Кутюра была дочь — красавица Кюнхля. Кутюр выдал свою дочь за богача из дальнего рода Усерган. Алыми — муж Кюнхли — неумный, рохля, ни на что не способный человек, жил в степной местности Таштугай, по реке Сакмар. Кюнхле пришлось здесь жить и много работать. Она тосковала по родным горам и по своему милому Байгубеку, который остался в родном ауле. Много горьких песен спела девушка, тоскуя по родине. Иногда она ездила с мужем к своим родным. Однажды, приехав к родителям, она узнала, что ее отец Кутюр убил Байгубека. Ночью вместе с другом Байгубека прокралась она в поле, вырыла труп милого и схоронила у родника, под черноталом, где Байгубек и Кюнхля встречались раньше. Уезжая обратно в Таштугай с мужем, она взяла с собой горстку земли с могилы Байгубека. Но она не могла дальше жить, зная, что ее друг умер, и бросилась в реку. Ее печальные песни слышали многие в Таштугае и запомнили их. Одна из них распространилась по всей Башкирии и передается из поколения в поколение.

Гильмияза. Девочка Гильмияза была украдена у родителей и продана. Через некоторое время она попадает в русскую деревню, где ее и воспитывают. Гильмияза тоскует без родителей, без родной речи. Она помнит башкирские песни и продолжает их петь. В русскую деревню случайно попадает башкирин. Он слышит пение Гильмиязы. Девочка узнает своего земляка, который спешит домой сообщить обо всем родителям Гильмиязы. Узнав где их дочь, они едут за ней. Наконец Гильмияза попадает в свою родную деревню. Ее песня становится народной.

Бейеш. Вместе со своими родителями юноша Бейеш жил и работал у бая. Ему жилось трудно, голодно. Бейеш убежал в лес и начал жить один. Он становится разбойником, но грабит только богатых. Бай отправляет родителей Бейеша в Сибирь на каторгу. Разъяренный Бейеш наводит ужас на богачей, он грабит их и раздает награбленное бедным, никто не мог справиться с ним: он был очень сильным. Все же его проследили и захватили в пещере сонного. Он умер на каторге. Перед смертью Бейеш сочинил песню, названную его именем и ставшую популярной в народе.

Совершенно очевидно, что в сказах-легендах отдельные факты, взятые из исторической действительности, переходя из поколения в поколение в устном бытовании, соединялись со свободным творчеством; сплошь и рядом подвергаясь многочисленным серьезным изменениям, сказы приобрели типические черты народного художественного повествования.

Поэзия узун-кюй

Что же представляет из себя узун-кюй как жанр со стороны эмоционально-психологической? Какова устремленность жанра в этом отношении?

* Взято из неопубликованных записей на башкирском языке Г. Сулейманова. Аналогичные сказы-легенды предпосылаются башкирами исполнению народной программной инструментальной музыки, а также некоторым скорым песням, так называемым «кыска-кюй».

** Катайцы — один из башкирских родов.

В работах, посвященных быту, а также устному поэтическому творчеству башкир, неоднократно указывалось на их склонность к импровизации. Однако самый анализ этих импровизаций отсутствовал: содержание устного народного творчества башкир, принцип подбора в нем определенных художественных образов, характер поэтических ассоциаций — мимо всего этого проходили, не подвергая серьезному научному рассмотрению. «Едет башкирин мимо леса — поет про лес, мимо горы — поет про гору, мимо реки, — про реку. Дерево он сравнивает с красавицей, полевые цветы — с ее глазами и т. д.», — писал о склонности башкир к импровизации автор работы о Салавате Юлаеве Р. Г. Игнатьев*.

Между тем дело обстояло не так просто.

Многовековая действительность породила сильное тяготение башкирской протяжной песни к темам народного горя и человеческого страдания; при этом лирика узун-кюй, обычно всегда связанная с созерцанием жизни, природы, со стремлением осмыслить свою историю, несла в себе некоторые черты эпичности.

Часто один лишь взгляд на любимую уральскую природу вызывал у певца-импровизатора ассоциации и обобщения совершенно определенного типа. Мы находим их, например, в узун-кюй «Урал» (см. № 13, а также примечание к песне):

Утром, встав, смотрел кругом, кругом смотрел, кругом...
Ах, взор мой, ах, взор мой, ах, пал на желтые цветы!
Взглянул я, ах, на богача, взглянул на бедняка,
У бедного и жизнь и труд, ах, жизнь и труд, ах тяжелы!**

Интересную и на первый взгляд кажущуюся совершенно неожиданной ассоциацию с философскими образами мы находим также и в узун-кюй «Гали Хасянов», записанной С. Г. Рыбаковым (указанное соч. стр. 170).

Плывущая вверх по Белой
Красноперая сизая рыба
Наводит на раздумье многих***,
А люди все(ж) играют и смеются.

У Рыбакова же мы находим яркий пример привнесения мотивов бедности и разорения, столь характерных для дореволюционного быта башкир, в самое существо образного сравнения (там же, стр. 173):

Бедная голова его пропала,
Как вещь, отданная в заклад.

* Р. Г. Игнатьев. Башкир Салават Юлаев, пугачевский бригадир, певец и импровизатор. Казань, 1894.

** Несколько интересных вариантов, приближающихся к записанному нами и публикуемому в нашем переводе вышеприведенному четверостишию из песни «Урал», мы находим у С. Г. Рыбакова в целом ряде записанных им песен («Музыка и песни уральских мусульман», Спб., 1894, стр. 156, 182, 187).

*** Намек на то, что рыбе уготован крючок и что людям тоже нужно думать об ожидающей их участи.

Нужда — не просто горе, она вошла в жизнь людей, и в борьбе с ней юноша формируется в мужчину. В «Песне бедняка» (см. № 22) мы находим следующие строки:

Хоть немного, хоть немного
Не познав нужды,
Мой милый малыш
Не станет мужчиной-борцом.

В узун-кюй «Урал» (см. № 13) мы встречаемся также с одним из самых обобщенных эпических образов «Родины — страны отцов», связанным с видом синееющей в облаках уральской горы. Характерно, что этот образ вызывает воспоминание о многочисленных жертвах, принесенных народом:

Издалека видна, видна гора, синееет она.
Урал мой, родной мой, отцов и предков страна!
В борьбе за Урал, ах, свой, его горы, луга, леса,
Они, они все пали, на кости глядят небеса *.

Любовь к Родине всегда была одной из самых ярких тем башкирских народных песен. До революции она представляла в песне чаще всего в качестве любви «тоскующей». Мы встречаемся с таким мотивом, например, в узун-кюй «Гильмияза»:

Хочу вернуться на родину:
Если устанут ноги итти —
Поползу на четвереньках!

Когда живешь на чужбине,
Дни кажутся годами.

Во многих узун-кюй воплощены образы угнетателей народа. В песне «Тяфтелеяу» поется о жестокости царского чиновника Тефкелеева (Тефкеля):

На камнях скал, в долине Ак-Идель **
Народ сжигал полковник злой Тефкель,
Башкир живых он жарил на кострах.
Блестело золото на его плечах ***.

Из поколения в поколение передавалась страшная молва о царском сатрапе — жестоком Колые (см. № 58, инструментальный вар. напева и № 18, вокальный вар.):

Колый-кантон **** — богат и силен, о-ой!
Жестокой властью упиваясь, ой-хай!
Кровавый суд, да суд свершает он.
О, как жесток злодей Колый-кантон!

* Перевод автора статьи; в дальнейшем оговариваться не будет.

** Ак-Идель — река Белая.

*** Из собирательского архива составителя сборника; в дальнейшем ссылок не будет.

**** В конце XVIII в. Башкирия была разделена на кантоны, во главе которых были поставлены начальники (кантонные) из среды самих башкир.

В узун-кюй прошлого века часто фигурируют образы людей, скрывающихся в лесах и горах, прячущихся от царских жандармов, пишущих послания народу из тюрем, из Сибири, тоскующих по родине. Этот мотив в качестве главного проходит через всю песню «Бейеш»:

Лето провел я здесь, но где же мне перезимовать?

Страстная тоска по родине звучит в песне «Пояс»:

Сибирь, Сибирь! Постыла мне она,
Вернуться в горы так хочу я.
И цепь с себя сорвав, домой бежать,
Где я найду друзей, родную мать!

С подобными же образами мы встречаемся в песне «Бараков» (второе название этой песни — «Шагибарак». С. Г. Рыбаков. Указ. соч., стр. 163).

На родину свою скорей вернулся б я,
Но караулы впереди и позади меня.

Узун-кюй «Хажигали» (см. № 19) — песня человека, осужденного на долгие годы тюрьмы и каторги; «Хусаина песня» (см. № 20) — тоже тюремная песня. Вообще, образ тюрьмы с заключенными в ней узниками часто встречается в башкирских узун-кюй.

Одна из самых популярных узун-кюй — «Буранбай» (см. № 15) повествует, по-видимому, о деятеле национально-освободительного движения, продолжавшем писать письма из далекой сибирской ссылки. В этой песне ярко выступает гуманный характер народа, участливо относящегося к детям арестованных и осужденных:

Листы, листы еще раз, [ай] белый лист — *	
Бура[ха]н[ы] бай, ах, письма написал.	
[Ох, ох, ох, ох, о, ох,] нам письма написал.	
Буран[ы] байзы слова когда прочли, —	} 2 раза
Рыдал народ, ах, весь народ рыдал,	
[Ох, ох, ох, хо, хо] народ, [э-эй] страдал.	

Буран[ы] байзы послания, [ай,] мы прочли,	
Они — листы, опавшие листы,	
[Ох, ох, ох, ох, о, ох,] опавшие листы!	
Бура[ха]нбай в Сибирь, [эй,] в тюрьму попал,	} 2 раза
Детей его, да, ах, детей его	
[Ох, ох, ох, ох, ох,] не отстраняйте вы!	

Немало башкирских песен, в которых звучит предостережение против предательства и измены. Они возникли в отравленной общественной атмосфере, наступавшей в Башкирии всякий раз после подавления царским правительством народных восстаний. Таково, видимо, происхождение образа «коварных волков», часто встречающегося в башкирских народных песнях, в том числе в узун-кюй «Пройденное долголетие»:

* Импровизационные привнесения певца взяты в квадратные скобки.

Встречал ли ты волков среди степи?
 Добычи ждут они, скрываясь.
 Не верьте многим из друзей в любви:
 Солгут, любовью прикрываясь! *

Мотив предостережения звучит в узун-кюй «Абдрахман», записанной Рыбаковым (указ. соч., стр. 168 и 169).

Не надейся, кантонный, на друга отца:
 Пострадаешь и через друга отца!

Кантонный, поверил ты, что есть у тебя друг отца:
 Друг отца добрался до твоей головы!

О тяжелой доле башкирской женщины в прошлом поется в узун-кюй «Таштугай», «Гильмияза», «Зюльхизя», «Залифа», «Шауря» (см. № 26) и других. В песне «Зюльхизя» (см. стр. 38) дан яркий образ тоскующей, плачущей молодой девушки, жизнь которой «пропадает зря». Поэтические образы этой песни отличаются изысканной тонкостью и в то же время преисполнены глубокой нежности и ласки:

Со степи да идет, со степи да спешит
 Молодой олень, о, Зюльхизя;
 Напрямик знать пройдет чрез ложину он,
 Промелькнет, будто тень, о, Зюльхизя!
 Темною ноч(е)ю плачет девушка,
 Одинокая, о, Зюльхизя;
 Вся то жизнь моя, говорит так она,
 Пропадет видно зря... о, Зюльхизя!

Узун-кюй «Ашкадар» (см. № 28) посвящена горю женщины, потерявшей мужа:

Мой милый, любимый ушел, эй, на охоту (ай!)
 В Ашкадара долины да за куницей.
 Эй! В Ашкарада долины за куницей.

Ах, он за куницей ушел и там милый мой умер,
 И вот теперь надо мной все смеются!
 Эй! И вот теперь надо мной все смеются!

Печаль и опять-таки тоска по родине, по дому — лейтмотив многих башкирских узун-кюй, посвященных службе в царской армии.

Интересны песни (видимо возникшие среди башкир-воинов), в которых фигурирует конь — верный друг и товарищ джигита. В песне «Хабай кашка» («Кавалерийский конь со звездочкой на лбу») джигит обращается к коню с просьбой:

Кавалерийский конь
 Со звездочкой на лбу,
 Не споткнись,
 В реке нейди ко дну!

* Вариант этой песни мы находим у С. Г. Рыбакова:

В степных местах много волков с сивым хребтом.
 Полагаясь на то, что много друзей, не открывай секретов!
 Многие из друзей окажутся настоящими волками!
 (Указ. соч., стр. 194).

Обращение к коню мы находим также в песне «Ерен кашка» («Рыжий конь со звездочкой на лбу»):

Ах, рыжий конь, на лбу — звезда,
И знает конь мой, все всегда;
Когда же нет ему овса,
То я грущу, друзья, тогда.
Ах, рыжий конь мой с буйной гривой,
Пашкой острой ранен я,
Ты друга не оставь средь боя,
Вынеси меня ты из огня!
Эй! Вынеси, друг, из огня!

«Песня Дунгаур» (см. № 18) посвящена невеселым мыслям мужчины, который отправляется служить в царскую армию; и в ней мы находим обращение к коню.

Среди башкирских узун-күй немало таких, в текстах которых упоминается песня: народ понимает важное значение песни в жизни людей и в песне же излагает свои мысли о ней. Так, например, в узун-күй «Былые времена» говорится, что песня возникает из желания излить свое горе:

Если кураист не нашел в лесу курая,
Он не может ничего сыграть.
Если нет огорчения и печали в сердце,
Певцы не могут петь.

Песня — средство излить горе, песня — плач, подобное утверждение часто звучит в узун-күй. Этот образ мы находим также и в одном из вариантов песни «Таштугай», записанной Рыбаковым (указ. соч., стр. 159):

Пою я не от охоты,
А от множества дум и горя.

С той же образностью мы встречаемся в узун-күй «Абдрахман», записанной им же (указ. соч., стр. 167):

Плачь же, плачь, напев, волнуясь...

Особый интерес в этом отношении представляет узун-күй «Богатство» («Мал») (см. № 21) *. По содержанию это песня о народной бедности; в ней контрастно сопоставлены красота природы и неприглядность жизни, богатство народной души и нищета. Напев и вся песня в целом исполнены красоты и изящества. Каждое четверостишие заканчивается горьким и в то же время ироническим восклицанием: «Мал! Мал! (Богатство! Богатство!) — так сказал, заплавав, милый мой!». В предпоследнем куплете на вопрос: «Чем богат наш край родной? Чем богат он, скажи?» следует ответ: «Ах, цветы у нас в краю, цветы!» после чего поется вышеупомянутый рефрен и, наконец, в последнем четверостишии подводится итог всему содержанию песни:

* Слово «мал» (буквально — скот) часто употребляется в смысле состоятельности, довольства, богатства. Именно в этом последнем качестве оно употребляется в приведенной песне.

Ты спросил, друг дорогой,
 Чем народ наш богат?
 Наши песни душу полонят!
 Мал! Мал!
 Так сказал, заплакав, милый мой!

«Единственное богатство, оставшееся у нас, — цветы и песни!» — вот о чем пел народ в песне «Мал».

Наша характеристика башкирских узун-күй была бы неполной, если бы мы прошли мимо целой группы лирически просветленных песен: центральное место в их поэтических образах почти всегда занимает созерцание красоты человека (в частности, любование его качествами джигита — ловкостью, силой, храбростью, осанкой), а также красот уральского пейзажа. На лирике этих песен лежит печать поэтической мечтательности, и она оказывается связанной с житейско-философскими размышлениями.

В известной узун-күй «Хандугас» («Соловей») мы встречаемся с живым и тонким ощущением красок, звуков и ароматов (см. № 35). В ней проходят красочные картины природы, мысли о любимом человеке и жизни. Вся песня в целом объединена вопросом, звучащим в каждом куплете «Где поет соловей?», на который всякий раз следуют различные ответы, подчас с тонкими поэтическими образами:

Ласточка в небе, вместе с ней соловей,
 Поют, распевают весной веселей.
 Ай, когда поет соловей?
 Май когда, тогда, поет он средь ветвей!

В одном из вариантов этой песни мы находим еще больше поэтических красот:

В красной долине — желтые листья осины.
 Не осина это, а цветы.
 Где поет соловей?
 Он поет среди цветов.
 Если даже ты не будешь никогда моей.
 Напиши мне письмо, когда соскучишься.
 Где поет соловей?
 В долине красивой реки.
 Как серый ястреб, расправив грудь,
 Проходит девушка за водой к колодцу.
 Где поет соловей?
 В объятьях согнутой черемухи!
 Когда у героя случается беда,
 То иной раз он, как лев, опускает голову.
 Где же поет соловей?
 Где цветы, там он и поет!

Прием усиления образа путем вопроса и последующего на него ответа очень распространен в башкирской народной песне. Мы встречаемся с ним, например, в песне «Ак-Идель» («Река Белая») опубликованной в сб. «Башкирские народные песни». (Уфа, Башкиргиздат, 1954, стр. 88):

Где течет река Белая?
 Ай, среди лугов!

Часто встречается в лирических узун-күй также прямая и простая ассоциация, как это имеет место в песне «Соловей и ласточка», опубликованной там же (стр. 168):

Соловей бывает желтый,
Ласточка бывает с черной шейкой;
Ты — соловей, я — ласточка;
Попоем, когда станем парой.

Не только прирожденные поэты, но и тонкие художники, башкиры воспевают в песне красоту пейзажа, особенно ярко данного в песне «Круглое озеро» *:

Сверкает озеро, как светлый круг,
Оно прекрасно ночью при луне!
Резвятся птицы в камышах вокруг
И видят в нем себя, в серебряной волне.

В песне «Камадек» (см. № 29), как и вообще часто в башкирской лирической песне, пейзаж дан вместе с человеком. В одном из вариантов этой песни мы читаем:

Камалек-река,
Берега, ой, твои, да,
В камышах они!
Там друга голос
Да, звучит!
Эй, песня, звени!

К этой группе лирически просветленных песен относятся также и узун-күй «Старший брат» («Агакайым»). В ней выражено в высшей степени интересное и, возможно, единственное в башкирской узун-күй отношение к песне, как к искусству активного душевного подъема (см. № 33):

Нам песню нашу петь да играть —
Не молитву слагать;
Подымает песня дух,
Коль поешь песню вслух.

В некоторых узун-күй встречаются четверостишия, целиком посвященные мудрым изречениям-поговоркам:

Сосна растет не для украшения,
Пчелы летают из-за меда,
Жадный умрет из-за богатства,
Мужчина-джигит умрет из-за славы **.

С четверостишием подобного же типа мы встречаемся также в уже упоминавшейся нами узун-күй «Пройденное долголетие» и в кыска-күй — скорой, короткой песне — «Золотой или серебряный мир наш» (см. № 39).

* Плясовой напев того же названия, никак не связанный с узун-күй, см. № 92.

** Четверостишие это встречается в различных узун-күй; мы слышали его варианты в песнях «Аслаев» и «Тяфеляу».

Песни о Салавате

Особое место в башкирской народной музыке занимают песни, посвященные Салавату.

Прежде всего отметим их разнообразие. По-видимому, иные из песен создавались народом еще при жизни Салавата, в огне борьбы и сражений, другие — уже после поражения Пугачева и его казни, после пленения, пыток и ссылки Салавата.

В песнях, посвященных Салавату, его образ оказывается освещенным с разных сторон. Он предстает не только отважным воином-джигитом, героем сражений, но и человеком, глубоко думающим о судьбе народа, мечтательным поэтом, любящим родную природу и искусство. Разнообразие песен о Салавате определяется также их принадлежностью к разным музыкально-песенным стилям, представляющим местные особенности и диалекты башкирской народной музыки.

В то же время всем народным песням о Салавате присущи некоторые общие черты: в них нет сложных мелодических узоров — мелодической орнаментации с ее импровизационностью ритма и узора, мелодическая линия их напевов более устойчива, ритм отличается четкостью и определенностью.

К числу самых ранних песен о Салавате нужно отнести энергичную стремительную песню, типичную кыска-күй, скорее всего возникшую еще при его жизни, распространенную в 30-х гг. н. в. (время ее записи) в нынешнем Салаватском районе. Напев песни — маршевый, мажорный, бодрый (см. № 37). Интересно, что в фонде фольклорного кабинета Министерства культуры БАССР имеется запись покойного башкирского композитора М. М. Валеева, очень близкая к нашему варианту, что прямо указывает на известную популярность «мажорной» песни о Салавате.

.Быстро, энергично

Са-ла-уат, им-сә йә-шен-дә?
Йә-шел хам-сат бур-ке ба-шым да.
Бул-га-дир бул-ган, ай, Са-ла-уат,
е-гер-ме-дә м-ка йә-шен-дә.

Думается, что такая активная, мажорная песня (№ 37) могла возникнуть только в обстановке пугачевской вольницы. И в самом деле: она как бы сгущена духом походов, боев и сражений.

Иной характер носит лирическая песня о Салавате — одна из самых распространенных в Башкирии. Это — широкая, кантиленная, напевная песня, типичная, неорнаментированная узун-кюй. В ней как бы нашли свое выражение горе народа, а также воспоминания о трагической судьбе своего любимого сына (см. № 14).

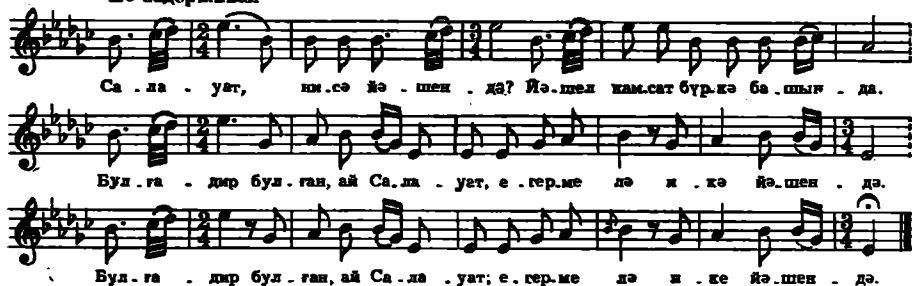
Обе песни начинаются одним и тем же четверостишием, по-разному преломленному двумя напевами:

Салават, сколько лет тебе?
Шапка старшины на голове.
Бригадиром был ты, Салават,
В двадцатидвухлетней поре.

Следующие затем четверостишия обоих песен различны.

Молодой башкирский композитор Габитов, павший на фронте в годы Великой Отечественной войны, оставил запись совершенно оригинального варианта песни о Салавате. В начале этой песни настойчиво повторяется одна и та же фраза, воспринимаемая и как своего рода клич, призыв, и в то же время — как неотступно встающая перед глазами картина воспоминаний, как неотвязный вопрос, на который, однако, нет ответа:

Не задерживая



Посвященные Салавату башкирские народные пьесы для курая также разделяются на быстрые, маршевые и лирические, широкие.

Бодрую, маршевую, танцевальную пьесу для курая, называемую «Салават», записал в 1894 году в деревне Темясовой (нынешнего Баймакского района) С. Г. Рыбаков. Эта песня как бы воссоздает боевой танец джигитов-бойцов во время отдыха, после боев и переходов. Она воспринимается как воспоминание джигитов о своем смелом и пыломком командире.





Тогда же, в деревне Ташбулатовой (нынешнего Белорецкого района) С. Рыбаков записал другую пьесу для курая о Салавате. Она носит задумчивый, мечтательный характер. В то же время она лирически-просветленная: вспоминая о Салавате, народ вспоминает о хорошем, он продолжает мечтать о счастье, за которое боролся Салават.



В 1937 году в архиве Института этнографии Академии Наук в Ленинграде автору этих строк удалось обнаружить фоновалик с записью свободной импровизации башкирского народного кураиста, которую он посвятил Салавату. Запись была расшифрована, т. е. положена на ноты, автором настоящего сборника (см. № 55). Эта пьеса насыщена тонким поэтическим чувством. В ее напеве соединяется вдохновенная мечтательная лирика с отдельными попевками, характеризующими ловкие и смелые движения джигита. «Вот каков был наш Салават!», как бы хотел сказать народный кураист-композитор, автор этой замечательной пьесы.

Современность не прошла мимо образа Салавата. Уже в советское время, в 20-х годах подлинно народным маршем стал известный по всей Башкирии исполняемый буквально каждым кураистом, а также народными скрипачами «Салават-марш», сочиненный современным композитором А. Ибрагимовым (см. № 79, вар. 1 и 2). Это — боевой и энергичный, радостный, победный марш.

Нельзя не указать на то, что отдельные обороты некоторых напевов песен о Салавате близки другой известной башкирской песне «Бейеш». Это ясно из сопоставления хотя бы вышеприведенного «ташбулатовского» варианта песни «Салават» в записи Рыбакова и

напева «Бейеш» (вариант напева «Бейеш» см. № 16 — «Вперед выступает мой конь»).

И это не просто случайное совпадение.

В записях известного любителя и ревностного собирателя башкирской музыки Еникеева, жившего в Уфе в 900-х годах, автору сборника удалось обнаружить песню о Салавате, очень близкую «ташбулатовскому» варианту, записанному Рыбаковым; естественно, что «еникеевский» вариант напева «Салават» также близок напеву «Бейеш». Между тем, напев песни, записанный Еникеевым, — самостоятельный, оригинальный, характерно-вокальный, в то время как вариант Рыбакова — инструментальный.

Умеренно скоро



Совсем недавно, какие-нибудь десять лет назад* — в начале 30-х годов — живущий в Башкирии композитор С. Габяши записал один из самых распространенных популярных напевов песни о Салавате. Этот вариант напева «Салават», близкий русским городским песням, как и варианты, записанные Рыбаковым, тоже напоминает «Бейеш»:

Не спеша



* Настоящая работа была, в основном, закончена в 1941 году; перед настоящим изданием она была лишь несколько пополнена.

Близость напева к песне «Бейеш» обнаруживается и в интересной записи башкирского композитора К. Ю. Рахимова — от известного в Башкирии в 30-х годах кураиста Ушанова, назвавшего сообщенный им напев именем Салавата:

Умеренно



Полагаю, что во взаимосвязи напевов песен о Салавате и Бейеше нет ничего случайного.

Народная легенда, почти всегда рассказываемая перед или после исполнения песни «Бейеш», говорит о герое этой песни Бейеше, как о своего рода башкирском Дубровском, отнимавшем у богачей имущество и раздававшим все добытое бедным. Кто знает, может песни о Бейеше — это фактически песни о Салавате. Бейеш в песне — это гонимый герой, скрывающийся от преследования властей; он живет один среди природы, его захватывают и он умирает на каторге. Но ведь и Салават долго скрывался от властей, жил один среди природы и умер на каторге.

Следует помнить, что царское правительство запрещало петь песни о Салавате, так как они возбуждали народ. Это действие песен о Салавате на башкир хорошо подметил известный краевед Ф. Нефедов, в 1880 году в журнале «Русская мысль» написавший о песнях, посвященных Салавату, следующие вдохновенные слова:

Ямщик пел о Салавате, любимейшем башкирском герое и батыре. Невозможно передать с каким увлечением, с какой страстью пел джигит. Песня всецело овладела певцом и унесла его далеко, он забыл себя, весь мир. Своеобразен и дик напев этой песни, в ней слышались и необузданная воля с несокрушимой энергией и отвагой, и призывный клич народного вождя... Мне послышался топот бесчисленного множества лошадиных копыт, тысячи грозных всадников будто неслись прямо на меня, и по ущельям гор из края в край прокатился громовой хор «Салават идет! Айда».

Я уже упоминал о ценных записях напевов о Салавате С. Рыбакова. Опубликовав их, русский ученый сделал к ним примечание, рассчитанное на то, чтобы не привлекать внимания цензуры:

«Салават-батыр, богатырь 27-го кантона Мензелинского уезда, Уфимской губ. Отставвал для башкир казачье положение...».

«Салават-батыр, предводитель башкир во время разбоев киргиз, путешествовавший в пустынных местах...».

Таким образом песню «Бейеш» правильно рассматривать вместе с циклом песен о Салавате — идейная, образная и музыкальная связь её с этим циклом совершенно очевидна.

Общие сведения о напевах узун-кюй

Возвращаясь к характеристике узун-кюй, дадим некоторые общие сведения, касающиеся внешней стороны напевов.

Диапазон большинства напевов узун-кюй широкий: произведенный нами обмер 80 выборочно взятых напевов привел нас к выводу, что примерно только у 20% протяжных песен диапазон напевов средний (в пределах октавы, ноны, децимы), диапазон остальных более широкий (от дуодецимы до двух октав).

Большинство напевов узун-кюй начинается в высоком, напряженном регистре (при этом часто с самого высокого звука данного напева) и затем, после ясно ощутимого стремления удержаться в этом высоком регистре, спускается вниз. Другая часть напевов хотя и начинается в среднем регистре, но затем поднимается в верхний, стремится в нем закрепиться и затем спускается в низкий. Что же касается напевов, начинающихся в низком регистре (но затем всегда путем скачка или постепенно переходящих в верхний и вновь спускающихся вниз), то количество их невелико. Напевы, совершенно лишенные верхнего напряженно звучащего регистра, иначе — ограничивающиеся регистрами средним и низким, встречаются крайне редко.

Укажем на значительное количество напевов узун-кюй, начинающихся крупным шагом мелодии вверх, в том числе интервалом квинты (№ 16) или сексты (№ 18). Особенно много напевов узун-кюй открывающихся восходящей квартой (№№ 13, 14, 19, 22, 26 — I вариант, 27, 29, 60). Иногда восходящая кварта если прямо и не открывает восходящее начало напева, то все же звучит в начале, окрашивая собой это начало (№ 15, 21 и 28).

Интересно отметить, что напевы узун-кюй начинающиеся движением вниз, не только редки, но в них еще немедленно возникает стремление вернуться к исходной, высшей точке. Спуск мелодии (и, соответственно, возвращение ее к исходной, высшей точке) нередко происходит в этих случаях также через кварту (см. например № 20).

Иногда, после начального спуска вниз, происходит немедленное возвращение в высокий регистр, через еще более широкий интервал, например, сексту (№ 24).

Как правило, регистр завершающий напевы узун-кюй — низкий. Более того: в подавляющем большинстве случаев (примерно в 75% узун-кюй) последний звук напева одновременно является его самым низким звуком. У остальных 25% узун-кюй последний звук напева является вторым, третьим и иногда четвертым снизу, считая от наи-

более низкого; как правило, в этом случае, последний звук берется непосредственно после самого низкого, или же после одного — двух ниже его и рядом с ним лежащих звуков.

Приведем несколько характерных примеров окончаний напевов узун-кюй:

1) Спокойное прямое движение вниз по пентатонному звукоряду, к нижнему тональному устою (например: ФА диэз, ми, до диэз; № 1) *.

2) Спокойное прямое движение вниз к тонике, в минорном ладу (например: МИ бемоль, ре, до; № 14).

3) Спокойное прямое движение вниз к тонике, в мажорном ладу (например: СИ, ля, соль; № 16).

4) Движение вниз, задерживающееся на II-ой ступени, затем мгновенно «касающееся» III-й ступени и уже от нее, падающее на нижний тональный устой (например: си, си, си, ДО диэз, ля; № 13).

5) Движение вниз, в самом своем начале, длительно задерживается на квинте и кварте от нижнего тонального устоя минорной пентатоники и затем спускается к этому устою по терциям (например: ДО диэз, си, до диэз, си, до диэз, ля, фа диэз; № 15).

6) Спуск к нижнему тональному устою мажорной пентатоники через нисходящие кварты «уступами» (например: ФА диэз — до диэз, МИ — си и, наконец, ля; № 17. Или: МИ — си, РЕ — ля, соль; № 24).

7) Нисходящее движение намечается издали, осуществляется вначале постепенно, а затем — через квартовый скачок, на II-ю ступень, к нижнему тональному устою (например: МИ, ре, до, ля, соль, ре, до; № 19).

8) Нисходящее движение происходит в минорном ладу по терциям минорной доминанты и на ней завершается (например: ми, ми, СОЛЬ, фа диэз, ре, си; № 21).

9) Спокойное, прямое движение вниз к нижнему тональному устою мажорной пентатоники, дополненное затем движением к нижнему тональному устою еще и снизу вверх (например: ЛЯ, соль, фа и затем до, ре, ФА; (см. № 25, на стр. 38).

10) Движение завершает II-я ступень мажорной пентатоники, подход к которой намечен сверху и снизу, при чем предварительно осуществлена опора на квинту (например: ЛЯ — ми, ЛЯ — ре, МИ — до, РЕ; № 23).

Очевидно, что в напевах узун-кюй обычно или две контрастные зоны — верхняя и нижняя, как правило, четко сопоставляемые, или же звуковысотных зон три — верхняя, средняя и нижняя; тогда крайние зоны (верхняя и нижняя) опять-таки либо открывают и завершают напев, охватывая среднюю, либо обе следуют после открывающей напев средней звуковысотной зоны (в последовательности: средняя, верхняя, нижняя).

* Название звука, данное заглавными буквами указывает на его более высокое положение по отношению к рядом стоящим звукам.

Переход мелодии из верхнего регистра в нижний происходит большей частью путем более или менее резкого падения; однако число напевов, в которых эта резкость сглажена некоторой задержкой в среднем регистре также велико.

Примером переноса мелодии в нижний регистр путем нескольких резких ходов может служить такт 3 узун-кюй «Кахам-туря» (№ 17). Примером же постепенного перехода также в нижний регистр может служить напев «Зюльхизя» (см. № 25, на стр. 38).

Таким образом, в значительной части башкирских узун-кюй налицо стремление сразу же выразить в песне сильное, долго сдерживаемое и как бы в конце концов прорвавшееся чувство. Почти всегда неизменно следующее затем падение напева из высокого регистра в низкий связано с психологически противоположным состоянием известного бессилия.

С контрастными звуковысотными зонами связано наличие в значительной группе узун-кюй крупных интервальных шагов мелодии.

По нашим наблюдениям, число узун-кюй, в напевах которых встречаются лишь небольшие интервалы (иначе — полностью отсутствуют не только большие, но и средние интервалы, больше терции), невелико. Как правило, в напевах обязательно встречаются один, иногда несколько, не только из числа средних, но и из числа больших интервалов, в том числе сексты, септимы, октавы и даже ноны и децимы. Иногда встречается последовательность двух кварт, а также кварты и затем квинты в одном направлении, что также создает ощущение большого интервала.

В связи с общей направленностью напевов узун-кюй сверху вниз, тоже движение характеризует и некоторые важные интервалы. Однако естественно, что число широких интервалов, берущихся снизу вверх, также значительно, причем выразительная роль этих последних интервалов своеобразна.

Мы уже указывали на то, что при общей направленности напевов узун-кюй сверху вниз, во многих из них заметна тенденция задержаться, закрепиться в высоком регистре. В связи с этим широкий шаг мелодии в верхний регистр из среднего, иначе скачок вверх, часто наблюдается либо в самом начале напева, либо в середине (как желание вернуть мелодию в высокий регистр, после среднего), либо, наконец, уже после спуска мелодии в нижний регистр (как стремление к своеобразной коде, после которой вновь происходит спад мелодии вниз). В последнем случае мы часто встречаемся со скачком мелодии вверх (на сексту, септиму, октаву и даже нону и дециму), следующим после общей цезуры и объясняемым тем, что последние звуки предыдущей фразы звучат внизу, в то время, как начальные звуки следующей затем фразы — наверху (см. например №№ 19, 21, 24). Само собой разумеется, что переносу мелодии в верхний регистр, сопутствует усиление звучности и наоборот, спуск вниз связан с её ослаблением.

Широкие интервалы придают мелодии характер суровой простоты и безыскусственности.

Характерная интервалика напевов узун-күй

Большое место занимает интервал кварты. В пентатонных ладах движение от полуустоя к верхнему устою и снизу, к нижнему главному устою (как и обратно), выражается квартой. Этот интервал занимает совершенно особое положение как выразительное средство. Он часто несет функцию одного из самых выразительных интервалов в мелодии, а также широко применяется певцами в качестве яркого колористического средства (№ 13). Иногда, кварта становится центральной мелодической интонацией напева, как это имеет место, например, в узун-күй «Шаурекей» (№ 26, II вариант): здесь она открывает напев в виде нисходящего хода, немедленно получая «в ответ» кварту восходящую (т. т. 1, 9, 17, 19); затем, она много раз повторяется, как в своем первоначальном виде (т. т. 3, 9, 11, 17, 19); так и вариантно измененном. В «Шаурекей» (II вариант) особенно интересны т. т. 17—19, в которых так наглядна «игра кварт» ярко сопоставляемых: здесь, на протяжении указанных трех тактов звучат четыре кварты.

На протяжении 12-ти тактов напева «Салават» (№ 14) звучат 3 кварт, причем в этой узун-күй кварта — самый крупный интервал.

Необыкновенно свежо, как переключка в лесу, или в горах, звучит нисходящая кварта в начале напева узун-күй «Эльмалек» (№ 23), повторенная к тому же дважды.

В узун-күй «О Ленине» (№ 1) кварта выделяет и настойчиво утверждает главный верхний устой, звук до диез.

В узун-күй «Урал» (№ 13) кварта — главное средство драматизации напева: на протяжении 8-ми тактов она звучит 12 раз. Порой она очень эффектно «подготавливается» предварительным ходом на терцию, представляющую как бы своеобразную «ступень» для дальнейшего подъема, т. е. хода на кварту (т. I). С той же «терцовой подготовкой» хода на кварту вверх мы встречаемся в узун-күй «Сибай» (№ 30, т. т. 5 и 6).

Восходящие кварты в «Урале» иногда очень ярко уравниваются ходом на кварту же, но в обратном направлении, на секунду ниже исходного звука: таким образом уравнивающаяся нисходящая кварта падает как раз на октаву ниже высшей точки предыдущей восходящей кварты (т. 2), при этом она звучит здесь также и как своеобразный горный зов, или горное эхо, т. е. в слиянии с природой, напоминая «йодли» — альпийские горные кличи (т. 5).

В напеве «Бурунбай» (№ 15) мелодия, перед скачком на кварту вверх, обязательно «отступает» на шаг назад, как бы «размахивается», «разбегается» (т. т. 2, 5, 7). С тем же «отступом», «разбегом» мы встречаемся в самом начале узун-күй «Ашкадар» (№ 28, т. 1). Иногда, после такого «отступа» для «разбега» и затем скачка на кварту, движение возвращается к исходному звуку, т. е. следует нисходящая кварта (№ 22, т. 7).

Весь напев «Кахам-туря» (№ 17) прорезают кварты, часто сле-

дующие одна за другой. Кварта здесь эффектно завершает, очерчивает конец первой фразы (т. 2).

Очень часто встречающийся, характерный для пентатонного напева ход на 6. секунду и м. терцию (или, наоборот: на м. терцию и 6. секунду) является, по сути дела, ходом на кварту, что ясно видно на следующих примерах: № 1 (т. т. 1, 4, 6, 8 и др.), № 13 (т. т. 1, 2—3, 3—4, 4—5 и др.) № 14 (т. т. 1—2), № 15 (т. т. 4, 14, № 17 (т. т. 1—2, 7), № 18 (т. т. 1, 2, 4, 6, 8—9), № 19 (т. т. 1, 5—6, 6—7, 7, 11, 12 и др.), № 20 (т. т. 1, 3—4, 8 и др.), № 25 (т. т. 1); № 27 (т. т. 1, 4, 5) и т. д. и т. п.

Нередко встречается ход восходящей кварты с «немедленным отступлением» на секунду, или терцию вниз, или же ход на нисходящую кварту с соответствующим затем подъемом вверх, что демонстрируют примеры: № 18 (т. т. 2), № 19 (т. т. 5—6, 6—7), № 25 (т. т. 1, 8), № 26 (т. т. 8), № 27 (т. т. 6—7, 9, 19—20, 22—23, 28), № 28 (т. т. 20) и т. д. и т. п. *

Иногда откат «назад» восходящей кварты происходит не прямо, а через противоположное движение, вначале — на секунду вверх, а затем уже от этой вершины, двумя секундовыми ходами вниз (№ 28, т. т. 19—20).

Бывает и так, что при подобном откате назад, движение, как бы «не удерживается» и «касается» только что покинутого исходного нижнего звука, но затем после этого сейчас же поднимается на терцию (№ 29, т. т. 9—10, 13—14).

Один из очень характерных мелодических ходов в напевах узункой — нисходящее движение по звукам трезвучия. Чаще всего это — прямое движение вниз, от квинты трезвучия, через терцию, к основному тону, как это, например, имеет место в напеве «О Ленине» (№ 1, т. т. 5, СИ, соль диэз, ми); однако, в той же узункой, то же самое мелодическое трезвучие предстает, как движение от основного тона к квинте вверх и, затем, к терции вниз (т. т. 7, ми, СИ, соль диэз). Подобное же движение (до, СОЛЬ, ми) мы находим в напеве «Хажигали» (№ 19, т. т. 8—10).

С нисходящим мелодическим трезвучием мы встречаемся в узункой: «Кахам-гурия» (№ 17, тт. 3—4, а в т. 6 — через паузу), «Ашкадар» (№ 28, т. т. 5), «Абдрахман» (№ 31, т. т. 8), «Карагарманкантон» № 32, т. т. 1, 3), «Старший брат» (№ 33, т. т. 6—7), «Звещающие журавли» (№ 63, т. т. 8).

Иногда нисходящее мелодическое трезвучие звучит как минорная доминанта, примером чего служит напев «Вперед выступает мой конь» (№ 16, т. т. 4—5).

В узункой «Мал» (№ 21) мы встречаемся с двумя подобного же типа мелодическими трезвучиями, причем первое воспринимается, как тоническое (СИ, соль, ми, т. т. 4—5), второе, как доминантное (ФА диэз, ре, си т. т. 8—9). Та же ладовая функция ощущается и в мелодических трезвучиях узункой «Буранбай» (№ 15), а также в «Песне бедняка» (№ 22).

В инструментальном наигрыше на курае «Камалек» (№ 57) нисходящее движение происходит по трем терциям (СИ, соль диез, ми, до диез), образуя как бы мелодический септаккорд.

Восходящие мелодические трезвучия в напевах узун-кюй — явление редкое и не характерное. Например, в «Зюльхизя» (№ 25) основной тон мелодического трезвучия звучит скорее, как звук «на выдохе», который мелодия задевает в своём взлете вверх (т. 6); в подобном же качестве восходящее трезвучие появляется в напеве «Сибай» (№ 30, т. т. 13, 23).

О значительном количестве узун-кюй в которых присутствуют широкие шаги мелодии вверх и вниз мы говорили в предыдущей главе.

Ладовая природа узун-кюй

Характеризуя ладовую природу башкирских узун-кюй, прежде всего отметим то обстоятельство, что приблизительно половина напевов относится к различным диатоническим ладам, к ладам, расчленяющимся на трех-четыре и пятизвучные ячейки (большей частью объединяющиеся различными способами сцеплений), а также к семизвучиям. Для другой половины напевов характерны разнообразные бесполутоновые пятиступенные (пентатонические) лады, многие из которых явно тяготеют к перерастанию в диатонику. Таким образом, в башкирской народной музыке все же налицо некоторое ладовое разнообразие с общей диатонической тенденцией развития музыкально-песенной культуры.

Пентатоника в ее «чистом» виде характеризует напевы многих узун-кюй. Звукоряд напева «Кахам-туря» (№ 17) — ЛЯ, фа диез, ми, до диез, си — образуется звуками трех параллельных кварт без полутонового соотношения между ними (считая сверху вниз: ЛЯ — ми, ФА диез — до диез, МИ — си). Все три кварты ярко звучат в самом напеве.

Звукоряд напева «Шаурекей» (№ 26, I вариант) — СОЛЬ, ми, ре, си, ля — образуется звуками трех параллельных кварт, без полутонного соотношения (считая сверху вниз: СОЛЬ — ре, МИ — си, РЕ — ля). Пентатоника в «чистом» виде представлена также в напеве «Муняй» (№ 27); звукоряд напева — МИ, ре, си, ля соль.

В общем пентатонен звукоряд напева «Зюльхизя» (№ 25) — ФА, ре, до, ля, соль, фа. Эпизодическое появление звука ми (т. т. 7, 11) не разрушает, в данном случае пентатоники, как лада, т. к. этот звук не является результатом мелодического движения: его функция — усиления тяготения к звуку до звука ре). При мелодическом движении полутоновой ход отсутствует: звук ми связан только со звуком, находящимся с ним в целотонном соотношении. Движение от звука ми на полтона вверх, к звуку фа — отсутствует.

Напев «Песни о Ленине» (№ 1) на первый взгляд, тоже как будто не может считаться чисто пентатоническим, поскольку в нем звучит звук ре диез. Однако эпизодические касания звука ре диез (так-

ты 5, 9, 10) не могут разрушить пентатонику как лад, т. к. они не являются результатом мелодического движения напева; функция ре диеза — опевание двух устоев лада — ми (внизу) и до диез (наверху). Однако, появление звука ре диез важно принципиально, т. к. указывает на самую тенденцию возможного расширения пентатонного звукового восприятия. Кроме того, принципиально важно отметить, что хотя ход ре диез — МИ отсутствует, как мелодический ход, он присутствует в напеве, как ход «опевающий», «закрепляющий» постановку на звуке ми: после этого хода действительно начинается новое, второе предложение.

Среди узун-кюй немало и таких, звукоряды которых представляют собой мажорный гексахорд, различного рода семизвучия, обычно образуемые сцепленными тетраchorдами; наконец, многие узун-кюй укладываются в звукоряды полных диатонических и различных мажорных и минорных ладов. Эти лады и звукоряды обычно предстают также и в соединении с другими ладами, особенно часто с пентатоникой.

Звукоряд сыгранной на курае узун-кюй «Салимакай» (№ 56) — мажорный гексахорд ФА, ми бемоль, ре бемоль, до, си бемоль, ля бемоль.

Минорное семизвучие лежит в основе наигрыша на курае «Салават» (№ 55): МИ бемоль, ре, до, си бемоль, ля бемоль, соль, фа.

Звукоряд большого мажорного семизвучия (сверху вниз: ЛЯ диез, соль диез, фа диез, ми, ре диез, до диез, си) ярко выступает в напеве узун-кюй «Камалек», сыгранной на курае (№ 57).

Все звуки мажорного звукоряда использованы в вокальной узун-кюй того же названия (№ 29). Однако, звук си не несет функцию вводного тона, он только лишь обостряет тяготение звука ля к устою соль. Звук фа также появляется в движении книзу, к ми.

Мажор с натуральной седьмой ступенью иначе — миксолидийский лад — лежит в основе напева «Вперед выступает мой конь» (№ 16).

В инструментальных напевах «Звнящие журавли» (№ 63), «Колый» (№ 58) и в вокальной «Салават» (№ 14) звучит минор с натуральной седьмой, иначе — эолийский лад.

Минор с натуральной седьмой ступенью и повышенной шестой, иначе — дорийский лад — необыкновенно мягок и красив в узун-кюй «Абдрахман» (№ 31).

В напевах узун-кюй мы находим так же и соединение различных ладов и звукорядов.

Так, напев «Мал» № 21 звучит в интереснейшем соединении ладов эолийского и дорийского (пониженная седьмая и «переменная» — натуральная и повышенная — шестая ступень).

Напев «Урал» (№ 13) в начале звучит, как будто, в пентатонике, тяготеющей к миксолидийскому мажору. Однако, ладовая сторона напева, характер распева слов и слогов в окончании напева меняется: как это часто происходит во многих узун-кюй, напев в конце, перейдя в нижний регистр становится чисто пентатонным, полуречитативным, в нем не остается места сложным орнаментальным

приемам и длительным звукам, берущимся на большом дыхании. В связи со всем этим слоги поэтического текста концентрируются, не распеваются, не растягиваются, но периодически и непрерывно следуют друг за другом. Характерно, например, что в начале напева в первой строке на 21 звук напева приходится 10 слогов поэтического текста, т. е. звуки и слоги соотносятся, приблизительно — в округлении — как 2 : 1. В то же время, в четвертой строке, на 12 звуков напева приходится 8 слогов поэтического текста, т. е. соотношение меняется и выражается уже цифрами 1,5 : 1. В конце второй строфы картина становится еще более показательной: здесь, в четвертой строке, соответствующее соотношение выражается цифрами 12 : 9, что, приблизительно, равно 1,33 : 1.

Изменение в конце узун-кюй лада и характера распева связано с переходом напева в нижний регистр, в котором исполнение орнаментальных фигур оказывается крайне затрудненным.

Это видно на примерах узун-кюй: № 18 «Дунгаур» (сопоставление мажорного гексахорда и пентатоники); № 19 «Хажигали» (сопоставление мажорного семизвучия с пентатоникой); № 22 «Песня бедняка» (сопоставление минорного гексахорда с пентатоникой); № 24 «Песня о холере» (сопоставление мажорного звукоряда с пентатоникой) и т. д. и т. п. *.

Структурное разнообразие узун-кюй

Структура узун-кюй разнообразна.

Мелодический период напева «О Ленине» (№ 1), охватывающий полустрофу (два предложения), состоит из 9 тактов (3+2) + (2+2), к которым примыкает 4-х-тактовое повторение последнего предложения.

Мелодический период напева «Урал» (№ 13) — строгий восьмитакт, повторяющийся дважды. После повторения периода в целом следует четырехтактовое повторение последнего предложения.

Восьмитактовый период напева «Салават» (№ 14) не повторяется, однако повторяется второе четырехтактовое предложение.

Десятитактовый период напева «Буранбай» (№ 15) очень четко разделяется на два пятитактовых предложения, в свою очередь, составленных из двух фраз следующих в порядке: трехтакт плюс двухтакт. После повторения десяти такта повторяется последнее пятитактовое предложение.

Все предложения напева «Вперед выступает мой конь» (№ 16) отлились в стройные пятитакты.

Период напева «Кахам-туря» (№ 17) — восьмитакт, состоящий из двух четырехтактовых предложений. После повторения периода, отдельно повторяется последнее четырехтактовое предложение.

* Подобные сопоставления отчасти заложены в звукоряде курая, натуральный строй которого (нижний регистр) представляет мажорный гаксахорд (и следовательно легко дает также и пентатонику) в то время, как средний и высокий регистры дают различные ладо-регистровые соединения и сопоставления.

Подчеркнуто импровизационна структура узун-кюй «Песни Дунгаур» (№ 18 — вариант напева «Колый»). Период состоит из 9 тактов $(3+2)+(2+2)$, к которым прибавляется повторение второго четырехтактного предложения. Затем девятитактный период повторяется с новой полустрофой, но на этот раз второе предложение не повторяется. Зато эта вторая новая полустрофа (т. е. 9 тактов напева) полностью повторяется. Таким образом, если говорить о распеве полностью всей строфы, то она насчитывает 31 такт: $(5+4)+4+(5+4)+(5+4)$.

В четкий шестнадцатитакт отлился напев «Хажигали» (№ 19). Он состоит из двух восьмитактов, при чем второй повторяется.

По своему трехколенному строению, оригинален напев «Хусаина песня» (№ 20). В этом десятитактном напеве 3 колена: первое — медленный трехтакт $(2+1)$; второе — маршеобразный четырехтакт-припев; третье — медленный, широкий двухтакт. Таким образом формула строения напева «Хусаина песня» = $3a + 4b + 2a^1$.

Еще более оригинально строение узун-кюй «Мал» (№ 21). Ее девятитактный напев расчленяется на 6 тактов запева $(2+1+3)$ и два раза повторяющийся трехтактный медленный припев $(3+3)$.

В основе строения напева «Песни бедняка» (№ 22) лежит трехтакт, однако, самый первый трехтакт расширен до четырехтакта: 4 раза повторяющаяся (и все 4 раза варьируемая) фраза образует период; два последних вариационных проведения фразы повторяются.

Напев «Эльмалек» (№ 23) — восьмитакт, с повторенным вторым предложением.

10 тактов «Песни встречи друзей» (№ 34) состоят из двух трехтактных предложений и двух двухтактных $(3+3)+(2+2)$.

Необычно строение узун-кюй «Соловей» (№ 35). 3 раза повторяющаяся (и все 3 раза варьируемая) фраза охватывает обе полустрофы, т. е. 4 строки поэтического текста, причем фраза $a=4$ тактам, фраза $a^1=7$ тактам (a^1 охватывает 2 строки поэтического текста, в том числе фразу-вопрос), $a^2=4$ тактам (фраза-ответ).

Еще более оригинально строение напева узун-кюй «Малбай» (№ 36). В основе каждой фразы напева (их всего четыре) лежит тректакт. Но в первой фразе один трехтакт расширен (до 4-х), а в четвертой — сжат (до 2-х). Всего в напеве 12 тактов: $(4+3)++(3+2)$, причем вторая полустрофа повторяется.

Указывалось на наличие небольшого количества узун-кюй с припевами, как медленными («Мал», № 21), так и быстрыми (№ 32, «Кагарман-кантон»). Но есть и такие, в которых, после быстрой второй части, идет небольшое репризное возвращение к материалу первой, медленной (см. например «Ерен-кашка», в сб. «Башкирские народные песни». Уфа: Башкиргоиздат, 1954. № 40, а также «Хусаина песня», № 20 наст. сб.).

Наличие припева следует отличать от часто встречающегося про-

стого повторения второго предложения, или целиком второй полустрофы напева узун-кюй: припев — новый музыкальный материал.

Наличие в некоторых узун-кюй припевов указывает на то, что узун-кюй — жанр исторически развивавшийся, претерпевший в процессе своего развития серьезные изменения.

Особенности структуры, мелоса и ладоритмики узун-кюй «Зюльхизя»

Итак, различаются напевы двух мелодических стилей узун-кюй: сложноорнаментированного и малоорнаментированного. Структура, мелос и метроритмическое строение малоорнаментированных узун-кюй в общем — обычные; принципы же формообразования и особенности строения мелоса сложноорнаментированных узун-кюй отличает очень большое своеобразие, никогда не подвергавшееся научному рассмотрению. Настоящая глава ставит перед собой задачу на материале узун-кюй «Зюльхизя», во многих отношениях являющейся типической, установить некоторые самые общие принципы структуры и главные музыкально-стилистические черты этой группы узун-кюй. Мы постараемся также выяснить основные закономерности мелодического движения этой песни и линии ее орнамента.

Одно проведение напева «Зюльхизя» охватывает 2 полустрофы, по 14—15 слогов в каждой, а всего 29 слогов. В процессе пения поэтический текст прославляется многочисленными вставными словами, восклицаниями и гласными, причем в ряде случаев зубная согласная «н» приобретает значение как бы слога. После всех этих привнесений в поэтическом тексте оказывается уже не 29, а 43 слога, получающих, помимо полустрофной группировки, также еще новую группировку на основе музыкальных фраз напева.

Напев «Зюльхизя» — стройное двучастное построение, состоящее из 8 фраз, ясно отделенных друг от друга цезурами-паузами, являющимися в то же время паузами-дыханием. Три первых фразы составляют 1-ю часть $a + v + c$, две последующих — вторую $a^1 + c^1$; вторая часть повторяется, причем при повторении c^1 получает дополнение, равное самостоятельной завершающей фразе. Таким образом, структура напева представляет собой $(a + v + c) + (a^1 + c^1) + (a^1 + c^1 + d)$.

Если произвести группировку поэтического текста на основе музыкальных фраз напева, дав этот текст в том виде, в котором он предстает в процессе пения, то обнаружится также очень стройная его организация, при которой из 8 музыкальных фраз 6 включают по 6 слогов поэтического текста, а 2 фразы, четвертая и восьмая (каждая из них завершает полустрофу поэтического текста) — только одно трехслоговое слово — женское имя Зюльхизя, растягиваемое и распеваемое от начала фразы и до ее конца. Обращает внимание

несовпадение структур поэтической и музыкальной: первая полустрофа заканчивается 1-й фазой второй части напева, т. е. на средние центральной части песни. При таком несовпадении очень ясно обозначается немедленный переход к исполнению второй фразы данной части, т. е. второй полустрофы (см. 5-ю фразу).

* К нижеследующей записи «Зюльхиза» см. комментарий № 25.

Регистро- вая зона	Диапа- зон	Сло- ги	Фразы	Начальные ямби- ческие мотивы	Средние орнамен- тальные вокализы	Концовочные ямбические мотивы	Завершающие орнаментальные вокализы
миксто- вая	и. секста	6	а 1	[И...] Я . ла Со сте . пи			
верхняя (один раз)	б. секста	6	в 2	е . [hə] . p[ə] . Со сте . пи			
средняя	б. секста	6	с 3	[кем] бо . ла . мо . ло . до .			
миксто- вая	и. секста	3	а' 4	[э] Зе . лхи . о . Зю . лхи .			
средняя	б. секста	6	с' 5	у . й һы . у на . пря . мик			
миксто- вая	и. секста	6	а' 6	[э . h]ə . p[ə] . [э...] чрез ло . ши .			
средняя	б. секста	6	с' 7	[кем] а . й ту . про . мель . жнет			
нижняя (один раз)	б. секста	4	д 8	[э] Зе . л[э] . хи . о . Зю . л[э] . хи .			

Нотная запись песни «Зюльхиза» с русскими текстами. Музыкальная запись включает различные регистры (миксто-вая, верхняя, средняя, нижняя) и фразы (а 1, в 2, с 3, а' 4, с' 5, а' 6, с' 7, д 8). Над нотами указаны начальные ямбические мотивы, средние орнаментальные вокализы, концовочные ямбические мотивы и завершающие орнаментальные вокализы. Текст песни: [И...] Я . ла / Со сте . пи / е . [hə] . p[ə] . / Со сте . пи / [кем] бо . ла . / мо . ло . до . / [э] Зе . лхи . / о . Зю . лхи . / у . й һы . у / на . пря . мик / [э . h]ə . p[ə] . / [э...] чрез ло . ши . / [кем] а . й ту . / про . мель . жнет / [э] Зе . л[э] . хи . / о . Зю . л[э] . хи . / [и] дагы . на / да и . дет . / [э-] [hə] . н[э] / да спе . шит / . н , ки . ле . [y] , / . о [y] о . ле . / загы . на / знать прой . дет / [и] ну он , / [у] та тп . / буд то , / тень , / за [и] ! / зя !

В привнесениях в поэтический текст слов, слогов и отдельных частиц живо ощущается некая закономерность. В подавляющем большинстве случаев в процессе пения имеет место **стихийная анапестизация поэтического текста**: ямбические слова превращаются в анапестические, а однослоговые и ямбические объединяются в трехслоговые анапестические группы. Подобные слоговые трансформации связаны с самой спецификой жанра, в котором заложено стремление к максимальной распевности и протяженности, а следовательно к превращению ямбических слов в анапестические — подавляющее большинство башкирских слов ямбичны, или анапестичны.

Фразы 1, 4, 6 (а, а¹, а¹), т. е. первые фразы каждой части имеют окончание-остановку на звуке до² — квинте тоники, полуустое лада. Это придает упомянутым фразам характер некоторой незавершенности и в то же время форму вопроса требующего ответа. При этом в фразах 4 и 6, мелодическое движение следующее непосредственно за остановкой на звуке до² (так называемые завершающие орнаментальные вокализы, о которых более подробно в дальнейшем) приводит напев к неустойчивому звуку ля¹, что придает этим фразам подчеркнуто вопросительный характер.

Фразы же в, с, с¹, с¹, d (2, 3, 5, 7, 8) звучат ответами на вопросы. Подобный характер придает им устремление мелодики к тонике лада, звукам фа¹, фа² — и завершение мелодической линии этих фраз главным опорным звуком лада. В тех случаях, когда после фа² мелодическое движение все же «соскальзывает» на неустой, это воспринимается как внезапно появившееся после ответа сомнение, или как новый уход в сторону вопроса (вторая фраза). Иногда мелодическое движение (например, в седьмой фразе), целеустремленно направленное к главному устою лада — звуку фа¹, — неожиданно, вместо него приходит к неустою, а ожидаемый устой — звук, определяющий форму ответа, — приходит только после паузы-цезуры, уже в начале следующей фразы. Это звучит, как прерванный, задержанный ответ (прообраз, «прародитель» прерванной каденции). Таким образом, «вопросоответные» интонации нашли свое выражение в мелодике, в конструкции напева и в самой организации ладовых центров песни.

Фраза как таковая имеет в данном напеве некоторые свои особенности:

1. Мелодическое движение фразы происходит в границах секстовой ячейки, охватывающей одну из систем мажорного бесполутонового звукоряда (ре², до², ля¹, соль¹, фа¹) и расположенной в одной из регистровых зон напева. Таких зон три: верхняя (ля², соль², фа², ре², до²), средняя (ре², до², ля¹, соль¹, фа¹) и нижняя (ля¹, соль¹, фа¹, ре¹, до¹). На стыке систем верхней и средней есть еще одна система-ячейка — микстовая, состоящая из двух сцепленных трихордов этих двух систем (до², ре², фа² и ре², до², ля¹); в ней всего лишь четыре звука — фа², ре², до², ля¹).



2. Мелодическое движение фразы обычно начинается с крайнего (нижнего или верхнего) звука секстовой системы-ячейки, или же этот звук является долгой долей начального мотива (исключение — фразы 4 и 6, о них ниже). Мелодическое движение включает все звуки, входящие в данную секстовую систему-ячейку и ограничивается ими, что и определяет секстовый мелодический диапазон всех восьми фраз (исключение — опять таки фразы 4 и 6, в которых соль¹, — опевающий звук триоли, — на интервал секунды выходит за пределы секстового диапазона фраз; кроме того, в упомянутых двух фразах появляется «чужой» в данном звукоряде звук ми², о чем специально будет сказано в дальнейшем).

Из нотного примера песни видно, что ячейки-системы, с которыми связаны определенные музыкальные фразы, занимают в частях напева совершенно определенное место и звучат последовательно.

Каждая часть обязательно открывается фразами «а», или «а¹», мелодическое движение которых происходит в границах ячейки-системы, расположенной в микстовой регистровой зоне. Таким образом, диапазон первых фраз всех частей равен малой сексте (фразы 1, 4, 6). Диапазон же всех других фраз равен большой сексте (фразы 2, 3, 5, 7, 8). Фразы а и а¹ всегда оканчиваются на единственном устойчивом звуке этой ячейки-системы — звуке до — полуустое лада, что придает всем трем начальным фразам вопросительный характер.

Верхняя зона (соответственно также и верхняя ячейка-система) появляется в напеве всего лишь один раз, во второй фразе первой части. В последней фразе — единственный раз во всей песне — нижний главный устой фа¹ утверждается дважды. Это находится в связи с тем, что в предыдущей, предпоследней фразе (тоже единственный раз во всей песне) приход в конце к устою (в данном случае именно к фа¹) вообще отсутствует.

Вместе с остальными данными (речь о которых будет идти в дальнейшем) известное представление о некоторых мелодических и структурных закономерностях напева дает схема на стр. 46.

Переходя к характеристике собственно мелодического движения прежде всего укажем на наличие двух его форм.

Первая форма — **мотивная**, представленная короткими мотивами, обычно связанными с тремя слогами поэтического текста. Вторая форма — **орнаментальная**, представленная чистыми вокализмами на гласной или даже на зубной звучащей согласной «Н» (последнее, правда, носит единичный характер).

Две указанных различных формы мелодического движения в процессе пения оказываются тесно связанными, обнаруживая способность переходить одна в другую. Отметим эту, в общем необычную для песни ее способность перехода в вокализ, т. е. форму, в ко-

торой специально подчеркнуто отсутствие **связи со словом** и **характер фактуры** которой ясно указывает на стремление исполнителя в данном случае **воспроизвести звучание башкирского национального инструмента — курая**.

Обе вышеохарактеризованные формы мелодического движения чередуются в следующей неизменной последовательности, в сумме своей составляющей музыкальную фразу: 1. Начальный мотив. 2. Срединный вокализ. 3. Концовочный мотив. 4. Завершающий вокализ. После этих четырех членов фразы следует пауза-дыхание. Подобная последовательность четко проведена в 6 из 8 фраз; в 1-й же и 8-й (последней) эта последовательность предстает в урезанном виде (в них отсутствуют завершающие вокализы).

Таким образом, непрерывающаяся, но два раза меняющая форму движения мелодическая волна, базирующаяся на едином дыхании, образует единую в отношении конструкции и регистрозоны, замкнутую внутри определенной ячейки-системы, музыкальную фразу, состоящую из мотивов с текстом и орнаментальных вокализов, возникающих один за другим, четыре раза.

Дадим общую характеристику мотивов и вокализов.

Природа обоих мотивов (начального и концовочного) в широком смысле **ямбическая**, с очень ясным в этом смысле рисунком: их долгая доля всегда совпадает с сильным временем естественно обозначивающихся тактов. Движение мотивов ограничено небольшим сжатым диапазоном. Длительность звуков, образующих мотивы, в большинстве своем выражена восьмыми и четвертями, при этом подавляющее большинство последних — неопределенно-длительно тянущиеся четверти (представленные нотами с вымеренными форматами), чаще всего являющиеся долгими долями мотивов. Движение мотивов в общем спокойное, замедленное. Обычно, они связаны с тремя слогами поэтического текста, двумя краткими и одним долгим.

Орнаментальные вокализы, наоборот, инструментально-виртуозно подвижны. Хотя некоторые из них тоже включают длительно тянущиеся звуки, но в массе своей вокализы состоят из звуков мелкой длительности (шестнадцатые, тридцатьвторые). Ритм вокализов — подчеркнуто импровизационно-свободный и неопределенный, не знающий равномерной пульсации. Сильное время в вокализах отсутствует — они начинаются сразу после долгих долей мотивов. Движение вокализов раздвигает, расширяет узкий диапазон мотивов.

Все четыре члена, суммируемые музыкальной фразой, существенно отличаются друг от друга.

1. **Начальные мотивы** обычно состоят из 3-х звуков-долей — двух кратких и одной последней, долгой. Их мелодическая линия всегда устремлена только в каком-либо одном направлении: это — либо подъем (4 мотива из 8), либо движение на одном и том же уровне (3 мотива из 8), либо, наконец, спуск (мотив последней фразы). Диапазон начальных мотивов никогда не превышает кварты, большей же частью он ограничен терцией, секундой или прямой.

2. **Срединные орнаментальные вокализы** состоят из 7—10 звуков, в большинстве своем мелкой длительности. В противоположность мотивам, мелодическая линия срединных вокализов всегда включает как подъемы, так и спуски. Диапазон их всегда шире диапазона мотивов, чаще всего достигая сексты, реже — квинты, и всего только в одном случае — кварты.

3. **Концовочные мотивы**, подобно начальным, тоже обычно сводятся к трем звукам-долям — двум кратким и последней долгой, но их мелодическая линия во всех случаях остается на одном и том же уровне, в виде двух прим.

4. **Завершающие вокализы** отличаются от срединных тем, что они короче и в них меньше звуков (их максимально 8, минимум же доходит до 3). Подобно срединным, в завершающих вокализах есть подъемы и спуски.

Выясним роль в музыкальной фразе всех ее четырех членов.

Периодичность пульсации ямбических в широком смысле **мотивов** вначале и перед концом каждой музыкальной фразы делает их опорными в конструктивном отношении интонационными центрами всего напева — оба ямбических мотива несут в этом отношении четкие формообразующие функции. Практическая же их роль в развитии мелодического движения различна: в то время, как подавляющее большинство начальных мотивов активно развивает мелодическую линию и их движение выражается в подъемах и спусках, а также в переходах звуков опорных к неопорным и наоборот (исключение — фразы 5 и 7, о которых будет сказано ниже); концовочные мотивы всегда статичны, утверждая один звук — опорный или неопорный.

Срединные вокализы — связующие звенья между мотивами начальным и концовочным. Если начальный мотив начался с нижнего крайнего звука определенной секстовой ячейки-системы (или же этот начальный мотив включает крайний нижний звук системы), тогда следующий за ним срединный вокализ, во первых, **устремляется в верхний регистр**, выводя в этот регистр мелодическую линию фразы, и, во вторых, опеванием соответствующего звука **подготавливает** вступление в этом верхнем регистре концовочного мотива.

Вообще, срединный орнаментальный вокализ опеванием и переходом в соответствующий регистр подготавливает вступление концовочного мотива; расширяет до сексты диапазон фразы или максимально приближается к его секстовым границам; изменяет направление движения начального мотива; соединяет разделенные большим интервальным пространством последний звук начального и первый звук концовочного мотивов, или же, наоборот, удлинняет мелодическую линию между ними в тех случаях, когда оба эти звука находятся в интервальном отношении примы или секунды. Весь срединный вокализ находится в движении; соединяя мотивы внутри фразы, он завершается в концовочном мотиве.

Функцию расширения мелодического диапазона внутри каждой фразы до границ сексты (или же наиболее близкого приближения к этим границам) несет главным образом срединный орнаментальный

вокализ. Отсюда наличие в нем интенсивных движений противоположного направления (вверх, вниз), его многозвучие и быстрый темп движения, а также, естественно, сравнительно большой диапазон мелодической линии, очень часто доходящий до максимального для каждой ячейки фразы, т. е. до сексты.

Функция срединного орнаментального вокализа **соединительная**, в широком значении этого понятия.

Завершающий орнаментальный вокализ:

а) либо **отводит** мелодическую линию от **опорного** звука, утвержденного **концовочным** мотивом, к **неопорному**, неустойчивому, тем самым подготавливая вступление неустойчивой интонации начального мотива **следующей фразы** (фраза 2);

б) либо, наоборот, **неустойчивую** интонацию **концовочного** мотива приводит к **опорному** звуку, тому самому, с которого начнется **следующая фраза** (фраза 3, 5);

в) либо, наконец, **обостряет неустойчивость**, прерывая намеченное **концовочным** мотивом движение неустойчивой интонации к **опорному** звуку, т. е. временно уводит мелодическую линию в сторону **нового неустоя**, для еще более эффектного конечного прихода к **опорному** звуку в **следующей фразе** (фраза 7).

Завершающие орнаментальные вокализы полностью отсутствуют в двух крайних фразах напева, в первой и последней. В первой фразе он был бы лишним, поскольку ее **концовочный** мотив уже наметил звук **начального** мотива **следующей** затем фразы (второй). В последней же фразе он не имеет смысла, поскольку единственный раз появляющийся в **концовочном** мотиве **нижний устой фа¹** является вообще **последним звуком** песни и после него всякое мелодическое движение представляется лишним.

Таким образом **функция** обоих вокализов в мелодическом развитии **различна**: в то время, как **срединный вокализ соединяет** оба мотива **внутри фразы**, **завершающий вокализ подытоживает**, завершает мелодическое движение **концовочного** мотива и таким образом **всей фразы в целом**, тем самым **подготавливая** начало новой фразы. Именно поэтому первый звук **начального** мотива новой фразы всегда отталкивается от **последних звуков** завершающего вокализа **предыдущей фразы**. Соединяя **концовочный** и **начальный** мотивы двух **различных** фраз, разделенных паузой-цезурой, завершающий вокализ тем самым **соединяет фразы узункой**, в том числе и принадлежащие к **различным** частям песни. Функция завершающего вокализа — условно говоря «каденционная», т. е. цементирование напева. В этом контексте важно напомнить, что каждая часть напева обязательно заканчивается **нижним устоем фа¹**, к которому — в двух случаях из трех — **подводит** мелодическая линия **орнаментального завершающего вокализа**. Последняя — 8-я фраза напева, завершающая последнюю часть, **вообще лишена орнаментальных вокализов**, поскольку ее мелодическое движение очень определено и целеустремленно.

Определим объем и характер мелодической орнаментальности рассматриваемого нами напева.

Мелодическая орнаментальность определяет не только мелодическое движение вокализов, она пронизывает весь напев узун-күй «Зюльхизя» в целом. При этом орнаментальность оказывается покоящейся на той же художественной основе, что и башкирский изобразительный орнамент, являющийся, как известно, в подавляющем большинстве, геометрическим. В общем, — симметричность, равновесие мелодического движения, равномерность распределения устоев и неустоев, наконец, повторение одних и тех же фигур мелодического орнамента — главные общие черты напева «Зюльхизя». Сошлемся на ряд конкретных примеров:

а) Необыкновенно стройна форма песни в целом, композиционно и высотно уравновешенная крайними частями.

В первой части песни 3 фразы, во второй — 2, вторая часть повторяется, но при этом повторении, в конце 7-й фразы, на середине завершающего вокализа, певец делает остановку (см. фермату на звуке ля¹), а затем — паузу-цезуру — этим он заканчивает седьмую фразу и переходит к восьмой. Между тем, оставшаяся «недопетая» часть завершающего вокализа позволяет ему «допеть» слово Зюльхизя и таким образом закончить песню седьмой фразой, т. е. точно повторить вторую часть, воспроизведя $a^1 + c^1$. Однако, певец не делает этого и широко распевает слово Зюльхизя (принципиально, так же, как оно распето в 4-й фразе-а¹), в специально добавленной 8-й фразе d. Таким образом, вариантное повторение второй части, которое условно можно именовать третьей частью, уравнивает форму напева песни в целом: три ее фразы отвечают трем фразам первой части ($a\ b\ c \dots a^1\ c^1\ d^1$).

Кроме того обращает на себя внимание еще и то обстоятельство, что в напеве 8-й фразы d, входящей в заключительную третью часть, присутствует самый низкий звук до¹. Он отвечает высотно-кульминационному звуку напева ля², звучащему во второй фразе первой части (диапазон 2-й фразы до² — ля², диапазон 8-й фразы ля¹ — до¹). Таким образом, фраза d отвечает также и фразе b, высотно уравнивая всю конструкцию в целом. Подобный ракурс конструкции напева наглядно передает следующая формула:

$$\begin{array}{ll} \text{Часть I} = 1a & 2b\ 3c \\ \text{» II} = 4a^1 & 5c^1 \\ \text{» III} = 6a^1 & 7c^1 \\ \text{Дополнение} = & 8d \end{array}$$

б) Первая и последняя фразы напева выделяются; обе они (и только они одни) не имеют завершающих вокализов; только в этих двух фразах первая краткая и первая долгая доли начального мотива вместе со звуком концовочного мотива дают формулу, в которой преобладают тяжелые такты — неустой, устой, устой. За исключением этих двух фраз, во всех остальных долгая доля начального мотива всегда неустойчивый звук (легкий такт).

Выделяются также фразы, соседствующие с этими двумя крайними, — вторая и седьмая: **только** в этих фразах завершающие орнаментальные вокализы лишь намечены и состоят всего из 3-х звуков.

в) Вообще, необходимо отметить **рост** завершающих вокализов от начала напева к его середине и затем **спад** от середины к концу: в 1-й фразе нет завершающего вокализа; в 3-й он насчитывает уже 7 звуков; в 4-й — 8; фразы 5 и 6 снова повторяют 7 и 8 звуков; в фразе 7 начинается спад — в ней всего 3 звука, как это имеет место во второй фразе (т. е. он здесь снова только намечен) и, наконец, в последней, 8-й — завершающий вокализ **отсутствует**, подобно тому, как он отсутствует в первой, начальной, тоже «крайней» фразе. Этот ракурс конструкции напева наглядно передает следующая формула:

Количество звуков в вокализе:	0	3	7	8
Фразы:	1a	2в	3с	4a ¹
Фразы:			5с ¹	6a ¹ 7a ¹ 8d
Количество звуков в вокализе:			7	8 3 0

г) После первой вводной фразы звуки концевочного мотива всех других фраз строго поочередно несут функцию утверждения устойчивых и неустойчивых интонаций. Последний звук завершающего («каденционного») вокализа также оказывается во всех фразах напева поочередно устойчивым или неустойчивым. Исключение составляет лишь предпоследняя седьмая фраза (с¹). Как мы уже указали, этот своего рода прерванный ответ находит разрешение в восьмой, последней фразе (после паузы-цезуры), в которой фа¹, в качестве компонента мотивов начального и концевочного, звучит впервые, но при этом два раза. Таким образом устой фа¹ как бы «возвращается» предыдущей (седьмой) фразе, после того, как он был от нее временно «оттянут» и перенесен в восьмую, «поменявшись местами» с неустоем ля¹.

д) Фразы, находящиеся между двумя крайними — первой и последней — содержат пофразно чередующиеся формулы легких и тяжелых построений состоящих из долгой доли начального мотива, концевочного мотива и последнего звука завершающего вокализа: неустой, устой, неустой или же неустой, неустой, устой. Таким образом, устой обязательно имеющийся в каждой фразе, в каждой же фразе очень точно «перекочевывает» из концевочного мотива в завершающий вокализ и обратно. Он «минуется» положенное ему место только в седьмой фразе, но зато дважды звучит в восьмой.

Вообще в напеве обращает на себя внимание «игра» устоев и неустоев. О всех возможных комбинациях в этой игре дают представление сопоставляемые пофразно ряды устоев и неустоев, помеченные в соответствующих графах схемы: ни в одном из пяти рядов комбинация устоев и неустоев не повторяется (берутся только фразы с 1 по 5, поскольку фразы с 6-й по 8-й составляют вариантное повторение второй части напева).

Напев			Объем и регистр фраз		Мотивы			Окончание фраз	Распетый поэтический текст	
Части	Порядок фраз	Структура	Зона ячейки-системы	Мелодический диапазон фразы	Первая краткая доля начального мотива	Долгая доля начального мотива	Концовочный мотив	Последний звук завершающего вокализа	Слоги	Полустрофы
Первая	1	a	микстовая	малая секста	неустой ля ¹	устой до ²	устой до ²	—	6	Первая
	2	b	верхняя	большая секста	устой до ²	неустой ре ²	устой фа ²	неустой ре ¹	6	
	3	c	средняя	большая секста	устой до ²	неустой ре ²	неустой соль ¹	устой фа ¹	6	
Вторая	4	a ¹	микстовая	малая секста	неустой ля ¹	неустой ре ²	устой до ²	неустой ля ¹	3	Вторая
	5	c ¹	нижняя	большая секста	неустой ля ¹	неустой ля ¹	неустой соль ¹	устой фа ¹	6	
Вторая (вар. повторение)	6	a ¹	микстовая	малая секста	неустой ре ²	неустой ре ¹	устой до ¹	неустой ля ¹	6	Вторая
	7	c ¹	нижняя	большая секста	неустой ля ¹	неустой ля ¹	неустой соль ¹	неустой ля ¹	6	
	8	d	нижняя	большая секста	неустой ля ¹	устой фа ¹	устой фа ¹	—	4	

Специально остановимся теперь на некоторых важных частностях и деталях напева и поэтического текста «Зюльхизя».

Приведем примеры процесса анапестизации в первых фразах.

Первое слово башкирского поэтического текста — **ялан** (поле, степь); первый звук этого слова — гласная **я**. В процессе пения эта гласная **разлагается**, т. е. произносится так, что она предстает в **разъятном** виде: в ней слышится **й**, а затем **а**, т. е. 2 звука. Обе эти новые гласные положены на два различных по высоте и длительности звука **ля** и **до**, «соседствующих» по бесполутоновому пентатонному звукоряду. После того, как эта первая гласная «**расслоилась**», слово из **ямбического** (**ялан** = $\cup -$) практически превратилось в **анапестическое** (**йалан** = $\cup \cup -$).

Первое башкирское слово второй фразы **ерзен** (край, место).

В процессе пения и растягивания это двухсложное слово превращается путем импровизационных привнесений в шестисложное **е—[hə]—p[ə]—зэ—[hə]—н[ə]**. Это новообразованное шестисложное слово делится между двумя в широком смысле **ямбическими** мотивами **е—[hə]—p[ə]** на мотиве ♪ ♪ ♪ и **зэ—[hə]—н[ə]** на мотиве ♪ ♪ ♪ . Таким образом из одной шестислоговой группы создается две **анапестических**.

Следующие три слова кем болан киле (кто ... олень идет) распеваются так, что они тоже образуют две анапестических слоговых группы: кем бо-ла..., а затем ... н ки-ле (в данном случае зубная гласная «н» несет функцию слога). К этому необходимо добавить, что башкирское слово кем (кто) в данном контексте не имеет определенного смыслового значения, оно — вставное: все дело в том, что без него не получилось бы анапестической слоговой группы.

Проследим теперь более детально движение самой мелодической линии рассматриваемой нами узун-кой.

В самом начале песни, пока лад еще не развернулся, опорность, полуустойчивость звука до² является абстракцией: для того, чтобы фактически играть подобную роль, этот звук должен быть утвержден как полуопорный, опеванием смежных с ним неустоев. Один из этих неустоев, — верхний, звук ре² — с разных сторон притягивают два «магнита»: снизу — опорный звук до, сверху — главный верхний устой фа. Отсюда — «колебание» звука ре, находящее свое выражение в фигуре ре², до², ре², фа² при движении вверх, а при движении вниз — зеркальное отражение этой же фигуры — ре², до², ре², ля¹. Естественен также приход орнаментальной линии первой фразы к звуку до², ставшему, после опевания его сверху и снизу, «полноправным» полуустоем.

Начало дальнейшего мелодического движения связано с воспроизведением в ячейке-системе верхней зоны ритмического рисунка первой фразы. Аналогично той роли, которую играл звук ля¹ в первой фразе, звук до² становится во второй фразе краткой долей начального мотива, а звук ре² — долгой. «По образу и подобию» восходящей интонации начального мотива первой фразы (ля¹, до², до²) создается восходящая интонация начального мотива второй фразы (до², ре², ре²). Более того: в первой фразе мелодическая линия «отмеривала» сексту вверх от исходного ля¹, во второй фразе она тоже отмеривает сексту вверх от исходного до² к крайней верхней точке секстовой ячейки верхней зоны, к звуку ля².

Естественно, что движение не может остановиться на этом крайнем верхнем звуке как из-за его регистровой напряженности, так и из-за его тяготения вниз, через соль² к фа² — верхнему главному устою: эффектная фигура соль², ля², соль², фа², ре², фа² сверху и снизу опевает это фа², тем самым утверждая его в качестве устоя. Концовочный мотив второй фразы утверждает то же самое троекратным его повторением. Аналогично тому как в первой фразе неустойчивая секста фа²—ля¹ разрешилась в полуустой до², так и во второй фразе неустойчивая секста ля²—до² разрешилась в устой фа².

После звучания ячейки-системы верхней зоны слух естественно начинает ожидать уравнивающего звучания в более низкой, т. е. средней зоне. Это звучание заранее подготавливается завершающим орнаментальным вокализмом, добавляющим к концовочному мотиву небольшую фигуру ре², до², ре², уводящую линию напева к неустою, тем самым как бы предупреждая о том, что «продолжение следует» и при этом «продолжение вниз».

Это «продолжение» возникает как прообраз начального восходящего мотива предыдущей фразы: третья фраза начинается уже знакомым мотивом до², ре², ре², причем фигура срединного орнаментального вокализа немедленно повертывает это восходящее движение начального мотива вниз. Линия вокализа не сразу подходит к нижнему фа¹. Вначале она доходит до неустоя ля¹, на котором несколько задерживается, затем концевочный мотив третьей фразы еще раз тормозит движение (на смежном неустое соль¹), и только после этого завершающий вокализ эффектно приводит мелодическую линию к нижнему главному устою, к звуку фа², появляющемуся впервые. Это дает ощущение как бы полной каденции.

Действительно, разобранные нами три фразы а, в, с, т. е. вся 1-я часть, в известном смысле исчерпывает изложение напева. Однако оказывается, что эти три фразы не охватывают главного содержания не только всей строфы поэтического текста, но даже первой полустрофы, поскольку не прозвучало имя главной героини песни — девушки Зюльхизя. Этим именем и начинается четвертая фраза, открывающая вторую центральную часть, состоящую из вариантного изложения фраз первой и третьей, т. е. двух крайних фраз 1-й части, предстающих в виде а¹ и с¹.

Четвертая фраза (а¹) начинается со звука «э» на ноте фа², которой закончился завершающий вокализ предыдущей фразы.

Этот звук не входит в собственно мелодическую и ритмическую ткань напева или в орнамент песни. Природа этого привнесенного в песню звука «э» — особая: она связана с индивидуальной манерой пения некоторых народных певцов. Это «э» и звук фа¹ появились вместе с дыханием, вернее вместе с «выдохом», или, как еще говорят певцы, «на выдохе». Следовательно этот звук не должен учитываться при анализе собственно напева и орнамента — он к ним отношения не имеет. Отметим лишь, что, как и в предыдущих случаях, этот начальный звук оказывается тем самым, которым закончилась предыдущая фраза и что, следовательно, если само появление звука в данном случае до известной степени случайно, то его высота не случайна. Все сказанное относится также к трем первым звукам шестой фразы: их происхождение идентично.

Далее начинает распеваться слово Зюльхизя — обращение к девушке — «главной героине» песни. Это обращение обставлено рядом эффектных приемов, выделяющих и само обращение и, соответственно, всю четвертую фразу.

Прежде всего отметим необычайно долгий, широкий, значительный распев самого слова Зюльхизя. Этот характер распева определяется тем, что интонация обращения в четвертой фразе господствует. В отличие от всех других фраз, в четвертой фразе распеваются не две анапестические слоговые группы (из которых первая, как обычно, распевается в начале фразы, а вторая в ее конце), а одно анапестическое слово — Зюльхизя. «Пространство» же для этих трех слогов остается в четвертой фразе такое же, как и в остальных. Это выделяет в песне и само имя Зюльхизя, и всю четвертую фразу в це-

лом. В процессе растягивания долгий звук начального мотива, совпадающий с сильной долей такта (ля¹, ля¹, до², ре²), очень эффективно, впервые в песне выносит в верхний регистр краткий второй слог анапестической слоговой группы (слог лхи) и его там длительно распекает, обращаясь с ним как с долгим слогом. После соответствующего распевания и растягивания всего слова срединным орнаментальным вокализом, наконец, вступает долгая доля концевочного мотива, выносящая вместе с совпадающей с ней сильной долей такта также и долгий слог анапестического слова (зя) — окончание распеваемого имени героини. Это также производит должный эффект, так как завершение слова Зюльхизя долго ожидалось. Подобное необычно широкое распевание, растягивание одного слова, при этом имени героини, а также приход к повторению первой фразы придают четвертой фразе характер смысловой кульминации. В этой смысловой кульминационной фразе, в мотивах начальном и концевочном, анапестическая формула мотивов не совпадает с количеством слогов в словах и с акцентами в этих последних.

В процессе распевания имени девушки необычно свежо звучит не входящий в бесполутоновый пятиступенный мажорный звукоряд данного напева звук ми, до этого ни разу не звучавший, придающий особую окраску ладу и некоторую эмоциональную тонкость всей четвертой фразе, в которой интонация обращения окрашивается нежностью. Появление ми², не нарушающего ни пентатонности звукоряда (ми² не несет функции вводного тона и движется только вниз), ни секстового диатона, усиливает лирическое звучание кульминационной фразы. В четвертой фразе необходимо также отметить активный, эффектный и стремительный взлет мелодической линии в начале фразы наверх, к звуку ре², по терциям — фа¹, ля¹, до².

Несколько забегаая вперед, укажем на то, что песня в целом также заканчивается именем Зюльхизя, т. е. обращением к девушке, причем, как и в четвертой фразе, распев этого имени обставляется в конце рядом эффектных приемов.

Таким образом, обращение к девушке, завершая каждую полустрофу поэтического текста (в том числе завершая также и песню в целом), в то же время открывает четвертую, в смысловом отношении кульминационную фразу.

В отличие от первой фразы, не имеющей завершающего вокализа, четвертая таковой имеет, при этом он играет здесь особенно важную роль. Четвертая фраза, во всем воспроизводящая первую, тем не менее не может завершиться простой остановкой на опорном звуке до², так как иначе, по аналогии с первой, следующая фраза повела бы ее по проторенной дороге вверх по звукоряду до², ре², фа², соль², ля², так, как это имело место во второй фразе (в). Между тем, по причинам, о которых мы уже говорили, вторая фраза (в) неизбежно должна была быть исключена из повторения: вслед за фразой а¹ должна была последовать фраза с¹. Этот «поворот стрелки» движения мелодической линии на «новый путь» и осуществляет завершающий орнаментальный вокализ, увводя движение от опорного звука до² в

сторону снижения, к неопорному звуку ля¹, предопределяя этим первый звук начального мотива следующей пятой фразы.

Пятая фраза (с¹) открывает вторую полустрофу. Она начинается со слова у—й—пы—у (низина) и с воспроизведения формулы ямбического мотива на звуке ля (♪♪♪). Далее, между крайними звуками двух ямбических мотивов ля¹ и соль¹ звучит быстрая орнаментальная фигура соль¹, ля¹, соль¹, фа¹, ре¹, до¹, ре¹. Здесь линия орнаментальной фигуры устремляется вверх, вниз и опять вверх. Ее назначение — **увеличить протяженность мелодической линии между двумя рядом лежащими звуками**, дать ощущение бóльшего движения внутри «пространственно сжатого» отрезка напева, заполнить секстовую ячейку-систему бесполутонового пятиступенного звукоряда и слабое время между мотивами (специфика орнаментального вокализа) и в то же время указать направление мелодического движения, дать ему определенную устремленность. После концевочного мотива завершающий вокализ сдвигает напев вниз с неустойчивого звука соль¹, на котором задержалось движение, на звук фа¹ — (нижний главный устой), что фактически завершает мелодическое движение фразы, а таким образом и всей второй части. Но, как уже было указано, пятая фраза открывает начало распевания второй полустрофы поэтического текста, которая, конечно, должна быть допета. Она допевается третьей частью песни, являющейся вариантным повторением второй и завершением песни в целом.

Шестая фраза начинается со звука фа и со слова ерзен. Она воспроизводит движение четвертой фразы (а¹), причем голос, так же как и там, задерживается на верхнем фа² (три четверти), при спуске тоже касается звука ми² и целиком повторяет орнаментальный рисунок завершающего вокализа, приводящего линию орнамента к звуку ля¹. Даже в деталях шестой фразы есть стремление в точности воспроизвести все приемы четвертой фразы. Так например, певец начинает фразу тоже «на выдохе» (первые три звука фа¹, соль¹, ля¹), после чего звучит формула ямбического мотива.

Однако, в шестой фразе чувство, темперамент, размах усилены, т. к. после звуков фа¹, соль¹, ля¹, берущихся «на выдохе», следует прямой взлет к ре² — звуку — единственный раз берущемуся без подготовки, т. е. без подхода через соседствующее до² и напряженно повторенному 3 раза.

В седьмой фразе исполнитель вводит импровизационное слово (кем—кто), видимо, для того, чтобы оно вместе со следующим затем словом ай, соединившимся в процессе пения с двумя звуками, составило анапестическую слоговую группу кем а-й (∪∪—). Но неожиданно певец распевает, растягивает на сильной доле не это главное й, которое должно было бы нести функцию долгого слога, а «занимает» для этой цели первый слог из следующей затем трехслоговой группы ту-тэ — тип. Таким образом, растягивается, распевается на звуке ля (вымеренная фермата на пять четвертей) первый краткий слог ту. Затем, так же как в пятой фразе, напев спускается к звуку соль¹, и между ля¹ и соль¹ дается быстрая орнаментальная фигура,

подымающаяся, спускающаяся и вновь подымающаяся, о которой мы уже говорили.

Таким образом, функция начальных мотивов в этих фразах приближается к функции мотивов концовочных: они «тормозят» движение мелодической линии «в пространстве и во времени» (такова же в данном случае функция и срединных вокализов этих фраз), плавно спуская ее к близлежащему фа¹.

В конце седьмой фразы воспроизводится формула концовочного мотива на трех звуках соль¹, причем звучание первого соль¹ достигается его выделением из звуковой линии орнамента на слоге ту (таким образом практически звучит ... у-тэ тип). Затем идет завершающий вокализ, поднимающий линию мелодии от неустойчивого звука соль¹ к тоже неустойчивому звуку ля¹. В соответствии с линией подобного окончания в пятой фразе, ухо ждет в седьмой фразе спуска линии орнаментального завершающего вокализа со звука ля¹ к звуку фа¹, то есть к нижнему главному устою, с тем, чтобы дать ощущение завершения движения. Но этого не происходит, и внезапно наступает неожиданная и потому очень эффектно звучащая короткая пауза-разрыв.

Ощущение завершения движения приходит только в последней, заключительной восьмой фразе, вместе с начинающимся после паузы распеванием имени Зюльхизя — движением от звука ля¹ через соль¹ к фа¹. Звук фа¹ именно как нижняя тоника появляется в заключительной фразе два раза: при движении **сверху вниз**, от звука ля¹ (как бы осуществляя «несостоявшийся» конец предыдущей фразы) и **снизу вверх** (до¹, ре¹, фа¹, фа¹). Нижняя тоника в обоих двух мотивах появляется впервые в 8-й последней фразе песни.

Важно отметить, что обращение к девушке — слово Зюльхизя — в 8-й заключительной фразе растягивается и распевается **иными**, нежели в четвертой фразе, приемами. Здесь, также как и в четвертой фразе, всего только одно анапестическое слово, но его долгий слог совпадает с сильной долей такта и со вступлением главного нижнего устоя, чего не было в четвертой фразе. Кроме того, при заключительном распевании имени девушки певец отбрасывает виртуозно-быстрые орнаментальные фигуры и переходит к спокойно-длительному распеванию. К концу, как и обычно, движение замедляется и постепенно сходит «на нет». Линия напева медленно, но очень целеустремленно двигается к последнему долгому слогу и главному нижнему устою, которые, появляясь вместе, дают ощущение полного конца, полного завершения куплета. Главный нижний устой медленно опеваётся с двух сторон — сверху и снизу.

Господствующим принципом мелодического развития напева является вариационность. В сущности говоря фразы **в** и **с** (вторая и третья) вариационно развивают **а** (первую фразу): **в** — в верхней системе-зоне, **с** — в средней; исходным звуком для обеих фраз-вариантов служит звук **до**, от которого к концовочному мотиву в фразе **в** «отмеривается» кварта вверх, а в фразе **с** — кварта вниз. Вариационной разработкой пронизано также и повторение фраз в различных

частях: по сравнению с а (4-я фраза) а¹ имеет только лишь видоизмененное начало.

* * *

Башкирская народная музыка формировалась на базе народной инструментальной сольной флейтовой музыкальной культуры, насчитывающей тысячелетия. Курай — продольная флейта — музыкальный инструмент, ведущий происхождение от сигнальной пастушеской свирели, — фактически хозяйственного орудия кочевого народа, обязательной принадлежности его хозяйственного скотоводческого быта. На основе стихийных творческих обобщений и свободной художественной разработки курайных сигнальных наигрышей и зовов возникла культура пастушеского пасторального лирически-созерцательного мелоса, глубочайшими корнями связанного непосредственно с природой и ее образами. Кочевой народ, веками живший среди природы, на протяжении веков не имевший оседлых населенных пунктов, вплоть до 30-х годов нашего века не имел также никаких инструментальных и хоровых коллективов и ансамблей. Культивировавшийся в условиях в общем застойного и однообразного быта, пастушеский лирико-созерцательный мелос сольной традиции не знал ни периодически пульсирующего ритма, ни включающих тритоны мажорных и минорных звукорядов с их четким разделением на устойчивые и неустойчивые звуки. Формообразующие принципы пастушеского лирико-созерцательного мелоса во многом производны от паузы-цезуры, от дыхания исполнителя, а также от остановки на опорных звуках лада, очень слабо отграниченных от звуков неопорных, что уже само по себе создает благоприятные условия для мелодического орнамента. Соприкасаясь со словом в высоком искусстве башкирской узун-кюй, т. е. протяжной лирической песни, этот мелос должен был получить первоначальный импульс ритмической организации непосредственно от распеваемого слова. Внедряющийся в стихию лирически-созерцательного пасторального мелоса ритмический импульс слова исчерпывает себя в начальном ямбическом мотиве и немедленно переходит в неопределенно длительное растягивание слога на устое и свободную импровизационную орнаментацию — моменты, производные от принципов формообразования, идущих от паузы-цезуры, паузы-дыхания. Следующее затем чередование ритмичных приемов организации мелоса, переход их один в другой, и суммирование и составляет фразу-ячейку, фразу-систему. Ритмический импульс начальных мотивов вокальных узун-кюй естественно должен был определиться как импульс, в широком смысле ямбический. Дело в том, что в ямбе присутствует момент подготовки сильного времени, момент известного подхода к усилию, к акценту. В то же время сильная доля трохея, являющаяся начальной, эту подготовку устраняет, не оставляя места «приступу» к сильной доле, требуя от исполнителя мгновенного усилия, немедленного перехода от пассивного состояния к активности и напряжению. Естественно, что в лирически созерцательном пастушеском мелосе легче всего должны были возникнуть

в широком смысле **ямбические** мотивы. Кроме того, ямбичности мотивов подавляющего большинства башкирских узун-күй должно было содействовать также еще и то обстоятельство, что в большинстве своем башкирские слова ямбичны, или анапестичны.

Точно так же, как мотивы анализируемой узун-күй пульсируют ямбически, то есть краткой и долгой долей, так и ее фраза в целом тоже пульсирует ямбически, то есть ее тактовое построение (внутри бесполутоновой системы-ячейки ограниченной диапазоном сексты) включает **предъикт** (начальный мотив и срединный вокализ) и **икт** (концовочный мотив и завершающий вокализ). Действительно, мы видим, что музыкальная фраза в целом, т. е. мелодическая волна, распространяющаяся внутри фразы на едином дыхании, суммирует все ее 4 разных члена (начиная от начального мотива и кончая завершающим вокализом), ямбически их организуя. Подлинно новый импульс приходит вместе с новым дыханием певца и распеванием новой ритмически организованной слоговой группы. В результате — появление четырех новых членов новой фразы-ячейки, следующих один за другим в определенной ямбической ритмически организованной последовательности.

Подобно тому, как мелодическое движение во всех 8 фразах бесполутонового пятиступенного лада основано главным образом на опевании неустойми устоев, так и все ячейки-системы (фразы) имеют устремленность к ячейкам-системам средней и нижней зоны, опорным звуком которых является нижний устой фа¹, обязательно завершающий каждую часть узун-күй «Зюльхизя», что в значительной мере определяет ее структуру.

Принципы формообразования и закономерности мелодического движения и мелодического орнамента узун-күй «Зюльхизя» являются во многом отношении типическими. Конечно, в других узун-күй они предстают каждый раз в неповторимо своеобразном, индивидуально-художественном качестве. Но в этом и заключается сила живого воздействия всякого подлинно художественного произведения.

Корни орнамента в башкирских узун-күй

В предыдущей главе, касаясь происхождения орнамента в башкирских узун-күй, мы остановились на одной стороне вопроса. В настоящей главе, ни в коей мере не ставя своей задачей исчерпать или разрешить проблему в целом, ограничимся постановкой вопросов, разработка которых, как нам кажется, может быть научно плодотворной.

Видимо, есть известная связь между отсутствием у башкир в прошлом в течение веков хоров, оркестров, вообще ансамблей и ритмически свободным стилем орнаментальных вокализов части башкирских узун-күй, возникшем в данном случае в качестве естественной составной части сольно-виртуозного стиля. В свою очередь, орнаментальность и импровизационность, развившись и упрочившись, стали значительным препятствием на пути многоголосного или хотя бы группового унисонного исполнения. Стиль импровизационной

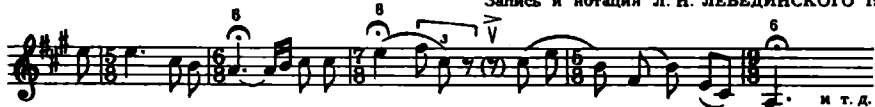
ритмики, являющийся частью сольно-виртуозной исполнительской культуры, препятствует коллективному исполнению, ансамблю.

В развитии сольно-виртуозного стиля большую роль сыграли выдающиеся певцы и кураисты, о которых так часто упоминается как в самих народных песнях, так и в историях песен. Можно утверждать, наверное, что среди народных певцов рано возникло стремление к некоторой профессионализации. Древняя племенная и межплеменная организация башкир, так называемая «джинна» еще на очень ранних исторических стадиях должна была поддерживать выдающихся народных певцов и кураистов. Во время племенных и межплеменных народных собраний всегда устраивалась «байга» с обязательным выступлением акробатов, силачей, а также танцоров, певцов и кураистов. Между музыкантами тоже происходили традиционные соревнования, к которым заблаговременно готовились. Естественно, что джинна должна была поддерживать народных музыкантов в их стремлении заранее подготавливаться к соревнованию. В среде профессионализирующихся народных музыкантов, постоянно готовившихся к участию в соревнованиях, естественно, должно было зародиться стремление к развитию и укреплению виртуозности. Позднее, в период кантонного устройства башкир, развитие и укрепление этой виртуозности, естественно, продолжалось, причем заботу о поддержании на достаточно высоком уровне искусства отдельных выдающихся народных певцов и кураистов уже, видимо, несла байско-феодалная верхушка и начальники кантонов.

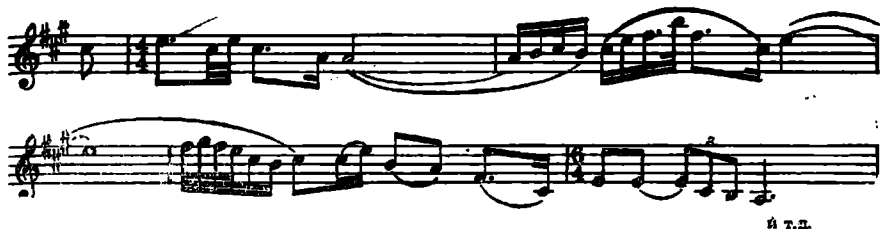
Получив в виртуозности профессионализирующихся народных певцов и кураистов стимул развития, мелодический орнамент как часть сольно-виртуозной культуры стал постепенно входить в народный стиль исполнения, вначале — при исполнении только некоторых узун-күй, прежде всего тех, которые были уже распеты выдающимися народными мастерами.

Одновременно с распространением сложно-орнаментированных узун-күй продолжали жить и развиваться узун-күй более простого стиля исполнения — мало или совсем неорнаментированные («Салават», «Хабай-кашка», «Караван-сарай», «Калды» и др.). Впрочем, если в народной музыкальной практике, например, та же песня о Салавате всегда исполняется без орнаментации, то некоторые узун-күй исполняются всё же двояко: без орнаментации (или с небольшой орнаментацией) и с богатой орнаментацией. В данном случае многое определяет исполнитель, т. е. певец или кураист, его склонность к определенному стилю исполнения. С этой стороны представляет интерес сравнение двух зачинов узун-күй «Кахым-тура», записанных у разных исполнителей.

Запись и нотация Л. Н. ЛЕБЕДИНСКОГО 1937г.



Запись и нотация А. КЛЮЧАРЕВА



и т.д.

Возвращаясь к вопросу об известной связи, существующей между мелодическим орнаментом большой группы узун-кюй и их ладовой организацией, укажем на то, что многовековая застойность экономики, общественных отношений и быта башкир обусловили в прошлом застойность также и идеологической сферы, в том числе и искусства, в котором постепенно начала сильно проявлять себя, а затем и культивироваться лирическая созерцательность. Образы созерцательной лирики, естественно, привлекли к себе адекватный мелос, и прежде всего такой, в котором отсутствуют острые динамические средства. Именно в ладах бесполутонового строя, которые лежат в основе многих башкирских народных песен, отсутствует играющий столь важную роль в европейских мажорных и минорных ладах интервал увеличенной кварты (или уменьшенной квинты), создающий тяготение, в частности, к основным звукам тонического трезвучия.

Звуки бесполутоновых ладов разделяются на устойчивые и неустойчивые в гораздо менее резкой форме, нежели это имеет место в мажорных и минорных ладах европейской музыки. В бесполутоновых ладах нет контрастного сопоставления вводного и основного тона. Переход от устоя к неустою и обратно совершается в них с меньшим напряжением, чем в тоно-полутоновых. Мажор и минор гораздо более динамичны, нежели лады бесполутонового строя, отдельные звуки которых не сопряжены между собой в такой мере, как это имеет место, скажем, в мажоре и миноре. Именно поэтому выразительные возможности мелоса, развивающегося на бесполутоновой основе, значительно ограничены по сравнению с мажорными и минорными ладами (и возможностями их дальнейшего развития).

Между таким суженным по сравнению с европейскими ладами диапазоном выразительности, с одной стороны, и высокой развитостью орнаментики в мелодике известной части узун-кюй, базирующихся на бесполутоновой основе, с другой, — также есть известная внутренняя связь. Часто основная функция орнамента заключается в том, чтобы расширить суженный диапазон медлительного мелодического движения, раздвинуть пространство между двумя смежными звуками напева, сопоставление которых не дает необходимого ощущения остроты. Иногда, — наоборот, фигуры орнамента соединяют далеко стоящие один от другого звуки напева, — все это мы продемонстрировали в предыдущей главе, анализируя узун-кюй «Зюльхизя».

Образы поэзии созерцательной лирики и ограниченный в своих выразительных возможностях мелос, базирующийся на ладах, лишенных острой динамики, хорошо сливаются друг с другом, а также с мелодическим орнаментом.

Одновременно со всем этим следует помнить также и о том, что до недавнего прошлого наиболее распространенным народным инструментом в Башкирии был только лишь курай — сольный мелодический инструмент. Со своей стороны, это также способствовало застойности одноголосной мелодической культуры и, в конечном счете, — развитию мелодической орнаментики. В орнаментике вокальных узун-күй много общего с попевками, типичными для виртуозной манеры игры на курае — на это мы тоже указывали в предыдущей главе.

Орнаментика, как общехудожественный стиль искусства, на некоторых исторически ранних стадиях всегда связана с высокой народной художественной культурой, всегда сопутствует высокой культуре народных художественных промыслов и ремесел — ковроткачества, вышивки, рисунка по коже, узоров по металлу. Вполне возможно, что до татаро-монгольского нашествия ремесло в Башкирии было относительно высоко развито. Также наблюдалось у соседей башкир, например, у камских булгар, в государство которых башкиры одно время входили, и в Средней Азии, с которой башкиры имели оживленные торговые связи. Исторические и общекультурные предпосылки для развития башкирской орнаментики, как элемента стиля народного искусства, были налицо видимо уже на сравнительно ранних стадиях общественного развития.

Таким образом орнаментальный стиль известной части башкирской узун-күй, так же как и бесполутоновая основа этих песен, имеют корни также и в истории быта и культуры самого народа *.

Однако характерно, что благодаря целому ряду причин, и в том числе благотворному влиянию русской культуры, развитие башкирской народной песни не пошло по линии гипертрофии орнамента, иногда, у некоторых народов, нивелирующей самый напев, его рисунок. Мелодическая орнаментика целиком не поглощала напевы башкирских узун-күй. Это не только «видно» простым глазом (по нотным расшифровкам напевов), не только улавливается слухом, но и находит свое выражение во вкусах народа: в народном быту не ценится певец, в пении которого виртуозная сторона преобладает над всем остальным, не ценится пение, в котором мелодическая орнаментика гипертрофирована и вытеснила все другие средства мелодической выразительности *.

* В комплексе причин, препятствовавших появлению многоголосия и направлявших музыкальное развитие в сольно-мелодическое, сольно-виртуозное русло, большое место занимали: а) кочевой характер быта башкир, тянувшийся не менее, чем тысячелетие; б) длительное отсутствие постоянных стабильных крупных поселений, единственно создающих необходимые условия для появления многоголосных коллективов, т. е. хоров и оркестров; в) отсутствие в труде кочевого пастушеского народа моментов, объединяющих усилия коллектива, организуемого об-

Видимо тяготение башкирской песни к образам истории и социально-трагедийным темам возможно в какой-то мере также предохраняло ее от гипертрофии орнаментики, подчиняя мелос мелодическим средствам, наделенным большой смысловой и эмоциональной выразительностью.

Быстрые короткие песни — кыска-кюй

Быстрые, короткие песни, так называемые кыска-кюй, представляют как бы жанровую противоположность узун-кюй. Почти всегда связанные с выражением бодрого чувства и активным его проявлением, с определенным эмоциональным подъемом, эти песни обычно оказываются пронизанными танцевальностью и очень часто моторной ритмикой.

Несколько иными оказываются кумысные, «гостевые» песни, частично также примыкающие к кыска-кюй, но о них — ниже.

Жанр кыска-кюй ярко представляет старинная башкирская охотничья песня «Ирандык» *.

щим движением и общим ритмом работы. К этим первопричинам прибавилось впоследствии много других.

Сильные в прошлом искусственные «охранительные» тенденции в отношении всего стиля башкирской музыки — все это исходило от байско-феодалной верхушки, служителей религии, пан-тюркистов и пан-исламистов. В конечном счете эти тенденции были связаны с реакционным стремлением утвердить в народе пассивно-созерцательное мировоззрение. Отсюда культивирование однообразия содержания, связанного с общим застоем в развитии всех форм общественной жизни.

Ислам — одна из наиболее реакционных религий — налагал запрет на групповое пение и групповой танец с участием женщин и этим ставил огромные препятствия на пути многоголосия, тем самым культивируя одноголосие с его общей солидно-виртуозной тенденцией развития и общую «застылость» башкирской народной музыки.

Важно отметить, что и в настоящее время среди различных певцов и кураистов, владеющих виртуозным стилем исполнения, существуют два различных подхода к мелодическому орнаменту. У одних орнамент отличается большой свободой, разнообразием, богатством форм, и приемов: всевозможные орнаментальные попевки не только различны по узору и ритмике, но различны и их художественные функции. У других, наоборот, наблюдается сужение приемов и владение всего лишь несколькими орнаментальными фигурами, а иногда даже какой-либо одной; обычно исполнение этой фигуры отличается большой отточенностью и филигранностью. Неизбежное при таком отборе злоупотребление одной или несколькими орнаментальными попевками всегда создает впечатление однообразия и бедности орнамента, наличия в нем каких-то мертвящих канонов. Нужно думать, что различные подходы исполнителей к мелодическому орнаменту имели место также и в очень отдаленные времена.

С другой стороны, технический момент, играющий большую роль в виртуозном стиле пения и игры на курае, неизбежно вызывал увеличение значения канонов, упрощающих исполнение различных орнаментальных попевок. Овладение канонами в известной мере облегчало, но в то же время зачастую и мертвило исполнение виртуозно-сложных узун-кюй. Певец, соединяющий в своем искусстве содержательность, живую выразительность, вокальную технику и виртуозность (пусть самобытный!), — явление редкое как в народной, так и в профессиональной музыке во все времена и у всех народов.

* См. «Башкирские народные песни». Уфа, Башкиргоиздат. 1954. № 84.

Ирандык — название одного из Уральских хребтов, одновременно — самой высокой горы этого хребта, а также название горной уральской реки. Ирандык — одно из красивейших мест Южного Урала, славящееся великолепной охотой. Песня «Ирандык» — бодрая, молодая, в ее активной мелодии, связанной с живым танцевальным ритмом, слышны лихие охотничьи выкрики молодых джигитов. Вся она — огонь, удадь, молодость. В припеве песни появляется клич «санг, санг»; восклицание это, предположительно, подражание крику беркута, с которым обычно охотились башкиры или же — клич охотников, зовущих беркута (после окончания его охоты) спуститься вниз на специально установленный для этого шест. Видимо, охотничий клич этот был внесен в песню в давние времена.

Прислушиваясь к подчеркнутой танцевальности напева «Ирандык», можно предположить, что в прошлом с этой песней был связан танец. В настоящее время «Ирандык» исполняется только как песня.

Кыска-кюй часто предстает в репертуаре кураистов в виде пьесы с программно-изобразительным замыслом. Это обычно тонкие инструментальные миниатюры, связанные с образами природы; им всегда сопутствуют эпические сказы, легенды, сказки.

Такова, например, пьеса «Туры ат сагыл ак тирмэ» (см. № 66). Одно ее название, означающее «Белая палатка на горном пастбище гнедого коня», уже включает в себе лирический пейзаж. Этой пьесе сопутствует поэтичная легенда:

Молодой башкир-кураист собирався жениться на девушке, жившей далеко от него. Старинный обычай требовал, чтобы молодой человек, прежде чем жениться, долгое время навещал свою невесту. Всякий раз, приезжая к ней, он оставлял своего любимого гнедого коня на горном пастбище и его никто не видел. Джигит любил своего друга-коня и каждый день навещал его на этом горном пастбище, где у него была поставлена белая палатка. Любопытные женщины проследили джигита и пришли тайно посмотреть на коня. Они нашли его спящим. Конь был гнедой, с двумя крыльями по бокам и золотился в лучах солнца. Женщины долго смотрели на коня и восхищались им. Когда же молодой хозяин вернулся к своему другу-коню, он нашел его мертвым: расхваливая коня, женщины сглазили его. Молодой джигит сел рядом со своим мертвым другом около палатки и тут же сочинил пьесу, в которой излил свою любовь к коню и все свои чувства, связанные с потерей друга. В ней он вспоминает о своем чудо-коне и его легком беге.

И в легенде, и в пьесе нашла свое выражение любовь башкир к природе, к ее красоте, и в то же время к благородному животному — коню, другу человека.

В башкирской музыке бесконечно количество народных инструментальных пьес и песен, посвященных коням различных пород, мастей и возрастов. Вот небольшой перечень названий этих пьес: «Кара юрга» («Вороной иноходец», см. № 67), «Саптар юрга» («Игреньевый иноходец», см. № 68), «Хыбай кашка» («Кавалерийский конь со звездочкой на лбу»), «Еран кашка» («Золотистый конь со звездочкой на лбу»), «Кук дунян» («Молодой жеребчик», см. № 65). «Буртэ ат» («Саврасая лошадь») и т. д. и т. п. Во всех легендах, свя-

занных с этими пьесами, лошадь — умный и преданный друг, оказывающий неоценимые услуги человеку.

Чрезвычайно красива и поэтична легенда к пьесе «Кара юрга» («Вороной иноходец»):

Вороной, умный конь, умевший говорить по-человечески, похитил для своего молодого хозяина его любимую девушку, которой безуспешно добивался джигит. Похитив красавицу, Кара юрга рысью бежит с драгоценной ношей домой, по дороге сообщая своей будущей хозяйке самые приятные сведения о ее будущем муже.

«Кара юрга» широко бытует и в настоящее время, причем и как инструментальная пьеса, и как быстрая песня — кыска-кюй, т. е. песня с поэтическим текстом. Слышавший ее в XVIII веке академик Иван Лепехин свидетельствует в своих «Дневных записях», что «Кара юрга» одновременно являлся также и танцем типа «кыланып-бию», т. е. танцем программно-изобразительного характера.

«Старик, взявший на себя веселый вид, — писал Лепехин, — запел песню, называемую «Кара юрга» («Карий иноходец»). Песня сия у них (т. е. у башкир, — Л. Л.) за самую веселую почитается. Старик, припевая сию песню, ударил и в три ноги и тогда открылся башкирский бал. В пляске своей башкирцы много кобенятся и стараются телодвижениями выражать слова, в песне содержащиеся» *.

Сказы, сопутствующие таким пьесам, носят иногда и бытовой характер. Пьеса «Кара таук» («Черная курица») так же, как и предваряющий ее сказ, полна живого, народного, и в то же время жизненно-поучительного юмора. Одновременно это также и танцевальная пьеса. Содержание сказа «Кара таук» следующее:

Один бедняк приобрел каким-то путем курицу и размышлял о том, как быстро и легко сможет он теперь поправить свое скверное материальное положение. «Курица снесет мне полсотни яиц, — думал бедняк, — из которых вылупятся цыплята, среди которых будет по меньшей мере 30 куриц; каждая из них, в свою очередь, опять снесет полсотни яиц, следовательно каждая даст опять по 30 куриц» и т. д. и т. п. Бедняку уже мерещились золотые замки. Придя домой, он сразу же посадил нестись свою драгоценную курицу. Однако через несколько минут его слух поразил петушинный крик. Оказывается, это запела петухом его черная курица. Ожидать яиц и цыплят от курицы, поющей петухом, — безнадежно, и кара таук была отправлена в кухонную кастрюлю. Золотые замки бедняка мгновенно рассыпались.

Пьесе «Кара таук» открывает бодрый танцевальный напев. Это как бы мечты бедняка о тысячах цыплят. Неожиданно танец прерывается петушиным пением, звучащим резким диссонансом. Это — как бы крах всех иллюзий бедняка. Как это совершенно ясно, замысел пьесы крайне наивен, но в нем есть и простодушие, и народный юмор.

Благодаря давней и долголетней службе башкир в русской армии, в репертуар кураистов давно и прочно вошел марш, обычно своеобразно преломленный, часто превращенный в танцевальную мелодию, сопровождающую мужской военный танец.

* И. Лепехин. Дневные записи путешествия по разным провинциям Российского государства в 1770 г.

Марш, видимо, звучал в башкирской народной музыке уже в XVIII веке, о чем свидетельствуют, скажем, такие широко известные марши, как «Казань алга» (см. № 71 — «Марш на взятие Казани») и марш «Буртэ ат» («Серая лошадь»), записанный Рыбаковым в 1894 году со следующим примечанием: «Это была прекрасная старая лошадь, во время взятия Казани похороненная с почестями». Событие, с которым могут быть связаны оба марша, т. е. взятие Казани, происходило как в XVI веке, во время взятия Казани Иваном IV, так и в XVIII веке, во время взятия Казани Пугачевым. Нужно думать, что оба марша относятся к эпизоду Пугачевского восстания, в котором башкиры принимали непосредственное участие.

Башкирские марши XIX века уже прямо связаны с военным бытием русской армии и созданы не без влияния русской музыки. Характерны их названия: «Перовский» — фамилия генерала, командовавшего башкирским отрядом русской армии, во время похода к Кокандской крепости Ак-мечеть в 1853 году и являвшегося в то же время оренбургским генерал-губернатором (см. №№ 72 и 74), «Манеж», «Развод» (имеется в виду «развод караула»), «Бонапарт», «Маршрут», «Ак-мечеть» (см. № 73).

В основе некоторых из этих пьес лежат трубные военные сигналы и зори. Такова, например, пьеса «Маршрут» (см. № 89).

В марше «Перовский» слышатся интонации народных казачьих и украинских танцев. Марш этот является одновременно типично мужским военно-кавалерийским, джигитным танцем, движения которого воспроизводят джигитовку, рубку саблей, стрельбу из лука.

Танцевальные напевы

Остановимся на интересном процессе развития у башкир танцевальных напевов.

О лирических танцах и плясовых напевах И. Лепехин, путешествовавший в XVIII веке по Башкирии, совершенно не упоминает. Однако он уделяет большое место кыланып-бюю — изобразительным и военно-героическим танцам. Р. Игнатьев (70-е годы XIX века) уже констатирует, что, хотя у башкир плясовых песен нет, есть плясовые мотивы без слов — бюю-кюй. Самый популярный танцевальный напев его времени — «Будэнэ» («Перепелка») (см. № 77). Еще четверть века спустя в конце девятых годов, С. Рыбаков в своей книге приводит наиболее популярные танцевальные напевы — «Семь девушек», «Шесть джигитов», «Зарифа», «Муглифа» и т. д. Рыбаков отмечает также распространение такмаков, по его словам — плясовых песен, связанных с любовной тематикой. Любовная тематика такмаков требовала соединения их именно с танцевальной лирикой бюю-кюй. Двухколенность структуры бюю-кюй совпадала с двухколенностью четверостиший такмаков, в основе которых обычно лежал поэтический прием параллелизма образов.

Все эти данные наталкивают на предположение о постепенной эво-

люции от кыланып-бюю, т. е. от изобразительного танца, к танцу с общелирическим замыслом, с лирическим образом.

Во всем этом явственно ощущается тяготение народа к выражению чувств и переживаний, связанных с миром личной, в частности любовной, лирики, скованной до этого патриархально-родовыми отношениями. Этот процесс постепенного освобождения личности из-под уз патриархально-родовых отношений длится на протяжении всего XIX века и проявляет себя особенно сильно в последней четверти XIX и в начале XX века, в связи с усилением проникновения в Башкирию капиталистических отношений, которые, с одной стороны, несли еще большее разорение народу и новую для него кабалу, но с другой — ломали и частично уничтожали патриархально-родовой быт и его традиции; а это содействовало возможности проявления личной лирики, подавляемой до этого патриархально-родовыми отношениями*.

Не вытесняя окончательно программно-изобразительные танцы — кыланып-бюю, к которым относятся «Кара юрга» («Вороной иноходец») и ряд других, в XIX веке получает распространение также и танец с общелирическим замыслом. Новые танцы требовали новых напевов. Многие старые танцы и пьесы для курая с изобразительным замыслом, такие, скажем, как «Кара юрга», стали эволюционировать в сторону лирической танцевальности. Главное же — появились лирические плясовые напевы с глубоко лирическим музыкальным замыслом. Новые лирические бюю-кюй, т. е. танцевальные напевы, стали часто называть именами женщин, например: «Зарифа», «Муглифа», «Сагида»; названия других несли лирическую образность: «Две девушки», «Семь девушек», «Шесть джигитов», «Полная девушка», «Черемуха с обильными гроздьями», «Гейша» и т. д.

Как в самом танце, так и в напевах новых бюю-кюй изобразительный замысел частично стал исчезать или сливаться с новым лирическим замыслом. Напевы программно-изобразительных танцев воспроизводили внешнюю сторону движения через выразительность ритма и характерную мелодическую линию; в новых же бюю-кюй получила развитие лирическая выразительность мелодии, раскрывающей человеческие чувства. Мелодия должна была раскрывать лирический характер, выявлять изящество, гибкость, грациозность лирического танцевального движения, красоту лирического образа. Отчасти это новое было связано с тем, что в танце стала принимать активное участие женщина. А это, в свою очередь, пришло вместе с уничтожением гнета еще очень сильных патриархально-родовых отношений, мешавших, в частности, развиваться личности, это пришло вместе с усилением передового русского влияния, противодействовавшего реакционным взглядам ислама, закабавшим башкирскую женщину. Уже в начале XX века молодежь — девушки и парни — кое-

* В XIX веке на этой же основе уничтожения патриархально-родовых отношений происходит полное уничтожение кубайров — героических сказаний о подвигах отдельных племен и родов, а также их вождей и батырей (подробнее см. в комментарии № 45).

где танцевали вместе, вопреки запретам ислама, вообще преследовавшим пение и танцы и уж, конечно, участие в танце женщины. Сопоставление двух контрастных ладорегистров курая, одного — высокого, светлого, лирического, гибкого и легкого, другого — низкого, более мужественного и массивного, получило новое освещение в танце и легло в основу некоторых структурных принципов бюю-кюй, в частности, их двухколенности.

Несколько таких лирических бюю-кюй, упоминание о которых мы находим еще у Рыбакова, т. е. в конце XIX века, представляют большой интерес. Такова, к примеру, бюю-кюй «Карабаев» (см. № 85)*. В напеве этого танца много изящества и романтики. По структуре близки ей бюю-кюй «Полная девушка» (см. № 84), «Зарифа» (см. № 87), «Муглифа» (см. № 88) и т. д.

Наряду с лирическими бюю-кюй продолжала бытовать также и наиболее яркая часть изобразительно-программных танцевальных напевов, таких, как, скажем, «Кара юрга». Но они уже не сопровождались танцем. Впоследствии — уже после Великой Октябрьской социалистической революции — программно-изобразительный танец возродится, однако на совершенно новой основе.

В конце XIX века в башкирской народной музыке появилась новая жанровая разновидность кыска-кюй — так называемые такмаки. Такмаки — плясовые частушки, поэтические четверостишия которых обычно исполняются с различными танцевальными напевами. В основе поэтических четверостиший такмаков чаще всего лежит прием параллелизма. В первой половине такого четверостишия дается какой-либо образ (часто из мира природы), параллельный основному, во второй половине дается основной образ.

Вот, к примеру, два четверостишия такмаков конца XIX века:

Во дворе стоит береза,
Сок ее хочу я брать;
Скоро выйду замуж, девки.
Не придется мне играть.

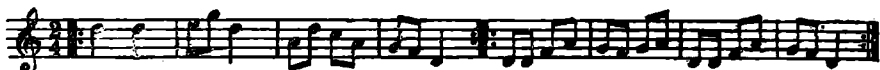
Закажи-ка, тятя, шубу,
Я хочу ее носить;
Сватай за меня девицу,
Я хочу ее любить.

Впоследствии начали появляться такмаки без параллельных образов, все четверостишие которых было полностью посвящено какому-либо одному образу, одному явлению или событию. Наконец на основе соединения нескольких четверостиший такого типа появились уже такмачные песни: все куплеты в них были посвящены одному образу, развитию одного сюжета, причем в некоторых песнях появились

* Надо думать, что Карабаев — это фамилия чем-то выдающегося человека, возможно выдающегося танцора или скорее всего кураиста, которому приписывается сочинение этого напева.

уже и припевы. Более того: тексты первых куплетов (или текст припева, а иногда те и другие одновременно) стали закрепляться за определенными мотивами, получившими и закрепленные названия, которые давались или в связи с основным образом песни или по первой строчке поэтического текста, а иногда по припеву. Так возникли популярнейшие такмачные плясовые «Карабай» (см. № 4), «Золотой» (см. № 3), «Хатира» (см. № 41), «Эллерук» (см. № 10), «Шаль вязала» (см. № 6), «Наза» (см. № 5) и т. д. Сами же такмаки рождались из обрастания бюю-кюй (т. е. инструментальных танцевальных напевов) словами, поэтическими текстами.

В этом отношении показательна эволюция бюю-кюй «Карабай». В прошлом «Карабай» существовал только лишь в виде одного инструментального танцевального напева и исполнялся без слов:



Подчеркивание двух начальных звуков этого бюю-кюй — двух первых четвертей — утверждало четкость ритма всей пьесы — основы пляса, поскольку ритм именно этих двух четвертей вводит в танец, открывает его и в дальнейшем разрабатывается. Помогая кураисту и танцующим, танцоры и публика стали отбивать эти две четверти ладонями. Затем к этой «ударной» инструментовке прибавились выкрики «Хай! Хай!», а иногда — «Хоп! Хоп!».

Следующий этап заключался в словесном заполнении остальных тактов. Второй такт вначале заполнялся одним словом-выкриком, имевшим назначение подбодрить танцора. Чаще всего в данном случае произносили слово «генэйем»*: анапестическое строение этого слова точно соответствовало ритмической формуле второго такта «Карабая». Затем танцующие и наблюдающие заполнили два последующих такта словами «Эллилэу** генэйем», опять-таки точно соответствующими ритму напева.

Словесный текст, конечно, постоянно варьировался. Очень часто «Карабай» пелся (да и в настоящее время еще часто поется) таким образом, что в первом такте дробится либо первая четверть, либо обе.

Эллилэу, генэйем,
Бэллилэу, генэйем.

* Точного перевода этого слова нет, но ближе всего ему соответствует «мой (моя) милый».

** Эллилэу — равнозначно русскому «люли», приблизительно, конечно.

Юноши вызывали «выйти плясать», т. е. выйти в круг, девушек, которые, как правило, отнекивались и заставляли себя долго упрашивать. Готовые фразы ответов в конце концов приобрели форму поэтических четверостиший, певшихся девушками в ответ приглашавшим их юношам:

Поййди вечером *,
Постучи в окошко мне; } 2 раза

Коль увижу и услышу,
Может, выйду я к тебе. } 2 раза

Метрическая формула пляса подчиняет в такмаках акценты слов: музыкальный размер бую-кюй всегда трохеический.

За напевами «Карабай» и «Шаль вязала» прочно закрепились их названия, поэтические же четверостишия берутся самые различные. За напевами «Золотой» и «Эллерук» закрепились не только названия, но и слова повторяющегося припева: в первом «Золотой, ратти, ратти, золотой, раттаем», во втором — «Эй, эллэрук, эллерук»; в напеве «Хатиря» закрепились название и последнее слово каждого четверостишия (Хатиря).

Танцевальность, четкость и простота структуры такмаков, ясность, определенность их ритмических формул, динамика напева, новое соотношение слова и звука (слог против звука) — все это привлекло молодежь. Такмаки содействовали распространению коллективного пения. Коллективное, согласованное, стройное хоровое пение, вначале унисонное, в один голос, началось с такмаков. Мелодии такмаков легко получали поддержку гармонии, пришедшей из России. Молодежь тянулась к гармонии, которая также несла с собой зачатки многоголосья и новую динамику звучащий тонико-доминантовых отношений. Видимо, на первых порах появления гармонии в Башкирии народные башкирские музыканты прикасались очень робко к новым средствам музыкальной выразительности и черты нового выступали в бытовом музицировании в зачаточном виде. Известное представление о первых шагах пентатонного слухового сознания, развивающегося в сторону многоголосья и гармонии, основанной на тонико-доминантовых отношениях, дают записи исполнения рядовым башкирским сельским гармонистом двух популярных народных плясовых.

Произведенные в 1937 году, они, однако, правильно воссоздают характерные черты начальной стадии интересующего нас процесса развития пентатонного слухового сознания.

* Первые четверти дробились, примерно, еще и так: приходи вечером приходи-ка вечером; приходи ко мне, мой милый, и т. д. и т. п.

КАРАБАЙ

Довольно скоро $\text{♩} = 126$

Гармонь
(блюз-пой)



Вар. 



ЧЕРНЫЙ САТИН

Довольно скоро $\text{♩} = 126$

Гармонь
(блюз-пой)





Вместе с успехами горнозаводской промышленности на Урале росла социальная прослойка крестьян-«зимагор»*, занимавшихся отхожими промыслами. Среди зимагор зародились и затем получили большое распространение так называемые «зимагорские» песни. Они представляют собой разновидность кыска-кюй. В них ощущается сильное влияние татарской народной музыки. Их напевы отличается высокий регистр (результат пения на улице под гармошку), наличие отдельных русских слов, опора мелодии на тонико-доминантовую гармонию (см. №№ 43 и 44).

Архитектоника и ритмика напевов кыска-кюй богата и разнообразна, быть может даже еще в большей мере, нежели напевов узункюй; но они основаны на иных принципах.

В напеве кыска-кюй «Колхозная земля» (см. № 2) очень живо комбинируются трех- и четырехдольные такты; первый четырехтакт выступает в последовательности 4, 4, 3, 3 и затем два трехтакта в последовательности 4, 3, 4.

* От соединения и изменения слов «зима — горе».

Напев «Карабай» четко разделяется на два 8-тактовых колена, обычно противопоставляющихся друг другу не только регистрами, но и ритмическим рисунком; в то же время оба колена объединяются одинаковыми анапестическими заключительными тактами.

В напевах кыска-күй часто встречаются занимательные мелодические расширения (см. например, «Наза» № 5).

Игровой характер напева «Шаль вязала» (см. № 6) подчеркнут его 3-тактовым строением, придающим напеву пластическую закругленность. Второе колено такмака четырехтактовое.

В напеве «Ай-ли, мальчик мой» (см. № 7) противопоставлены частая, «мелко-дробная» ритмика запева и ритмически выразительный, с характерными «притоптывающими» акцентами припев, повторенный к тому же два раза. Таким образом, центром песни оказывается припев; запев же — это только лишь ввод к припеву, своего рода «ступеньки при входе». Такова же в общем структура напева «Песня Гулизар» (см. № 8).

В напеве «Хромой конь» (см. № 38) — два предложения, каждое из которых состоит из 8 тактов, отделенных протяжным восклицанием — одним звуком (9-й такт), причем задумчивое и даже немного печальное второе предложение оказывается тонально и регистрово, а главное — ритмически противопоставленным бодрому, энергичному и стремительному мажорному первому предложению; любопытны в этом последнем неожиданные переходы из трехдольного размера (3/4) в двухдольный (6/8), а также неожиданные превращения (путем расширения) 6/8 в 7/8.

Свободное мелодическое дыхание напева «Золотой или серебряный этот мир наш» (см. № 39) ощущается также в свободном чередовании двухдольных и трехдольных тактов.

Напев гостевой песни «За столом» (см. № 40) вариационно богато разработан, ритмически и структурно разнообразен: 40 тактов каждого проведения песни включают два разнообразно варьированных четырнадцатитакта и 12 тактов припева.

Танцевально выразительна структура напева «Хатиря» (см. № 41): два раза повторенному двутакту первого колена отвечает два раза повторенный трехтакт второго, каждый раз заканчивающийся тяжелым ритмом анапеста.

В забавном комедийном «Танце старух» (№ 42), каждое повторение восьмитакта, слегка, но в то же время очень выразительно варьируется.

Примеров ритмического структурного разнообразия напевов кыска-күй можно было бы привести очень много особенно, если принять во внимание также танцевальные пьесы — бюю-күй.

Узун-күй и кыска-күй — основные жанры башкирской народной музыки, поэтому мы более подробно остановились на них. Но в башкирской народной музыке существовали и существуют еще и другие формы и жанры. Некоторые из них превратились в настоящее время в музейные или же полностью исчезли.

Сенляу и теляк

Сенляу — предсвадебный плач, причитание девушки, выдаваемой замуж. Теляк — благопожелание невесте, унисонно исполняемое родней жениха в тот момент, когда невесту привозят в его дом.

Выросши на основе явлений обыденной жизни, собственно с искусством не связанных (как не связаны с искусством естественный плач и всякое благопожелание, напутствие) сенляу и теляк, бытуя в веках приобрели функцию обряда, органически соединившись с поэзией и музыкой.

Музыкально-вокальная интонация сенляу совершенно явно выросла непосредственно из плача, всхлипывания, во время которых невеста произносила слова жалобы, слова упрека, обращенные к отдельным членам семьи, отдающим ее в чужой дом, обыкновенно за совершенно неизвестного и очень часто сразу же не полюбившегося ей человека (здесь имело большое значение обычная разница в возрасте между дочкой-невестой и очень пожилым женихом, иногда, просто стариком, а также точное знание того, что ее ожидает судьба рабы мужа). Важно подчеркнуть, что как текст, так и музыкально-вокальная интонация сенляу в быту всегда сопровождалась одновременным ритуалом плача, всхлипывания (или же подлинным естественным плачем) и потому эта интонация оказалась органично и тесно связанной с собственно плачем.

В публикуемом ниже сенляу «Не агат ли» автор сделал русский перевод лишь жалоб и упреков в адрес отца и матери, целиком же записанная им фонограмма содержит также упреки невесты в адрес жениха и свахи, причем иногда это уже и не только упреки, но и высказываемая ею неприязнь, желание нанести оскорбление, ославить, опозорить тех, кто причинил ей боль и горе. Подстрочно-смысловой перевод сенляу «Не агал ли» гласит:

Отцу: В белой тряпке, той, которой завязал ты узелок, собираясь в дорогу,
Не агат ли был (в узелке), папочка мой?

Как агат продал ты меня!

Разве не нужна была я (разве я лишняя стала), папочка мой?

Матери: Шубу мою на овечьем, ягнячем меху

Матери моей отдайте:

Утром-вечером себя покрывает пусть,

Скучает по своем ребенке пусть!

Отцу: Оттого, что запрягаешь лошадь звеня сбруей,

Не устают ли от этого руки твои?

Оттого, что увозишь меня, звеня бубенчиком,

Не горит ли от этого сердечко твое?

Свахе и жениху высказываются самые неприятные вещи:

Свахе: По небу туча черная плывет

И не пройдет она без грома и дождя.

Старуха-сваха, коли уж пришла,

Не успокоится, с собой не взяв меня.

Хлеба в полях от луговой травы
Отделены высоким сорняком;
За мною сваха-дрянь пришла,
В овинах пойманная с русским стариком.

Жениху: Ну вишня, вот так вишня, — красота:
С листком зеленым, с длинным стебельком!
Жених, вот так жених, — хорош,
Да только горло с острым кадыком.
У пегой у коровы молодой
Сосцы торчат на вымени большим.
У жениха, что за столом сидит,
Рот черный кажется горшком.

НЕ АГАТ ЛИ... АК СЕПЕРӨККӨ...

Довольно медленно ♩ 56

Атаһына (отцу):



Ах се . не рәккә тергәнен а . хык кына и . не . ме, а . та . ка . ыйм?
Не а . гат ли ты в у . зел . взял с со . бой, оби . ра . ясь в даль . ний . путь, ах . о . тец мой?



А . хык кына ке . уек, һа . тып бир . зен . ар . тык кы . на и . нем . ме, а . та . ка . ыйм?
Ме . ня . ведь про . дал . ты, как тот а . гат , ка . кой же стал ты злой, ах , о . тец мой?

Эсәһенә (матери):



Э . се . лә . тышмы бә . рән тун , и . нә . кәй . е . мә би . ре . гәр,
Шуб . ку . ту . мо . ю от . дай . те ма . гуш . ке . мо . ей, но . сит . пус . ты!



ир . тө . лә . кис . ле я . быч . һып . бе . ла . кай . ым ти . еп . тө һа . ғып . һым!
И . каж . ду . ю . ночь ску . ча . ет и пла . чет . пусть по . мне, ах , пом . нит . пус . ты!

Обратившись к напевам сенляу «Не агат ли» (см. комментарий к № 48), отметим следующие характерные его черты:

Восьмитактовый период делится на 2 предложения или 8 фраз. В каждом куплете сенляу ясно выражено качание голоса в начале — внутри секундо-терцовой ячейки фа, соль, СИ, бемоль, а затем — внутри терцовой-секундной ячейки ДО, си бемоль, соль. В первых двух тактах интонация плача поднимается к верхнему квартовому устою. звуку си бемоль; во вторых двух тактах спускается обратно. В пятом такте интонация и поднимается и падает. В шестом такте, опираясь на звук соль, голос намечает новое терцовой-секундовое построение внутри кварты соль — ДО. Достигнув верхнего опорного звука до, голос сейчас же возвращается к исходному соль и через него, а так же через прежний верхний квартовый устой си бемоль падает на

нижний устой фа. Последний такт напева утверждает это бессильное падение и смирение с этим (интонация СИ бемоль, соль, соль, фа, фа). Ограниченность интонационного движения сенляу, его короткое дыхание идет от прочной связи с всхлипыванием, с интонациями жалобы и причитания.

В разбираемом нами сенляу очень ясно проведено постепенное сжимание интонационного движения, уменьшение количества метрических единиц в тактах, а также убывающее количество слогов. Очень четко и неуклонно проведена ритмическая формула плача, особенно во всех третьих и четвертых тактах обоих предложений. Всю картину в целом освещает следующая таблица строения напева и поэтического текста сенляу «Не агат ли»:

Куплет	Предложение		Такт 1	Такт 2	Такт 3	Такт 4	
I	I	Количество восьмьмьх	10	9	8	7	
		Количество слогов	5	5	5	4	
	II	Количество восьмьмьх	11	9	8	7	
		Количество слогов	6	6	5	4	
II	I	Количество восьмьмьх	9	9	8	7	
		Количество слогов	5	5	3	3	
	II	Количество восьмьмьх	12	8	8	7	
		Количество слогов	5	5	4	4	

Следующее затем сенляу «В доме у отца я жила», несмотря на значительное его отличие от предыдущего (появления мелодического дыхания и полного пентатонного звукоряда), сохраняет с первым примером общие черты плача, причитания. В нем парные фразы (первые состоят из 8 слогов, вторые из 6—8); движение либо устремляется вверх (такты 1, 3), либо вниз (такты 2, 4); диапазон мелодического движения ограничен секстой; каждая замкнутая мелодическая ячейка строго ограничена пределами квинты и в конце — пределами кварты (см. комментарий к № 49).

Характерны также длинные звуки, завершающие каждое мелодиче-

ское движение. Таким образом и этот тип сенляу сохраняет живую связь с интонацией жалобы, причитания, с его частыми подъемами голоса вверх и вниз, с коротким, отрывистым дыханием, т. е. со всхлипыванием.

**В ДОМЕ У ОТЦА Я ЖИЛА
АТАКАЙЫМДЫҢ ӨЙӨНДӨ**

Довольно медленно $\text{♩} = 80$

А . та . ка . ы . мы . ды . ң ө . йө . н . дө . у . лы . ты . р . га . ны . мы бер . так . та ,
В до . ме у от . ца я жи . ла , на до . ске на жест . кой я спа . ла .

бер . так . та . ла . ры . ны кы . ы . р . га . ны . мы , на . ты . п ө . бер . зе сит . як . ха .
Но дос . ка до . ро . же , неж . ли я , на чуж . би . ну про . дал он ме . ня .

Я полагаю, что интонации сенляу, т. е. жалобы, причитания окрашивают собой некоторые узун-кюй. Например, они слышны в узун-кюй «Песня Дунгаур» (№ 18) и в «Песне бедняка» (№ 22).

Содержание текста «Песни Дунгаур» — жалоба, плач башкирина, покидающего родной дом для службы в царской армии. Этот текст поется на напев «Колый». «Колый» — песня о кровавом начальнике кантона, жестоко мучившем народ. «Песня Дунгаур» расчленяется на ячейки, в которых мелодическое движение идет вверх и затем падает вниз.

Очень явственно слышна интонация жалобы также и в нисходящем «дрожащем» движении голоса (МИ бемоль, ре, до) в первом и во втором тактах «Песни бедняка».

Сенляу — жанр умерший, ставший музейным.

* * *

Теляк, по содержанию и характеру музыкального движения не имеющий ничего общего с жалобой, причитанием, в то же время сохраняет некоторые общие черты с сенляу. В записанном нами благопожелании невесте «Полон твой стол будет пусть», очень ясна сама формула напева (см. комментарий к № 50).

Восьмитактовый период делится на два предложения, причем последнее повторяется. Каждое предложение состоит из четырех фраз. Основная интонация каждой фразы формируется из нисходящего мелодического движения, заканчивающегося долгим звуком или, как в последних тактах каждого предложения, многократным повторением одного и того же звука — главного устоя лада. Лад напева — мажорный гексахорд (РЕ, до, си бемоль, ля, соль, фа).

Для записанного нами теляк характерен квартовый диапазон нисходящего движения первых двух фраз (такты 1, 2, 13, 14). Очень типична пентатонная попевка соль, ля, до, ля, состоящая из секунды и терции (см. такты 6, 10, 18, 22).

Размер поэтического стиха теляк: двухкратное чередование стопы пео́на 4 (4 слога: ○○○ —) и анапеста (3 слога: ○○○)*. Оба размера заканчиваются долгими слогами. В напеве теляк чередуются: пятичетвертной такт, четырехчетвертной, вновь пятичетвертной и затем, как четырехчетвертной, так и трехчетвертной (последний в качестве усеченного четырехчетвертного такта, благодаря трехчленному строению анапеста).

В моем эквиритмическом русском переводе теляк «Полон твой стол» выглядит следующим образом:

Полон твой стол будет пусть,
Новый отёл будет пусть;
Масло едой будет пусть;
Первенцем сын будет пусть.
Масло едой будет пусть;
Первенцем сын будет пусть.

Дыхание берется после первого предложения, а также после второго и его повторения.

ПОЛОН ТВОЙ СТОЛ БУДЕТ ПУСТЬ КАЗАНЫ, КАСМАКЛЫ БУЛҖЫН

Оживленно, весело $\text{♩} = 112$

Ка-за-ны, кас-мак - лы бул-һын, һый[ы]ры, баш-мак - лы бул-һын,
По - лон твой стол бу - дет пусть; но - вый о - тёл бу - дет пусть;

ү - мыр[е] га - ныц ма - й бул-һын, тул-гат.ка - ныц бай[ы]бул-һын,
мас-ло е - дой бу - дет пусть; пер-вен-цем сын бу - дет пусть.

ү - мыр[е] га - ныц ма - й бул-һын, тул-гат.ка - ныц бай [ы]бул-һын,
Мас-ло е - дой бу - дет пусть; пер-вен-цем сын бу - дет пусть.

А - як - та - ры ша - кыл-дап, то - як - та - ры дән - тел-дәп,
Пусть на дво - ре гром ко - пыт, бле - ет оа - на, скот шу - мыт,

һы - йы-р[ы]баш-мак ме - нер-зәп йор-тоң бас - һын, ки - лен-сәк,
ло - ша - ди ржут, гусь кри - чит, гром-ко твой скот пусть мы - чит,

һы - йы-р[ы]баш-мак ме - нер-зәп йор-тоң бас - һын, ки - лен-сәк,
ло - ша - ди ржут, гусь кри - чит, гром-ко твой скот пусть мы - чит.

* Некоторое отклонение наблюдается лишь в самом первом такте, в котором первый короткий слог пео́на 4 дробится на два коротких слога.

Кубаиры и баиты

Р. Г. Игнатьев в своей работе «Бригадир Салават Юлаев — певец и импровизатор» («Эпизод из истории Пугачевщины») кратко касается состояния башкирской народной музыки в 70-х гг. прошлого века. Как мы уже упоминали, более подробно касается состояния башкирской народной музыки в конце прошлого века С. Г. Рыбаков в своей книге «Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта». Очень важно отметить, что ни первый, ни второй ни словом не обмолвились не только о кубаирах — башкирских народных рецитируемых былинах, — но даже и о домбре (игра которой сопровождала пение кубаир), они только лишь упоминают, как о башкирском народном музыкальном инструменте. И это потому что, например, Рыбакову за время его путешествий по Башкирии, домбра ни разу не попадалась, он ни разу не слышал домбру и не сделал ни одной записи исполнения на ней какой-либо пьесы. Оба эти обстоятельства — отсутствие у названных писателей упоминания о кубаирах, а также то, что во время их путешествий по Башкирии, им не попадалась домбра, находятся в несомненной связи друг с другом.

Нужно думать, что кубаир — башкирская народная былина, рецитируемая под игру на домбре, т. е. эпос в его непосредственном и чистом виде, — уже не смог существовать и развиваться, во всяком случае в последней трети 19-го века, в условиях проникновения в башкирскую деревню капиталистических отношений, уничтожавших самую базу, на которой возникли и держались кубаиры-былины, о подвигах представителей отдельных башкирских племен и родов, а также представителей тех или иных феодально-территориальных объединений. Дело в том, что вместе с проникновением в башкирскую деревню капиталистических отношений уничтожались различия между башкирскими племенами и родами, башкирская деревня усиленно объединялась одинаковыми экономическими отношениями и это единство стирало грань между племенными и родовыми различиями. Упрочивалось единство народного языка (в это время усиленно уничтожались его местные диалекты), вырабатывались единство национального психического склада и характера башкирского народа. Главное же — новый быт и выдвигаемые ими новые отношения, новые события, новые люди требовали своего отражения в искусстве. Сказания-кубаиры о подвигах богатырей уходили в прошлое, забывались.

Как бы вместо кубаира, в конце 19-го века нарождается другой литературно-музыкальный, сказово-рецитативный народный жанр — баит, подобно кубаир, связанный с речитативного характера напевами, однако исполняемыми уже без сопровождения какого-либо инструмента.

Остановимся несколько более подробно на кубаирах и баитах.

Кубаир, приводимый в настоящей работе, является результатом реконструкции, предпринятой автором настоящей работы с целью дать читателю представление о реальном звучании хотя бы одного про-

изведения, представляющего этот ныне исчезнувший жанр башкирского народного искусства.

В то время, как различные образцы поэтических текстов башкирских кубаир вошли во многие публикации и стали известными, напевы кубаир оказались полностью забытыми, причем на протяжении всех первых лет собирательной работы автора в Башкирии все предпринятые им попытки найти человека, помнящего хотя бы какой-либо один напев кубаир, оказывались тщетными. Наконец, в 1941 году совершенно случайно он услышал от башкирского поэта и драматурга Баязита Бикбая мотив (который тот помнил с детства), показавшийся автору приближающимся к тому типу речитативного напева кубаира, который мог существовать в прошлом. Действительно, первые же строчки поэтического текста «данлы, данлы, данлы, бай» («славься, славься, славься, бай»), размер стиха и напева, эпический характер последнего, приближение его к речитации, наконец, монотонная, спокойно-повествовательная манера исполнения, запомнившаяся Бикбаю и хорошо им переданная, — все это точно указывало на жанровую принадлежность нового произведения, услышанного автором сборника (см. комментарий к № 45).

ЯЛСЫГУЛ ЯЛСЫГОЛ

Умеренно $\text{♩} = 96$

[Эй!] Ял - сы, ял - сы, Ял - сы - гол, Ял - се - ме - гон Ял - сы - гол. (ю)

[Эй!] Ял - сы, ял - сы, Ял - сы - гул, без - у - ны - ный Ял - сы - гул.

Бай - за йыл - ы ке - ткә - мен, тай - га хо - рош тот - кан - мы.

Ба - я я но - ней го - нял, шеш - сәт - ләй на ных бро - сәл.

Бай - ту - рә ләр бал эс - кан да, И - рәл һыу - ын эс - кан - мен.

Бай ме - дов - ку пәтәй лю - бил [да], мине же - во - ду под - но - сәл.

И - рәл һыу - ын эс - кан - мен ау, а - лан ы - ғырыш у - сқан - мен.

Я из Бе - лой во - ду пил - ба - ты - рен асю жизнь про - жия.

И - рәл һыу - ын эс - кан - мен ау, а - лан ы - ғырыш у - сқан - мен.

Я из Бе - лой во - ду пил - ба - ты - рен асю жизнь про - жия.

Напев был записан немедленно, однако поэтический текст восстановить и записать, к сожалению, не удалось.

Впоследствии среди поэтических текстов кубаир, опубликованных в сборнике «Башкирское народное творчество» (Башкирское книжное издательство, Уфа, 1954), автор нашел текст, который полностью совпадал с записанным им напевом не только размером стиха, но и по содержанию несколько сближался с текстом, услышанным от Бикбая. Бай тоже фигурировал в этом кубаире, но уже к нему было несколько ироническое отношение со стороны молодого батрака-батыра Ялсыгула. В этом новом тексте кубаира не исключалась современная редакция, переделка — переосмысление текста. Уже упомянутая мной близость этого текста тому, что я слышал от Баязита Бикбая заставила меня остановиться на этом тексте, взять его для целей реконструкции и соединить с записанным им напевом.

Поэтический текст сказания разделяется на 8 строк, а напев на 8 фраз. Каждая строка состоит из 7-ми слогов (в виде исключения — из 8-ми); соответственно в каждой фразе напева 7, или 8 звуков. Ни один слог не распевается; в кубаире осуществляется принцип «слог—звук».

Структура напева, состоящего из 16-ти четырехчетвертных тактов (кроме них есть добавление в виде повторения 4-х последних тактов), очень ясная. Это — варьирование одного и того же, строго трохейского, подчеркнуто ритмованного мотива. Одна и та же интонация, возникающая в двух регистрах — в среднем и нижнем, или имеет направление известного повышения звукового центра — устоя, или понижения, но в общем, в мотиве выдерживается одно направление сказово-речевой линии голоса. Направление мотивов, или от устоя, или к устоя. Первый восьмитакт звучит в пределах двух противоположно направленных секундо-терцовых попевок: ЛЯ, соль, ми и ре, ми, СОЛЬ, т. е. в пределах квинты. Таким образом центром этой интонации является звук соль: все начинается от него и приходит к нему же.

Во втором восьмитакте мотив звучит в пределах двух противоположно направленных секундо-терцовых попевок: ДО, ля, соль и ля, до, РЕ, к которым прибавляется кварта от крайнего верхнего звука системы — ре вверх, к соль — октавному верхнему опорному звуку от крайнего нижнего.

Каждая фраза заканчивается долгим слогом, акцентированной длительностью и отделяется от следующей фразы — паузой-цезурой.

Необходимо помнить, что данная реконструкция носит не вполне законченный характер, поскольку инструментальное сопровождение башкирского кубаира, по-видимому, утрачено для науки навсегда.

Сам мелодический рисунок напева кубаир, в особенности же его ритм, прямо указывают на то, что кубаиры исполнялись под звуки какого-то инструмента, вернее всего — щипкового. Между прочим, глухое упоминание о наличии в Башкирии щипкового инструмента мы находим у С. Г. Рыбакова, который на стр. 113 своего труда, после упоминания о курае, пишет:

«Есть еще другой инструмент — домбра, который, по уверениям одних башкир, представляет видоизмененную балалайку в 3 струны, а по другим — заимствован от киргиз. Последнее вероятнее».

Кажется странным, что Рыбаков, с одной стороны, категорически утверждает реальное существование домбры в Башкирии («есть еще другой инструмент — домбра»), с другой, — только этим и ограничивается, не сообщая больше никаких сведений об этом инструменте и не приводя ни одного домбрового наигрыша, им записанного. Но это служит прямым доказательством того, что утверждение Рыбакова о наличии домбры в Башкирии было высказано на основе слухов, сам же он ее в Башкирии не видел. В связи с этим хочется высказать предположение о том, что если домбра в Башкирии когда-либо и бытовала, то она не имела здесь хотя бы относительно массового распространения и возможно действительно, как это правильно предполагал Рыбаков, была завезена сюда из соседней Средней Азии (возможно от туркмен, узбеков, казахов или киргиз).

Тем более странно, что в «Энциклопедическом музыкальном словаре», вышедшем в 1959 году, мы читаем:

«Домбра́ (казах, — домбыра, башкир — думбыра), — казах. струнный щипковый инструмент; распространен также в Башкирии».

Байт — балладная, сюжетная песня, складываемая по поводу современных, новых, недавно или только что происшедших, актуальных событий и явлениях, а порой и бытовых происшествий взволновавших народ.

В таких событиях, происшествиях, новых явлениях не было недостатка в конце 19-го века. Под влиянием проникновения капиталистических отношений в башкирской деревне происходила жесткая ломка быта и всех традиций, сохранявших патриархально-родовые черты. Кроме того, вместе с уничтожением в башкирской деревне остатков натурального хозяйства и проникновением торговли, у людей возникали совершенно новые потребности, сурово осуждаемые консервативными сторонниками старых патриархальных отношений и приветствуемые теми, кто видел в этом естественное развитие жизни. На все такого типа новые явления народ чаще всего откликался именно байтами. Характерно, что на байтах уже лежит печать некоторого влияния книжной литературы: байтам свойственны длинные, философские отвлечения и размышления, а также морализирование.

Естественно, что тематика байтов отличается большим разнообразием. В поле зрения ранних байтов попадали такие явления, как железная дорога (новость!), эпидемии, войны, деревенская школа, убийства, самоубийства и всевозможные криминальные происшествия, неурожай, наводнение или вообще стихийные бедствия и т. д. и т. п.

Большую ценность представляют дошедшие до нас байты конца 19-го века «За чай» и «Против чая», записанные Рыбаковым.

Чай, как первый широко популярный в народе напиток, обладающий многими замечательными свойствами и хорошо действующий

на организм человека, начал получать широкое распространение в башкирской деревне именно в конце 19-го века, после проведения Самаро-Златоустовской железной дороги и оживления, в связи с этим, торговли, начавшей уже проникать вглубь чисто башкирских районов. Некоторые консервативно настроенные башкиры, как это ни кажется дико, связывали новые формы быта, которые приходили на смену патриархальным отношениям башкирской деревни именно... с чаем. По-видимому, здесь имело значение еще и то обстоятельство (которого касается байт «против чая», называющий эту «траву» «народным бедствием»), что нужны были деньги для того, чтобы купить чай, а следовательно требовалась работа на рынок, соприкосновение с которым крайне раздражало консерваторов, отстаивавших старые, патриархальные отношения и, по сути дела, натуральное хозяйство. Другие сочинители байтов — наоборот, приветствовали чай, указывая на то, что от него «прибудет в голове оживление».

Байт «Против чая»

Ныне для бедствия народа
Вышла трава под именем чай.
Люди все, покупая чай в долг,
Расплачиваются и разоряются.

Сказавши один другому: «Пойдем на базар!»
Едут башкиры с лесом потихоньку:
«Как люди с ума сходят!»
Одним словом, башкир тощую лошадь,
Бьет, заставляет ее скакать;
Едет на базар за чаем,
Хотя у него ничего нет.
Хоть он и показывает свою нужду
Проклятой бабе, но она его принуждает
(схать за чаем).
«Как люди с ума сходят!»

Если чай весь выйдет,
Жена закричит мужу: «где же чай?»
Он, бедняга, задыхаясь,
Во все стороны побежит искать.
Такую муж нужду видит,
Что как зима, так закашляется,
«Как люди с ума сходят!»
Если есть одна жена,
То один самовар обязательно будет,
А если зайдешь в хлев,
Ни одной скотины нет.
Если раз в день башкирин чаю напьется,
То у него уже и нужды нет;
«Как люди с ума сходят!».

Байт «за чай»

Скажу я вам сказку, послушайте ее,
Если не сочтете за глупость;
Скажу я вам о чае сказку,
Про хорошее и худое мое состояние.
Если пить чай утром

То прибудет в голове оживление;
 Если же в другой раз пить этот чай в полдень,
 То хватит ума на многие дела.
 Если пить чай вечером,
 Не останется никакой работы в уме.
 Наш чай, завернутый в этой бумаге,
 Нас ежедневно одушевляет.

Чрезвычайно характерен байт о человеческой жадности также записанный С. Рыбаковым. Судя по его содержанию этот байт видимо сочинен был учениками школы, что опять таки чрезвычайно характерно: появление в башкирской деревне школ и учащихся, стало также новым событием, вызывавшем байты. В байте «о жадности», как и в первом байте «о чае», упоминается о продаже башкирами сельскохозяйственных продуктов — момент совершенно отсутствовавший в более ранних песнях.

Байт о мужике и его жене.

Учащихся не ценит эта деревня!
 Сила была бы, поставили бы караул (против учащихся),
 Караул привел бы к следующему.
 У одного мужика ученик попросил молока.
 Мужик тогда был на дворе,
 А ученики разговаривали в другом месте.
 Мужик спрашивает: «чего вам надо?»
 Ученик, бедняжка, отвечает: «молока надо!».
 Мужик зашел в избу и сказал жене:
 «Ученики просят молока».
 Тогда жена, рассердившись на мужа, сказала:
 «Разве умный мужик даст ученикам молока?».
 Она говорила: «если им отдашь молоко.
 Чем будешь тогда детей кормить?»
 Она говорила: «нет молока у коровы.
 Сегодня корова стоит на соломе.
 Второй день она лежит на голом месте.
 От этого убавилось молоко у нее;
 Сам будешь есть сливки и насытишься.
 Остальное — под лавку спрячь.
 Остальное и людям продам.
 Чего не купят, тем детей накормлю».
 Она поставила тогда сливки под лавку.
 И кот съел их до дна!».

Байты, как и кубаиры принадлежат к сказово-рецитируемым жанрам.

Несколько более подробно остановимся на двух байтах современной записи.

Первый — байт о девушке Нурие сочинен башкирским народным сказителем, певцом и импровизатором Давлетшиным Фаррахом. Это большое сочинение, идущее около 12 минут. От Фарраха Давлетшина я записал этот байт впервые в 1938 году. Текст байта был напечатан в сборнике, посвященном творчеству Фарраха, изданном в Уфе в 1939 г. Подобно многим байтам, посвященным каким-либо бытовым

НУРИЯ (БАЙТ) НУРИЯ-КЫЗ БӘЙТЕ

Не задерживай
I напев

3

Һай, мәтур кыз Ну-ри - я, ба-ра-һы кил-гән йы-йын-ға. Ал-тын йө-рөк жу-лын-да.
Ай, дев-чон-ка Ну-ри - я, на ве-че-ри-ноч-ку пош-ла, у сес-тры коль цо-взя-ла.

Һа-бын-лап бит йы-уын-ған, як-шы кей(е)мен кей-ен-гән, як-шы кей(е)мен кей-ен-гән.
мыль-цем у-мы-ва-ла-ся, в пла-тье о-де-ва-ла-ся, в пла-тье о-де-ва-ла-ся.

II напев

Уф, ал - ла! Ни - [ни] - шлэй - ем, ту-
Ең-гә сәй - зәр-гә ба - рай - ым, бар - ма-
Ах, ал - ла! Что мне де - лать с серд-
Ах, сно - ха! В лес пой - дем мы ско - рей,

зәл - май - ем, йе - рәк - кә,
мы - и - кән, ел - әк - кә,
цем, с серд-цем да с мо - им?
там на трав-ке по - ле - жим,

ту - зәл - май - ем йе - рәк - кә.
бар-ма-с мы и - кән ел - әк - кә.
Что же с серд-цем, что же с ним?
крас - ных я - год по - е - дим!

III напев

Ал - тын эй - әр кө - мөш мен - дәр
Һыу - зар - га тө - шөп ү - лә - мен
Под сед - лом зо - ло - тым с по - душ - кой
У - топ - люсь я в во - де глу - бо - кой —

я - лан бай - за - р[ы] а - тын - да.
ал - тын йе - рө - к[е] ха - кын - да.
бай - ский конь ска - чет, по - смо - три!
по - те - ря - ла коль - цо сес - тры!

происшествиям, взволновавшим народ в данной местности или в целом крае, содержание байта о Нурие — трагически-бытовое. Кратко фабула байта сводится к тому, что некая 16-летняя девочка Нурия, отправляясь на вечеринку, просит у старшей сестры колечко; во время танцев оно соскальзывает с ее худенького пальчика и теряется; боясь гнева сестры, упреков и подозрений, девочка бросается в воду и гибнет (см. комментарий к № 46).

Таким образом байт о Нурие примыкает к песням о тяжких условиях семейного быта в дореволюционной башкирской деревне.

Байт поется, вернее рецитируется, на три мотива, несколько раз чередующихся во время пения, в порядке указанном ниже.

В поэтическом тексте байта о Нурие 6 фраз (6-я — повторение 5-й). В каждой фразе — строке 7 или 8 слогов; окончание на долгом слоге. Звук, заканчивающий фразу — тяжелый, акцентированный. Дыхание равно цезуре. Принцип «слог—звук» господствует, но не полностью, в нескольких случаях на слог приходится два звука. Мотив первого напева (а) — трохенческий, подчиняющий своему размеру поэтический текст. Расположение фраз — парное. Но дыхание берется после 3-й фразы и таким образом байт оказывается разделенным на две трехтактовые части.

Структура напева та же, что и в кубаире—вариированное повгoreние одного и того же, строго трохенческого мотива, состоящего из 7-ми, 8-ми звуков.

Мотив первых четырех фраз-тактов — трихордная попевка — ЛЯ, соль, фа, причем ее центром — устоем является звук соль, а оба крайних соседствующих звука, — это — границы отхода от центра. В двух заключительных фразах-тактах происходит расширение вниз звукового объема мотива (от ЛЯ к ре), и, наконец, через нисходящий пентакхорд, в заключение все приходит к нижнему устою — звуку до.

II-напев (в) — иной по характеру. В нем 8 двухчетвертных тактов; диапазон напева расширяется до октавы ДО—до, это — полная пентатоника (ДО, ля, соль, фа, ре, до). В напев вкраплено речевое-выразительное восклицание «Уф, алла!», начинающееся с самой высокой ноты данного напева как это имеет место и в первом напеве а. II-й напев заканчивается троекратным утверждением нижнего устоя звука до.

В III-м напеве (с) — 4 фразы и четыре такта. В трех из них по 4 слога, в последнем — 3. В III-м напеве несколько больше слогов, на которые приходится два звука: например, последние слоги в тактах 1, 2 и 3. Направление всех фраз напева сверху вниз (начиная от верхнего устоя звука до к нижнему устою до), а также утверждение (как и в движениях предыдущих фраз) этого нижнего устоя троекратным его повторением, все это подчеркивает завершающее местоположение нижнего опорного звука до.

Байт «О хитрецах (см. комментарий к байту № 47). Это — неизвестно кем и когда произведенная запись найдена автором настоящего сборника среди фоноваликов быв. БНИЯЛа (Баш. научно-исследо-

вательского института языка и литературы) и им нотированная. Запись технически далеко не совершенная, испорченная, к тому же немелким, небрежным хранением фоноваликов, с трудом подвергалась нотированию. Если напев все же удалось расшифровать, то поэтический текст расшифровке не поддавался. Поэтому он был заменен текстом байта «Суфайдар Хэле», опубликованном на стр. 108 сб. «Башкирское народное творчество», о котором мы уже упоминали в связи с кубаиром. Из опубликованного байта использованы только два первых четверостишия.

О ХИТРЕЦАХ ХӘЙЛӘ ТУРАҢЫНДА БӘЙЕТ

Ровно, спокойно

Бы - на хә - зер - бар су - фый - ҙар хә - ле шу - лай:
 Вот средь нас о - ни, сре - ди нас, го - ре - муд - ре - ы.
 (м.) е - нел ге - нә кән и - теу я - ғын уй - лай.
 Ду ма - ют о - ни, лег ко про жотъ, ой, хит - ре - ы!
 У - ларзын - хәй - лә ме - нән кән кү - ре[ҫе] нәз
 От ле - ни их той боль - шой на - род ре - ыт.
 я - фа - лан - ған күп ә - зәм дәр и - лай им - дө.
 Стра - да - ыт он, от ле - ни той, де - ни злой.
 Су - фый ба - шы - на ке - й - ер ах кә - лә - пуш - те
 Вот и - дет мул - ла, хо - дит он в чал ме - ҫесь свой ык.
 күр - ған ә - зәм уй - лар у - ны: «Ях - шы ке - ҫе...
 Мож - но ска - зать. «Нап мул - ла - чу дес - ный че - ло ык».
 Наф - се я - ғын әй - тер - ге лә я - ра - май - ҙыр,
 Мыс - ли ж е - го сәв - сем не про - сты, жад - ны о - ни.
 хәй - лә ме - нән те - лә - ге - нән эш - ләр им - де.
 Хит - ро стью он толь - ко жи - ыт ысь свой ык.

Начиная с 10-го такта, певец неожиданно переходит в новую тональность; совершенно очевидно, что этот переход происходит слу-

чайню; тем более интересно возвращение мелодии в прежнюю тональность в конце.

Интонационная линия начальных тактов напева сближает его с мелодией «Заятуляк» (в дальнейшем сходство исчезает), но тем не менее перед нами байт.

Прежде всего это байт по содержанию: это — нравственно-моралистическое размышление о лицемерии служителей культа. Строка каждого четверостишия состоит из 12-ти слогов. Внутри фразы эти 12 слогов связываются с тремя различными мелодическими попевками. Крайние попевки — первые и третьи — это четкие ритмические формулы: первые — с опорой на тяжелую долю такта, на долгий звук, и на средний устой; третьи — с опорой на тяжелую долю такта, долгий звук и на нижний устой. Срединка между ними — ритмически свободное, напевное мелодическое движение вверх — к верхнему устою и затем вниз, к среднему.

Так построена каждая фраза, вращающаяся в пределах октавы МИ—ми), или септима (РЕ—ми) *.

Движение к устоям во всех фразах одинаковое: к среднему устою всегда от сильной к слабой доле и на секунду вверх, или вниз, или же на одной и той же ноте; движение к нижнему устою — тоже от сильной к слабой доле, но всегда только на секунду вниз.

Сочинитель байта — народный сәсэн — обыкновенно является также и его исполнителем — певцом. Байты сочиняются и в настоящее время. Известны байты о солдатской жизни и различных происшествиях, имевших место в колхозах.

Заканчивая обзор традиционных жанров башкирской народной музыки, необходимо также отметить, что в настоящее время в башкирской народной песне завершается (но полностью еще не завершился) процесс закрепления текстов за определенными напевами.

Узляу

Так называемое «узляу» или «тамак-курай» («горло-курай») — искусство воспроизведения исполнителем-певцом одновременно двух звуков в форме бурдонного двухголосия, в котором, на фоне низкого остинатного, органного пункта, проходит в высоком регистре, напев, состоящий из обер-тоновых звуков.

В настоящее время найти исполнителя узляу чрезвычайно трудно. В 19-м веке это было, видимо, несколько легче. В дореволюционной литературе, у нескольких писателей мы находим описание своих встреч с исполнителями узляу. В беллетристическом очерке «Башкирская русалка» писателя, этнографа и лексикографа В. И. Даля (1801—1872) мы находим любопытные строки о его встрече с исполнителем узляу в середине 19-го века. Этот исполнитель заменял башкирского певца, выступавшего совместно с кураистом.

* Разделение фразы на три попевки и характер мелодического движения сохраняется также и в 5-ой, и следом за ней идущими фразами, после отклонения в другую тональность о чем мы уже говорили.

«...к чибизгам* — пишет Даль, пристаю́т нередко певчие особого рода; они поют, как говорится здесь, горлом. Это в самом деле вещь, замечательная: набирая в легкие как можно более воздуха, певчий этот гонит усиленно, не переводя духа, воздух сквозь дыхательное горло и скважину его, или горловину, и вы слышите чистый, ясный, звонкий свист, с трелями и перекатами, как от стеклянного колокольчика, только гораздо протяжнее. Это не иное что, как свист дыхательным горлом — явление физиологически замечательное, тем более, что грудной голос вторит этому свиту в то же время глухим, но довольно внятным, однообразным басом. Сильная нату́га видна в это время на лице песенника: оно вздувается, краснеет, глаза наливаются кровью».

В уже упомянутой нами работе «Музыка и песни уральских мусульман» С. Г. Рыбаков отводит «узляу» несколько специальных страниц, которые мы приведем полностью.

12 июня 1894 г. С. Г. Рыбаков, находясь в деревне Юлук, между реками Кана и Сакмара, по западному склону хребта Ирандык, в теперешнем Бурзянском районе, впервые встретился с исполнителем «узляу», о чем он пишет следующим образом:

«Вечером опять были у меня песельники. Между прочим, когда я почти кончил занятия, произошел довольно курьезный случай, который дал мне возможность познакомиться с особым искусством башкир — игрой горлом.

В ворота послышался стук; когда их открыли, на двор въехал всадник-башкир, который слез с лошади и без особых стеснений вошел в комнату, сел и, поздоровавшись, заявил, что приехал ко мне петь песни: «Я услышал, что ты даешь деньги за песни, мать и говорит мне — а живу я в лесу, далеко, гонкой дегтя занимаюсь: «вот ты бесталанный, ищешь денег и нигде не находишь, а в Юлук приехал русский и дает деньги за песни, не ты ли мастер петь песни? Поезжай и пой перед русским, деньги получишь. Я послушал и приехал к тебе». На это я ответил, что очень устал и не могу больше записывать песни. Тогда башкир сказал: «Вот талант мой: другие получают деньги за песни, а я тоже мастер петь песни, да слушать меня не хочешь; на роду моем написано мне несчастливый быть, нигде не везет мне счастье, ох»...

«Тем не менее он стал играть на курае. Мне жалко стало этого неталантливого башкира, ради заработка приехавшего издалека; от нашего ужина осталась рисовая каша, которую и предложил я башкиру, он сел на пол и принял за кашу, сказав печально: «и на этом спасибо». Съев кашу, он поднялся и на сундуке начал показывать крайне своеобразное искусство, начал играть горлом. То, что мы слышали, было так необычно, что наше внимание немедленно было приковано раздавшимися звуками. Сам башкир носил отпечаток какой-то одичалости лесной, голос его звучал глухо, как бы замкнуто, говорил он не так открыто, как другие соотечественники, жившие не

* Так, Даль именует кураистов.

в лесу, лицо его было темное, закорузлое. Когда он заиграл горлом, впечатление лесной дичи еще больше увеличилось. Искусство это состояло в следующем: башкир исполнял горлом один и тот же тон довольно дикого, гнущащего характера; на фоне этого тона он наигрывал с помощью маленького языка (по его словам) башкирские мелодии; звуки получались тихие, но ясные, отчетливые и приятные, похожие на звуки баульчика, игрушечного органчика; надобно было соблюдать полнейшую тишину, чтобы слушать эту своеобразную, дикую, но не лишенную приятности музыку; выходило, что один и тот же человек исполнял за раз два тона — горлом и языком. Башкир не только приятно наигрывал эти своеобразные звуки, но и артистически исполнял их: он обнаруживал настоящее искусство.

Долго мы его слушали: он совсем расположил нас в свою пользу, и я сказал ему, что завтра с утра буду записывать его песни и мелодии, теперь же не могу, устал. Башкир высказал согласие остаться до утра, поблагодарил за ужин и за то, что слушали его, и пошел вместе с кучером нашим спать в экипаже. Мы тоже скоро легли; это было уже около полуночи. Тогда светила луна на ущербе, сияли звезды сквозь темноватый свет луны, а на востоке уже загорались первые проблески утренней зари».

«Вставши утром, я спросил кучера, где башкир, игравший вчера горлом. Кучер рассказал следующую странную историю. Башкир улегся с ним в экипаже с намерением дожидаться утра, но на рассвете проснулся и собрался в путь, говоря: «нет, уеду пораньше назад в лес; кто его знает, может быть, он не станет меня слушать и не даст денег, такой мой талант, лучше пораньше уехать»; с этими словами сел он на лошадь и уехал, когда рассвет только что разгорался и солнце еще не взошло. Пришлось только удивиться этой истории и признать, что башкиру этому счастье действительно не везло, он сам бежал от счастья: я имел твердое намерение заняться с ним и дать ему денег, а он уехал раньше результатов своей поездки и ни к чему показав перед нами свое искусство. Есть же такие бесталанные люди» *.

Прежде всего отметим, что до д. Юлук и после нее С. Г. Рыбакову не только ни разу не попадались исполнители, умеющие «играть горлом», но он ничего об этой форме исполнения не слышал. Выезжая из Верхнеуральска для записи песен, он не предполагал встретить исполнителя «узляу» и то, что он встретил в д. Юлуку, было для него полной неожиданностью. Итак, в конце прошлого века «узляу» уже встречалось крайне редко и С. Г. Рыбаков набрел на него случайно, причем по целому ряду причин, которые ясны из описания обстоятельств встречи, данных самим Рыбаковым, он лишился возможности записи и более длительного изучения «узляу». Однако, самое описание встречи, данное Рыбаковым, ценно для уяснения характера этого искусства. Очень важно, например, что по наблюдению С. Г. Рыбакова на певце-исполнителе «узляу» лежала печать какой-

* Стр. 270—272 упомянутой работы С. Г. Рыбакова.

то, по его словам, «дикости» и «замкнутости», «одичалости лесной», что даже голос его звучал «глухо» и говорил он «не так открыто, как другие» и т. д. Заметим далее, что башкир этот жил не в деревне, но в лесной глуши, один с матерью.

Теперь перенесемся в 20-й век. Через 45 лет после описанной встречи, пишущему эти строки посчастливилось не только услышать почти в той же самой местности исполнение «узляу», но и записать биографию исполнителя, сфотографировать его, а процесс его исполнения заснять — на кино, зафиксировав «узляу» в фонозаписи.

Встрече с исполнителем «узляу» и записи сопутствовали следующие, имеющие так же некоторое значение, обстоятельства. Летом 1939 г. я был вызван в Уфу для руководства комплексной фольклорной экспедицией в горные районы Башкирии. В процессе подготовки экспедиции я посещал олимпиаду самодеятельного искусства, проходившую как раз в это время в Уфе, на которую съехались певцы, кураисты и танцоры буквально со всех районов Башкирии. Стремясь найти какие-либо, хотя бы самые слабые отголоски «узляу» я расспрашивал о нем всех приехавших из районов. Подавляющее большинство вообще не имело ни малейшего представления об «узляу», человек пять стариков отвечали, что об «узляу» слышали, но самое «узляу» не слушали никогда, и только один кураист из Бурзянского района сказал мне, что слышал про старика Сайфетдина Юлмухаметова из д. Н. Усмановой, умеющего как-то «необычно петь», но что сам он старика Сайфетдина никогда не слышал и не видел.

Маршрут экспедиции, независимо от сообщенных мне сведений, проходил в расстоянии 25 километров севернее Нижне-Усмановой* и я твердо решил заехать в эту деревню. 5 августа, приехав в Старо-Сухбанкулово—Бурзянский районный центр я попросил районные власти связаться по телефону с Н.-Усмановой и выяснить существует ли там Сайфетдин Юлмухаметов. Радости моей не было конца, когда в тот же день мне сообщили, что старик Юлмухаметов существует. Я твердо решил после окончания работы в Сухбанкулово проехать в Н. Усманову. Однако, все произошло по иному.

7 августа, днем, в комнату, где я работал, вошел крепкий, хотя и очень запущенного вида старик, без шапки, со странными чертами лица, чем то напоминающими лицо глухонемого. Это и оказался 74-летний Юлмухаметов, которого сельсовет пешком прислал в районный центр, для того, чтобы узнать, «в чем дело».

Ужаснувшись от такой непредвиденности я уложил старика спать. После отдыха, совместной трапезы и беседы Сайфетдин исполнил мне «узляу» и я тут же сделал несколько записей его исполнения на фоновалик (см. запись на стр. 87 и комментарий № 51).

* Экспедиция имела маршрут: Магнитогорск — Абзелилово (Аскарово) — Кирдасово — Кулгана — Кипчак (Узян) — Яумбай — Байназарово — Аралбаево — Старо-Сухбанкулово — Миндягулово — Атиково — Кнекбаево — Акбулатово — Гадильгареево — Галиакберово — Исламбаево — Авзяны — Аскарово — Узян — Шарипова — Хамитова — Абдулово — Абзелилово (Аскарово) — Магнитогорск. Всего было покрыто 500 километров в горно-лесной части Башкирии по районам Абзелиловскому, Бурзянскому и Белорецкому.

Прежде всего опишу все, что я видел и слышал.

Начав исполнение «узляу», Сайфетдин стал искать низкий звук какого то особого тембра — как мне показалось по особому опертый — и в то же время заставляющий звучать грудные резонаторы. В процессе поисков этого звука у исполнителя постепенно высовывался изо рта язык, принимая форму желобка. С языка капала слюна. Звук первое время, как бы срываясь с находимой точки опоры, глассандировал вниз, но певец возвращал его обратно и опять «ставил» на прежнее место. Звук имел гнусавый оттенок и в точности напоминал бычье мычанье. Исполнитель все это время не дышал. Наконец, звук после очередного водворения его на точку опоры, как будто укрепился на ней, окреп, сделался прямым и громким. Немного погодя, после этого, я, как и все находящиеся в комнате сотрудники экспедиции — услышал тихое и нежное звучание напоминающее порой колокольчики, порой челесту, иногда же — высокий регистр флейты, но только без его резкости. Звучание показалось мне в очень высоком регистре, недоступном человеческому голосу. Но это зависело от тембра. Расшифровка далась мне трудно.

От исполнителя я узнал следующее:

Сайфетдин родился в д. Старо-Тарвазево Бурзянского района, в 1866 году, в очень бедной семье. Отец его Хуббихужа — был прекрасным кураистом. К искусству, как выразился сам рассказчик, «ТЯНУТЬ узляу» Сайфетдин стал приучаться с 14-ти лет. Он утверждал, что дошел до этого искусства совершенно самостоятельно и за всю свою жизнь не только не слышал ни одного исполнителя «узляу», но и не видел ни одного человека, который мог бы «тянуть узляу». По словам Сайфетдина, он жил крайне бедно и жестоко нуждался. По поводу субъективных ощущений самого исполнителя при исполнении «узляу», мне удалось узнать только, что прежде всего нужно «добыть» из груди «тёмный» звук. Эти слова «добыть тёмный звук из груди» показались мне очень точными. Так, лично мне показалось, что в звуке остигатного баса, как то по особому звучали грудные резонаторы певца. Под самый же конец крайне трудно дававшейся беседы — Сайфетдин плохо говорил по-русски, а главное, вообще отвечал неохотно — я узнал, что уже много лет, как он «не поет», так как «горло его мучает», из чего можно было заключить, что Сайфетдин различает звуки, «добываемые им из груди» и «горло», под которым он, возможно, разумел связки. С другой стороны, я слышал, еще от одного исполнителя узляу, что в звукопроизводстве верхнего напева участвует надгортанник (маленький язычок). Мне показалось несомненным также, изменение в процессе звукопроизводства, полости рта, служащей резонатором и регулятором высоты звуков.

Мне захотелось также выяснить, не он ли тот исполнитель, который 45 лет тому назад встретился с С. Г. Рыбаковым, и я спрашивал его об этом. Сайфетдин ответил, что такого случая он не помнит. Он сказал также, что в д. Юлук, находящейся от Н. Усманово довольно далеко, он никогда не был. Сайфетдин еще раз подтвердил,

что за всю свою жизнь не слышал «узляу» и не слышал об «узляу-щиках».

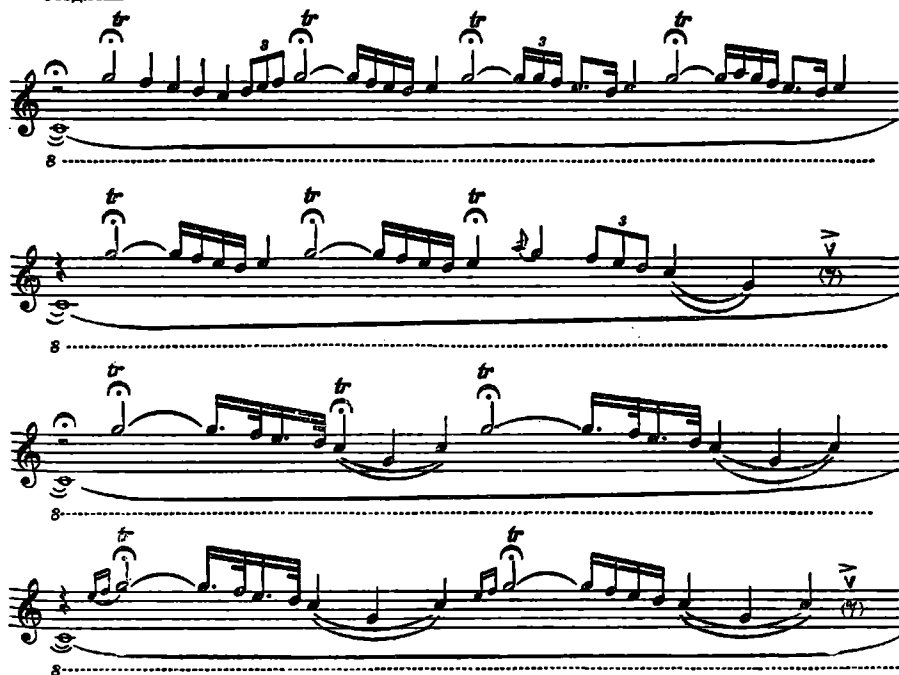
Несколько позднее, в 1940 году, прослушивая фоновалики башкирской народной музыки, принадлежащие Башкирскому научно-исследовательскому Институту Истории, Языка и Литературы им. Гафури я наткнулся на несколько валиков с записями исполнителей узляу. Большинство из них были в таком состоянии, что даже слушать их было невозможно, тем более нотировать (они неправильно хранились). Паспорта записей были утеряны. Путем расспросов мне удалось установить, что, видимо, эти записи были произведены в середине 30-х годов, либо А. С. Ключаревым, либо И. В. Салтыковым — музыкантами, работавшими в Башкирии. Один из валиков был относительно в лучшем состоянии. Я снял с него копию и по копии расшифровал один номер узляу (см комментарий к № 52).

Что же представляет собой узляу со стороны музыкальной?

Оба нотированных мной номера скорее всего можно назвать демонстрацией звукорядов. В первых двух строчках записанного мной узляу, в верхнем регистре проходят звуки мажорного гексахорда (ЛЯ, соль, фа, ми, ре до), с опорой на звук соль. Затем, от нижнего звука гексахорда от до отмеривается кварта вниз к звуку соль, при чем оба звука До, соль повторяются пять раз. Начиная с пятой

УЗЛЯУ САЙФЕТДИНА ӨЗЛӨҮ

Медленно





строки демонстрируется пентатонный звукоряд (МИ, ре, до, ля, соль) с выделением некоторых звуков МИ, ре, до, ля, соль, ми, до, т. е. звуки из обертонового ряда.

В простейших звукорядах, демонстрируемых в верхнем регистре, также **выделяются**, главным образом, звуки обертонового ряда от нижнего бурдонного звука **до**.

Обратим внимание также и на следующее обстоятельство: когда нижнее бурдонное **до** только еще берется, верхний регистр безмолствует (это время отмечено в нашем примере паузой). Когда нижний звук установился, окреп — начинает звучать верхний регистр; смолкает нижний бурдон, смолкает и верхний регистр. Верхний регистр каждый раз вступает на звуках из обертонового ряда (в данном примере на **соль** и **ми**). Из всего этого можно сделать тот вывод, что звукопроизводство в верхнем регистре безусловно зависит от нижнего бурдонного звука и тесно с ним связано.

Перейдем к нотированному мной узяю, обнаруженного мной в 6. БНИЯЛ. В нем три наигрыша «узяю»: абв.

УЗЯЮ НЕИЗВЕСТНОГО

Спокойно, не спеша



*) Верхние звуки второй строчки (нижний и средний регистр) звучат значительно громче, нежели верхний регистр (первая строчка).

6)

7)

Уже в первом наигрыше противопоставлены как бы типичные интонации мажорной тоники (МИ, ре, до) и минорной «доминанты» (си бемоль, до, РЕ). В данном случае, мы имеем дело с одним из диатонических народных ладов. Это подтверждают также и многочисленные дальнейшие попевки наигрыша, например, ход МИ, ре, до, си бемоль, соль, или, во второй строке, ми, соль, ЛЯ, соль, ми. При этом, начальное ми звучит здесь как один из обертонов от нижнего до.

Во втором наигрыше попевка часто начинается со звука **ре**. Принимая во внимание, что одновременно звучит бурдон на низком **до**, это **ре** должно рассматриваться как «соседствующий» с обертоном звук. Вообще первый обертоновый звук **до** «опевается» «соседствующими»: сверху (звуком **ре**) и снизу (звуком **си** бемоль). В то же время голос скользит по ближайшим звукам обертонового ряда — **соль**, **ми**.

Таким образом второй образец узляу также указывает на стремление исполнителя продемонстрировать народные лады и звуки обертонового ряда.

Пользуясь случаем сообщить, что мне довелось слышать исполнение приемом узляу инструментальных пьес из репертуара кураистов. Таким образом, мной был записан например марш «Перовский» (см. № 72, исполнение **на курае**). Из-за встретившихся при расшифровке трудностей, я не смог опубликовать этот образец высокого мастерства исполнителя узляу. *

Формы, не имеющие народных названий

Мне пришлось записать также два произведения башкирской народной музыки, форма которых не имеет народных названий, а своеобразие их затрудняет классификацию.

Таковым является, например «Осока». Оно исполняется очень редко. Тем не менее, автору сборника посчастливилось услышать это произведение три раза, в разное время, в исполнении певцов не знавших друг друга, живших в разных районах, усвоивших их от своих дедов, но не слышавших от окружающих. На основании этого можно утверждать, что «Осока» произведение, хотя и исполняемое узким кругом народных певцов-умельцев — знатоков народных песен, тем не менее — подлинно народное. Напев, состоящий из трех частей, в значительной мере — чистый речитатив, целые фразы которого речитируются на одной ноте. В этом отношении «Осока» ближе всего стоит к байтам. На близость к байтам указывает так же текст «Осоки»: это речитативный сказ о трагическом происшествии, случившемся при очень локальных обстоятельствах. Однако, речитатив замыкается музыкальной фразой песенного характера довольно широкого диапазона (децима). Мне не приходилось встречать подобные фразы в байтах (см. комментарий к № 53).

* На стр. 5 сборника «Тувинская народная музыка» (М. Издательство «Музыка», 1964), Е. В. Гиппиус сообщил, что якобы мое исследование узляу покоится на записях башкирского горлового пения, произведенных краеведом А. В. Анохиным, задолго до моих записей. Между тем, не только никто и никогда не слышал об этих анохинских записях узляу, но и сам Е. В. Гиппиус, в т. н. «опечатке», помещенной в конце все того же, упомянутого нами сборника, вынужден был опровергнуть это свое сообщение. Пользуясь случаем, сообщить, что как оказалось, у Е. В. Гиппиуса отсутствовали какие-либо факты, позволяющие говорить о существовании анохинских записей узляу, хотя бы кратковременного пребывания Анохина в Башкирии и вообще какого-либо его соприкосновения с башкирской музыкой.

ОСОКА КУРӘН

Спокойно *Andante*



Кай - тай - ык, ба - лам, эй, кай - тай - ык;
Е - дем же, ди - тя, е - дем до - мой!



күк бе - йә - не сы - га - рып һа - тай - ык!
На - шу ко - был - ку про - дам я, ох - ой!



Ә бе - га - сә төн - дә тө - шөм
Всю то ночь мне сни - лись бе - ды...

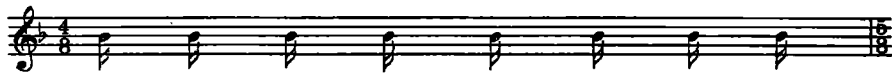


бо - ла - рып бөт - те (лә)
Смерть а до - ме. воз - мож но,

Быстро, монотонно



әп - сә - к[е] кал - ды ко - ман - да - ла,
вер - но мать боль - на без на - деж - но...



Ә - гәр әп - сәң у - леп кит - һә,
Ес - ли в зем - лю ля - жет ма - ма,



һин ка - лыр - һың а - пай - ың дар - за,
жить те - бе у те - ти мож - но.

Спокойно



мин ки - тер - мен кү - рән кыр - кыр - га!
А я пой - ду ре - зать о - со - ку!

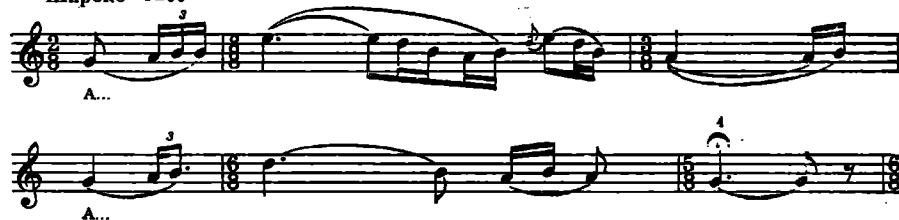


Мин ки - тер - мен кү - рәк кыр - кыр - га!
А я пой - ду ре - зать о - со - ку!

Второе произведение представляет собой форму вокализации узункюй. Прежде всего, оно интересно тем, что принадлежит к циклу песен о природе, очень распространенных среди башкир. Однако, в нем чувствуется подражание кураю. Характер напева — задумчивый, мечтательный. Вставная середина исполнена радости; при исполнении её певец (или певица) танцует (см. комментарий к № 54).

КУКУШКА КӘКУК

Широко

Скоро $\text{♩} = 138$ Широко $\text{♩} = 66$ Скоро $\text{♩} = 138$ 

Вся пьеса, за исключением тактов с подтекстовкой поется на гласную "а".

Современная башкирская народная музыка

Прежде нежели перейти к обзору современной башкирской народной песни, укажем на то, что в прошлом развитие башкирской народной музыкальной культуры носило противоречивый характер. С одной стороны, башкирский народ, поэтически и музыкально исключительно одаренный, создает до революции произведения, отличающиеся глубиной мысли и чувства, строгостью формы и яркостью образов, с другой — налицо было исключительно резкое отставание форм

и средств выражения музыки, развития ее инструментария, музыкального языка; также резко ощущалось полное отсутствие у башкир своей национальной городской музыкальной культуры, своих профессионалов-музыкантов.

Это противоречие положило свой отпечаток на все дореволюционное развитие башкирской народной музыки. В ней отсутствовало многоголосие, инструментальные и вокальные ансамбли, оркестры и хоры, в общем — ее выразительные возможности были крайне сужены.

Это противоречие начало решительно устраняться лишь после Великой Октябрьской социалистической революции и установления в Башкирии советской власти.

Послеоктябрьская эпоха внесла в башкирскую музыку новое содержание, а в ее развитие — новое направление.

Помощь народу со стороны советского государства в строительстве своей национальной культуры — вот что прежде всего обусловило послереволюционный подъем башкирской музыки. Отметим то новое, что принесло ей развитие в новых исторических условиях за истекшее, в скором времени уже пятидесятилетие.

1) Появились произведения с новым идейным содержанием и новыми образами; эти произведения порождены новой советской действительностью.

2) Появились новые формы и жанры, в частности — городские, романсные лирические песни; произошли новые качественные изменения внутри ее некоторых традиционных жанров.

3) Впервые в истории народа произошла организация башкирской музыкальной самодеятельности, оказывающей самое непосредственное влияние на народное творчество, причем народная самодеятельность и народное творчество получают помощь и руководство со стороны государства.

4) Благодаря благотворному влиянию передовой русской музыкальной культуры на башкирскую народную музыку, в этой последней происходит интенсивное обогащение всех ее музыкально-поэтических выразительных средств; в частности, обогащается ее музыкальный и поэтический язык.

5) Впервые в истории народа появились башкирские музыканты-профессионалы — композиторы и исполнители, творчество которых развивается на основе народной музыки, в свою очередь оказывая на нее влияние.

Все эти качественно новые явления, пришедшие вместе с Великой Октябрьской социалистической революцией и связанные с влиянием передовой русской культуры, обозначились уже в первые послеоктябрьские годы.

В Башкирии впервые зазвучала тогда, еще на татарском языке, старая русская революционная песня. «Интернационал», «Коммунистическая марсельеза» с новым текстом Демьяна Бедного, «Похоронный марш» и «Кузнецы» — вот та часть революционной песни, о которой достоверно известно, что она в первые послеоктябрьские годы вошла в народный музыкальный быт Башкирии. Новым было то, что

эти песни исполнялись уже хором, коллективно, хотя еще и одногласно, унисонно. Они имели не только огромное идейное влияние, но и оказывали воздействие на башкирскую народную музыкальную культуру.

Тогда же, в первые послеоктябрьские годы, в Башкирии громко зазвучала русская народная солдатская патриотическая песня, уже прошедшая стадию переосмысления ее красноармейской массой, с творчески переработанными поэтическими текстами.

Песня звучала и на башкирском и на татарском языке.

Известно, что в Башкирии наибольшее распространение получил популярный солдатский напев «Знаю, ворон, твой обычай». В русской красноармейской переделке первый куплет старой солдатской песни пелся так:

Есть то место на Урале,
Где кипел кровавый бой,
Беляков мы раскрошили,
Возвращаемся домой.

В свою очередь этот первый куплет красноармейцы-башкиры переделывали по-своему:

Урал-гора стройна, стройна.
Это место, где мы воевали.
Банду белых раскрошили,
Возвращаемся теперь домой.

С этим первым куплетом народ соединил еще два следующих:

Кони идут шагом
По зеленой траве.
А мы идем маршем,
Охраняем Советскую страну.
Сабля на руке красноармейца,
Сверкнув огнем, блестит.
Когда идут красноармейцы,
Все враги в трепете.

Эта песня продержалась в народе до второй половины 30-х годов.

Вместе с русской революционной и красноармейской песней в башкирской народной музыке впервые стали появляться маршевые, строевые песни, с твердой опорой на шаг. Эту опору на шаг отражали также и поэтические тексты песен, многие из которых начинаются с обычного солдатского строевого счета:

Раз, два — свобода.
Свобода — наша.
Свобода, свобода,
Всё теперь свое.

Интересен вариант этой песни:

Айть, два. Свобода —
Пусть живет, братья.
За эту-то свободу
Многие голову сложили *.

* Лирический игровой вариант этой песни:

Попляши, Идият.
Свобода, Хурият, свобода.
Теперь вышла свобода,
Не спи больше, Гиният.

Процесс переосмысления содержания текстов распространился на значительную часть старых солдатских песен. Сохранились башкирские красноармейские песни, которые отталкивались от известной старой русской солдатской песни «Соловей, соловей, пташечка». Иногда от старого текста остались только одни начальные слова — «соловей», «канарейка». Вот один из образцов такой переработки:

Соловей, соловей, красавица-птичка;
Канарей-лебедь, грустно так не пой.
Раз, два, три — красная у нас сила,
Буржуазия, зубы не точи*.

В новых башкирских красноармейских песнях, возникших на основе старых солдатских, ощущались уже новые черты в характере народа; в них решительно подчеркивался солдатский дружный, организованный шаг, твердость ритма. Характерна с этой стороны песня «Еще раз, в ногу раз». В ее тексте также есть соприкосновение со старой солдатской песней «Соловей, пташечка».

Запись А. КЛЮЧАРОВА



В 1919 году красные башкирские части участвовали в обороне Петрограда и затем в разгроме Юденича. Эти события нашли свое отражение в песне «Петроград — Москва», впоследствии переименованной на «Ленинград — Москва». Вот ее текст:

* Сравни со старой солдатской песней:

Соловей, соловей, пташечка,
Канареечка жалобно поет.
Раз, два, горе — не беда и т. д.

Чтоб сохранить нам Питер-город наш,
Сердце молодое бьется — раз, два, раз.
Чтобы бороться нам за Питер-город наш,
Сердце молодое бьется — раз, два, раз.
Чтоб разбить Юденича, свалить гадюку в грязь.
Сердце молодое бьется, — раз, два, раз!

Лейтмотивом новой песни башкирского народа, стало радостное приветствие советской власти:

В Белую втекает
Топорино-река.
Да здравствует советская власть!
Радостна жизнь потекла.

В песне зазвучал лозунг коммунистической партии «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», она стала говорить о всемирно-исторических задачах советского народа:

У нашего флага края
Вышиты позументом, Хаттира.
Соединяйтесь всего мира
Пролетарии! — сказано, Хаттира.

Яркий политический мотив звучит также в одной из первых советских песен «Золотой» (см. № 3):

Коммунизм построить
На земном шаре —
Наше желание.
Золотой, ратти, ратти,
Золотой — раттаем.
Золотой, ратти, ратти,
Золотой — раттаем.

В прошлом отсталая башкирская деревня активно потянулась к культуре, доступ к которой открыла для нее Советская власть. Новые, яркие впечатления содействовали бодрому, активному, жизненному тону людей — хозяев своей судьбы. Совершенно новым, ярким явлением оказался театр; драматические спектакли на родном языке привлекли огромную аудиторию. Увлечение театром, любовь к нему отразила также и песня. Вот несколько песенных текстов, относящихся к первой половине 20-х годов:

Идем, милый, в театр,
В театре весело.
Кулаков и мулл бьют,
Не дают им пощады.
Идем, милый, в театр.
Будем играть, танцевать;
Хорошо, что приехал театр
Развеселить душу.
Конь вороной, конь саврасый
Пасутся на лугу.
Чернобровый, миленький,
Показывает театр.
В аул пришел Кэмит*,
Нужно пойти посмотреть;
Это не Кэмит, а театр,
Посмотри и послушай.

* Кэмит — нечто интересное, необычайное.

Интересно, что народ сразу же понял огромное воспитательное значение театра: в одном из четверостиший мы находим следующие строки:

Плохое — не воспринимай,
Хорошее — запоминай.
И в сердце заложи,
И следуй такому примеру.

Принятие народом Великой Октябрьской социалистической революции и советской власти нашло свое яркое выражение также и в песнях, посвященных историческому изменению в судьбе башкирской женщины. В одной из них поется:

Белье полоскала,
Повесила на дуб,
Спасибо советской власти
За равноправие.

У красильщика краска:
И белая, и голубая.
Членом Совета избирается
Девушка, если она расторопна.

В песне зазвучала радость по поводу уничтожения ненавистного, насильственного брака:

Пришла свобода
И горе улетело,
Не тужите, девушки,
Теперь старикам не отдадут (насильно замуж).

Последние две строчки в варианте звучат еще и так:

Кого хоч' — того и люблю.
Теперь ведь свобода.

Идеи интернационализма, дружбы народов также нашли свое яркое выражение в новой песне башкирской женщины:

Не нужны белые цветы,
Когда имеем алые.
Что русский — что башкир,
Раз сердцу близок.

Новый мотив «заготавливаю» зазвучал в башкирской песне:

Торопливо вперед шагает,
Как голубь, сердце молодое.
Золотой-раттаем — заготавливаю,
Заготавливаю, да в заводы отвожу.

Уже в самые первые годы советской власти в деревню были направлены сельскохозяйственные машины. Они были восторженно встречены деревней. Новое отношение к труду, пришедшее в башкирскую деревню вместе с социалистическим строем, нашло яркое выражение в такмаке и танце «Косилка, молотилка». Фигуры этого танца и его ритм подчинены изобразительной задаче — воспроизвести представление о работающих сельскохозяйственных машинах в эпоху, когда в деревне не было трактора. Сам же такмак «Косилка, молотилка» пришел в Башкирию из русской деревни: это — русская революционная частушка.



Приветствия, лучшие пожелания звучат в песнях в адрес партии и комсомола. Характерны в ней параллелизмы: цветы — пионеры, цветущий анис — коммунисты:

Цветы, что растут рядами
На вершине высокой горы,
Те цветы — пионеры,
Они будут жить вечно.
По реке ходить случилось вниз,
Рядами там цветет анис;
Пусть же живут коммунисты
В одних рядах, как тот анис.

Запечатлела башкирская народная песня также и горе, обрушившееся на все трудящееся человечество в 1924 году — смерть Ленина. Старинная народная узун-кюй «Уил» * оказалась по-новому переинтонированной и переосмысленной — прием, очень часто применяемый в творчестве всех народов. Узун-кюй на смерть Ленина отличается строгостью и высотой поэтического образа (см. № 1):

* Напев «Уил» в числе значительной группы песен пользуется огромной популярностью как среди башкир, так и татар. В связи с этим в быту часто возникают споры о «принадлежности» и «национальном происхождении» «Уила» или той или иной песни. Подобные вопросы вполне естественны, так как оба народа давно уже живут в непосредственном общении друг с другом. Именно поэтому прямолинейные решения при определении национального стиля ряда песен оказываются совершенно неуместными.

Хотя башкирская и татарская народные музыкальные культуры — это две различные самостоятельные культуры, каждая из которых имеет свои ярко выраженные национальные особенности и свой песенный репертуар, небольшая часть последнего, в частности, некоторое количество узун-кюй (в том числе такие, как «Тефтялау», «Уил», «Ак-Идель», «Кара урман») является продуктом творчества обоих народов. Они любимы одинаково как среди башкир, так и среди татар и одинаково распространены среди этих народов. Отнести ту или иную песню группы узун-кюй к башкирской или татарской народной музыке было бы неверно, а главное — в этом нет ни малейшей необходимости. В районе, где проживают башкиры, скажем, узун-кюй «Тефтялау» звучит как типично башкирская песня, в татарском районе — как татарская. Встает вопрос: может ли быть распространено подобное положение на такую песню, как «Ак-Идель» (Река Белая), само название которой как будто указывает на ее башкирское происхождение.

Посадил кусточек я, возле дома ивы куст,
 Сам ходил за ним, сметал листок опадавший.
 Тяжко было нам, как скончался Ленин-друг,
 Наш учитель, мудрый вождь, нам путь указавший.

Больше всего новых народных песен было создано в конце 20-х годов и в первой половине 30-х годов. В те годы в деревню приехало много молодежи из городов. Песня-запечатлела обобщенные образы молодых комсомольцев — борцов за коллективизацию. Такова, например, песня «Асма-комсомолка»:

Родина наша растет, цветет;
 Большие совхозы, большие колхозы
 В стране СССР.

Асма — смелая дочь Родины,
 Иди, иди, иди, иди, иди, иди
 На фронт стройки.
 Иди, иди, иди, иди, иди, иди,
 Кинься в огонь борьбы.

Напев этой песни — тонкий, лирически выразительный. Он связан с лирическим образом молодой героини*.

Умеренно

И - л[е] неж у - та се - ско а - та
 зур сов.хоз.лар, зур кол.хоз.лар Э . сз сзр и . леп . да.
 Ас - ма — ком . со . мол . ка, ба - тыр ил . км . зы,
 кил, кил, кил, кил, кил, кил, те - ро - леш фрон . ты . на!
 Кил, кил, кил, кил, кил, кил, а . тыл ке чек, и . ты . на!

ние? (Белая протекает на территории Башкирии. Эта исконно башкирская река ни в одном месте не захватывает территорию Татарии). Однако следует помнить, что в Башкирии — и местами именно на реке Белой — издавна проживает несколько сот тысяч татар, которые тоже с любовью поют о своей прекрасной реке.

При самостоятельности обеих народных музыкальных культур некоторая часть песенного репертуара является у башкир и у татар общей, и нет нужды во что бы то ни стало номенклатурно закреплять обязательно каждую конкретную песню за определенным народом.

* Из записей С. Х. Габяши.

Совсем в другом роде такмак «Наза» — динамичный, стремительный, плясовой (см. № 5). Напев этой песни дышит активностью и энергией, так же как и образы поэтического текста.

Песня «Колхозная земля» запечатлела торжественный исторический акт передачи земли колхозам (см. № 2). Спокойствие, свобода, вольное дыхание характеризуют напев этой кыска-кюй.

Интересно отметить, что советские песни часто развивают в новых условиях форму узун-кюй с припевами. Например, такая песня, как «Колхоз уттары» («Колхозные огни») по характеру текста и типу напева стоит ближе всего к песням такмачного типа; между тем в ней ясно различимы две части: первая — медленная, вторая — быстрая. В первом куплете этой песни поется:

На опушке зеленого леса
Выстроились колхозные дома;
В этих хороших домах
Электрические лампочки горят*.

Вообще в советских песнях можно наблюдать, как зачастую узун-кюй со спокойными запевами и быстрыми припевами начинают превращаться в такмачные песни; в запевах происходит сглаживание ритмической импровизационности и изощренного рисунка орнамента. Это чувствуется, например, в популярной советской песне «Ай-ли, Гюльбика». В ней восхвалется девушка Гюльбика, заслужить внимание которой можно только примерным трудом.

Спокойно Запись С. ГАБЯЩИ

Ир - та - то - роп һыу . зар һи . ба Гөл - би - ка тү . гөл - дәр - гә .
1-я нота

ир . та - то - роп һыу . зар һи . ба Гөл . би . кә тү . гөл . дәр . гә

Гөл . би . кә . гә кү . рен төш . һә , ур . нәк бул бу . тән . дәр . гә

Быстрее

Ай — ли. Гөл . би . кә. ур . нәк бул бу . тән . дәр . гә

Ай — ли. Гөл . би . кә ур . нәк бул бу . тән . дәр . гә

* См. «Башкирские народные песни». Уфа, Башкиргоиздат, 1954. № 5, стр. 19.

В игровом, плясовом такмаке «Наш колхоз» (см. № 9) два восьмитактовых мелодически одинаковых колена отделены один от другого (и в то же время сцеплены друг с другом) восклицанием «Хай! Хай!», произносимым хором (совместно со всеми танцующими и наблюдающими за танцами) на наиболее высоком звуке напева, на двух тяжелых четвертях, только в этих двух тактах и встречающихся. В подобных ритмически активных и ярких вставках очень ясно сказывается тяга молодежи к новой ритмике. Обыгрывание нового ритма ярко проявляет себя также в танце «Тарадата-раттаем» (см. № 12): в напеве этого типично молодежного танца синкопированные (амфибрахические) такты чередуются с анапестическими и трохенческими, причем из 16 тактов 8 синкопических и 8 простых.

Характерная синкопа звучит также в песне о полевой работе колхозной молодежи «Нынче летом» *.

Замечательный новый танцевальный напев, основанный на ритме, пронизанном синкопой, сообщил автору сборника композитор С. Габяши, записавший этот напев в Башкирии, в середине 30-х гг.

Подвижно



Следует также учесть, что через радио и самодеятельность стали подлинно народными песнями многие произведения башкирских композиторов. Эти песни иного склада, нежели традиционные народные. всё же обогатили репертуар народной музыки. Во многих из них налицо уже известная связь с русским многоголосием, они играют огромную роль в развитии музыкальной культуры и выразительных средств башкирской народной музыки. Такова, например, хоровая песня композитора Михаила Мушараповича Валеева «Ак-каен» — «Белая береза». Она стала популярной народной песней уже в конце 20-х годов.

Не менее популярна в народе другая лирическая песня композитора М. М. Валеева из его музыки к спектаклю «Тальян-гармонь». В быту она тоже поется с характерными русскими подголосками.

Немало песен других композиторов — Ахметова, Ибрагимова, Исмагилова, Каримова, Муртазина — проникло в народ. Главное,

* См. «Башкирские народные песни». Уфа, Башкигиздат, 1954. № 12 стр. 30.

АК КАЙЫН

29

Яп . рак . та . ры йә . шел . ак жа . йын . дың

кәт . фә йәй . гән кө . үек һәр я ты.

әй . лән. бәй - лән

әй. лән. бәй . лән уй . кай йәш ба - ла . лар

гәр. ләп то . ра һәр көн тау я ны.

что эти композиторские песни, сформировавшиеся на основе башкирской народной песенности, в свою очередь содействуют развитию и обогащению народной песни.

Городская песенная лирика нового типа родилась в Башкирии совсем недавно. В 1950 году я записал первую песню уфимских вузовцев-башкир, очень близко соприкасающуюся с мелосом массовых лирических песен башкирских и татарских советских композиторов. По тексту и музыке песня «Дружба» — так называется новая песня — занимает промежуточное место между песней и романсом; фактически — это новая городская романсная песня (см. № 11).

Под влиянием русской музыки и энергичной деятельности своих национальных профессиональных кадров в башкирской музыке постепенно развиваются различные формы многоголосия. Самодеятельные хоры все чаще отходят от традиционного унисонного пения. В репертуаре башкирских хоров пединститута и педучилища в Уфе насчитывается значительное количество многоголосных произведений башкирской народной песни и произведений башкирских композиторов. Башкирские хоры Домов культуры г. Ишимбая и Черниковска, помимо хоровых произведений русских классиков, имеют большое количество многоголосных хоровых обработок башкирских народных песен и произведений башкирских композиторов. Есть многоголосные произведения в репертуаре колхозных хоров Макаровского и Мечетлинского районов. В быту получает большое распространение сольное пение с инструментальным сопровождением; в массовом музыкальном быту получили большое распространение скрипка, мандолина, гармонь и баян.

Примером обновления народной инструментальной музыки может служить исполнение на баяне старинной башкирской узун-кюй «Колый», звучащей многоголосно. Конечно, подобные примеры носят еще экспериментальный характер, но важно отметить самую тенденцию (см. № 58).

В наше время происходит интенсивное развитие всех выразительных средств башкирской народной музыки. Ладовая ее сторона также не остается неподвижной, интенсивно развиваясь и перерастая в музыкальные лады, открывающие большие возможности (в частности, в лады, свойственные современной русской народной музыке). Параллельно с развитием ладовой основы башкирской музыки сложный процесс развития переживает также и ее мелодический орнамент, приобретая новые образно-выразительные музыкально-смысловые интонации и меняясь под влиянием нового ритма башкирского мелоса.

Народная музыка Башкирии, как и ее музыкальная самостоятельность, ярко проявили себя в концертах Декады башкирской литературы и искусства в Москве 1955 года. Они, в частности, подтвердили наличие в башкирской народной музыке в настоящее время активного творчества, нашедшего свое выражение в создании новых произведений, а также в творческом перевоплощении народного классического наследия.

В БУРЗЯНСКИХ ГОРАХ

(из дневника собирателя башкирского народного творчества)

Лето 1939 года. Фольклорная экспедиция по горным районам Башкирии в пути. В Бурзянских горах в одной из деревень к нам присоединяется местный молодой учитель Тагир, страстно любящий свой Урал, его природу, народ, искусство. Тагир тоже энтузиаст-собиратель народного творчества и, кроме того, поэт, певец и кураист.

Далеко обогнав товарищей, медленно едущих на подводах по извилистым горным дорогам, мы с ним вдвоем верхами пробираемся через реки и хребты Урала, напрямик, в деревню Акбулатово. По мере приближения к ней Тагиром овладевает все большее волнение. Наконец, на вершине одного из самых крутых хребтов, когда, кажется, будто мы повисаем над необъятными просторами воздуха, пронизанного солнечными лучами, а далеко внизу синеют игрушечные леса, светлые полосы речных долин и ниточки дорог, он не выдерживает и кричит:

— Смотри вон туда! Видишь, линия хребта как будто обрывается, а затем стеной поднимается вновь. Там — Акбулатово! А около него — древний могильник батыра Бапсака. Завтра мы увидим его!

В голосе Тагира слышится что-то новое. Да и сам он весь преобразился. Всегда немного флегматичный, он обычно сидит на коне чуть вразвалку, перебросив обе ноги по одну сторону седла, и тянет высоким фальцетом какой-нибудь замысловатый напев из разряда так называемых «бесконечных». Но сейчас, привстав на стременах и вытянув вперед руку, высокий и стройный Тагир словно летит вперед, к могиле Бапсак-бия, навстречу своим предкам, в седые века истории своего народа. Черты лица его обострились, смуглая, с оливковым оттенком кожа обтянула скулы, подбородок и тонкий, с небольшой горбинкой нос, чуть раскосые темно-карие глаза его сверкают...

Дорога круто спускается вниз. Сквозь тенистые, тяжелые от влаги заросли ивняка и дуба мы продираемся к реке, широкой и полноводной. Она течет в полном безмолвии, залитая солнцем, гладкая и блестящая, с обоих берегов охваченная зеленой листвой деревьев и сочной травой. Смотреть на эту реку, на мягкие очертания гор, виднеющихся вдали на противоположном берегу, спокойно и хорошо, и мы стоим безмолвные. Наши лошади, как будто тоже изумленные внезапно открывшимся видом реки и долины, внимательно смотрят на воду и только прядут ушами. Тишина!..

Но вдруг моя лошадь громко фыркает и почти из-под самых ее ног вылетают утки. Вытянув шею, они со свистом проносятся вдоль реки. Тагир хватается было за ружье, но уже поздно. Он мрачнеет и долго после этого не говорит ни слова, обрушивая плетку на своего коня и осыпая его отборной башкирской бранью. Но спокойствие и величие уральской природы постепенно успокаивают его и возвращают к страстно любимой теме.

— Ты вот всё вспоминаешь о красоте Масим-тау, — говорит он. — Но известно ли тебе, что эта гора названа так в честь выдающегося начальника башкир, Масима? Масим жил в одно время с батыром Бапсаком, могилу которого ты

скоро увидишь в Акбулатове. Это было может быть тысячу лет назад — кто знает, я не историк! Но легенда о Масиме и Бапсаке дошло до нас, передаваясь из поколения в поколение, из уст в уста. Я могу рассказать тебе ее. Хочешь? Ну, слушай!

Масим был мудрым и могущественным военачальником. Он объединил семь башкирских родов, до этого непримиримо враждовавших между собой. При нем почти совершенно прекратились разорительные набеги соседних кочевников — народ мог мирно жить и трудиться. Но это продолжалось недолго. Неизвестно откуда в лесах появился хищный и прожорливый тигр, уничтожавший не только скот, но и людей.

Напрасно охотились за ним лучшие охотники и воины Башкирии — все они пали жертвами чудовищной силы и ярости зверя. Масим вызвал тогда Бапсака и Каракиламбета, двух самых сильных батыров, представителей двух виднейших башкирских родов — Кипчаковского и Бурзянского. Это были два соперника, давно добивавшихся руки единственной дочери старого Масима, прекрасной Танхалу.

— Тот, кто убьет зверя, женится на моей дочери и станет во главе башкир! — сказал он.

И оба батыра, надев кольчуги, изготовив мечи и стрелы, выбрав самых сильных и выносливых коней, отправились по разным дорогам искать зверя.

Первому посчастливилось увидеть зверя Бапсаку, батыру Кипчаковского рода. С окровавленной мордой, огромный и страшный, горой лежал тигр около береговых скал реки Нугуш и спал.

Храбрые охотники не убивают зверя спящим, и Бапсак разбудил его, бросив в него камнем. С ужасным ревом вскочил зверь и поднялся на задние лапы, став вышиной с минарет, но уже звенела тетива спущенного лука и огромная смертоносная стрела пронзила чудовище насквозь, разорвав ему сердце.

По всем правилам честной охоты Бапсак, не вынимая стрелы из сердца зверя, переломил ее пополам, так, чтобы разлом пришелся внутри раны и чтобы таким образом часть стрелы осталась в теле зверя. Взяв с собой отломанный конец, радостный и спокойный поехал Бапсак к «меляу» Масима — его далекой летней кочевке, думая о Танхалу и ожидающей его жизни.

Он не спешил: подолгу останавливался у рек, попадавших на его пути, купался, спал, охотился, углублялся в незнакомые ему леса и луга, и пел, слагая песни в честь своей победы, в честь прекрасной Танхалу, могущественного Кипчаковского рода, своей матери, своего коня и родного Урала. Так прощался Бапсак с вольной юностью башкирского батыра — впереди его ожидала совсем иная жизнь.

Внезапно Тагир задумывается и закрывает глаза. Я не прерываю его молчания и мы долго едем, не говоря ни слова. Вдруг Тагир начинает петь, и я слышу знаменитую башкирскую песню «Хандугас» — «Соловей». *. Насыщенный виртуозными трелями, перемежающимися с таинственными лесными зовами, напев песни благоухает тонкими ароматами горных лугов и расцвечен волшебными красками яркой осенней листвы.

Но вот смолкают последние слова песни, и Тагир так же неожиданно как начал песню, продолжает свой рассказ:

— На третьи сутки победитель въезжал в кочевку Масима. Везде он встречал оживление, радостные лица, подготовку к какому-то празднику, и он думал, что весть об уничтожении зверя уже облетела весь народ и все радуются этому, готовясь к помолвке его — Бапсака, с Танхалу. Поэтому изумлению батыра не было конца, когда он увидел ту, которую уже считал своей невестой, рядом с Каракиламбетом, батыром Бурзянского рода, одновременно с ним отправившимся на поиски зверя и сидевшим теперь на почетном месте по правую руку старого Масима.

— Хаума, ** Бапсак, хаума, батыр! — закричал старик. — Я рад, что ты вернулся здоровым, я рад, что вижу тебя! Садись вместе с нами, джигит, радуйся вместе с нами победе Каракиламбета над тигром!

* См. № 35 настоящего сборника.

** Хаума — здравствуй.

Сердце Бапсака готово было разорваться, но он не сказал ни слова. Он захотел только встретиться глазами с Каракиламбетом, но тот, не глядя на него, махнул ему приветственно рукой и, наклоняясь к Танхалу, продолжал нашептывать ей что-то приятное и веселое. Бапсак повернулся, выбежал из шатра, вскочил на коня и поскакал куда глаза глядят.

Конь отнес его в горы, в его любимые места. Там Бапсака нашли кипчаковцы — старики и предводители рода. Разыскав его и узнав всё, они поехали к Масиму и рассказали ему правду.

Смутился и опечалился Масим. Он не знал, что делать и поручил старикам и мудрейшим из аксакалов разобрать дело. По их решению из тела чудовища вынули сердце и вырезали конец стрелы, которой был убит тигр. К месту разлома был приставлен обломок стрелы, оставшийся у Бапсака, и это мгновенно прекратило всякие сомнения. Хотя Каракиламбет говорил, что стрелу подменили и что тигра убил он, дело решили в пользу кипчаковского батыра.

Отвергнутый и оскорбленный, умчался Каракиламбет в свои Ирандыкские горы. Но однажды вечером, узнав что уже справляется свадьба Бапсака с Танхалу, он схватил кольчугу и меч, вскочил на коня и поскакал. Конь пал перед самым кошем соперника, на смерть загнанный всадником, но Каракиламбет всё же опоздал: уже было утро, Бапсак и Танхалу после брачной ночи сидели на лугу и пили кумыс, кураисты играли веселые напевы, а девушки — подруги Танхалу — танцевали.

С этими словами оживившийся Тагир быстро достает из чехла курай, с которым он никогда не расстается, и играет мне два танцевальных напева «Караба-«в» и «Семь девушек»*, легких и изящных, как сама Танхалу и ее юные подруги. И перед глазами встает шатер, оживают Бапсак, Танхалу, танцующие девушки... Кажется, видишь их улыбки, слышишь их смех и возгласы...

— Хотя Бапсака предупредили, что к нему идет Каракиламбет, — слышу я вновь продолжение рассказа, — великий батыр не обратил на это ни малейшего внимания, он сказал только «Пусть идет!» и продолжал сидеть, разговаривая с Танхалу.

— Расскажи же, как ты убил тигра! — еще издали закричал Каракиламбет, подходя к шатру. — Вот я — тигр и готов уничтожить тебя, покажи, как ты соизил его!

Это был вызов, но Бапсак сдержал себя, остался спокойным и даже не встал: он знал, к чему приведет ссора между ним и Каракиламбетом. Бапсак же мечтал не о распри и родовой вражде, а о дальнейшем объединении башкирских родов для борьбы с разбойными набегами соседей, о продолжении дела, которому посвятил свою жизнь Масим.

— Тигр убит, — ответил он, — и убит моей рукой. Но еще не все враги нашего народа истреблены: каждый день может появиться новый тигр. Ты убьешь его и окажешь этим услугу народу.

— Ты прав! — закричал Каракиламбет. — Мне суждено уничтожить еще одного тигра! — и с этими словами он выхватил меч и ударил им в грудь соперника. Меч не смог разрубить кольцевой кольчуги, находившейся под рубашкой батыра, но удар был страшный, все услышали, как затрещали кости Бапсака: он попытался встать, но не смог.

— Умри же, тигр! — прокричал Каракиламбет, нанося новый удар и Бапсак пал мертвым.

И все склонились перед Каракиламбетом, никто не посмел идти против него. Все признали его и победителем тигра, и мужем Танхалу, и властелином семи башкирских родов, объединенных Масимом, — отец Танхалу был уже очень стар.

Представители Кипчаковского рода попросили только разрешения похоронить тело своего батыра соответственно обычаям. Но Каракиламбет сказал:

— Я не позволяю увозить его! Я не позволяю тратить на него свою землю! Я не позволяю привозить для него землю со стороны! Пусть лежит здесь. Да будет так!

* См. №№ 85 и 83.

Никто не посмел еще раз просить Каракиламбета о погребении Бапсака и его тело продолжало лежать неприбранным, уже черное и страшное. А кипчаковские старики думали и ломали головы, как им быть. Наконец они нашли выход:

— Он запретил увозить его! Он запретил покрывать его здешней землей. Он запретил привозить нашу землю! Да будет так! Но он не запретил принести в руках нашу кипчаковскую землю и засыпать ею тело Бапсака.

И вот весь Кипчаковский род — мужчины, женщины, старики и дети, за сотни верст шли и шли к тому месту, где сейчас высится могила Бапсака, и каждый нес с собой — кто в мешке, кто в шапке, кто в кумысном кожаном турсуке — свою кипчаковскую землю и сыпал ее на тело батыра. Так, молча, в глубоком горе, шел народ — по одиночке и по несколько человек — целый месяц, пока над телом Бапсака не вырос большой могильный холм.

Узнав об уловке кипчаковских стариков и осознав свой промах, Каракиламбет пришел было в ярость, но вдруг смирился. Или он не захотел признаться в том, что не предвидел подобного оборота дела, или, став правителем, должен был считаться с могуществом кипчаковского рода, а может, он просто отступил перед силой народного горя — кто знает! — но только Каракиламбет сдержал себя и не препятствовал погребению Бапсака.

— Скажи, ждешь ли ты ребенка? — спросил он Танхалу прежде, нежели она стала его женой.

— Я этого не знаю и этого не знает никто, — ответила та. — Но если ты все-таки хочешь знать то, чего знать никто не может, вели пригнать из стада мою любимую корову, которую этим летом первый раз выгнали на пастбище, пусть ее зарежут и посмотрят на масть теленка: если теленок черный, в моем чреве ребенок Бапсака, а если белый — значит ребенка нет.

Когда она отвечала так, то знала, какой масти теленок ожидается у ее коровы. Каракиламбет же не знал ничего и был рад услышать, что теленок должен был родиться белый.

Придя к власти и женившись на Танхалу, Каракиламбет как будто бы успокоился. Он должен был продолжать дело своего предшественника, старого Массина, скончавшегося сразу же после печальных событий, связанных со свадьбой дочери. Каракиламбет стал заботиться о благосостоянии башкир и защите их от врагов. Через некоторое время в народе стали говорить, что, пожалуй, он не такой уж страшный и жестокий, каким казался вначале. Но мысль, будто никто не верит, что он убил тигра мало-помалу овладела Каракиламбетом. Каждый раз по любому поводу, а иногда и без всякого повода, он возвращался к рассказу об убитом тигре, изыскивая все новые и новые доказательства своей правоты. При этом, каким бы ни было поведение окружающих, оно никогда не удовлетворяло Каракиламбета. Когда слушающие его рассказ молчали или опускали глаза, страшные подозрения овладевали им и гнев мутил рассудок. Если же из угодничества и страха начинали чернить его мертвого соперника, он начинал волноваться, кричать и прерывал собеседника. И никто не знал, как вести себя с ним: он делал всё, чтобы уничтожить в народе малейшую память о Бапсаке, но, с другой стороны, сам то и дело напоминал о нем.

В трудном положении оказались кипчаковцы. Иногда Каракиламбет осыпал их милостями, щедро оделяя лучшими пастбищами, лесами, освобождая от поборо и повинностей, стремясь во что бы то ни стало привлечь их сердца; порой же подозревал в заговорах, в измене, и казнил целыми семьями и деревнями. Но каждый раз после этого он раскаивался и с удесятенной силой начинал задаривать Кипчаковский род, тревожась тем, что вновь оттолкнул его от себя.

И трещина между ним и народом не только не исчезла, но ширилась всё больше. Каракиламбет же не мог понять этого: казни людей и постоянные поиски виновных быстро превратили эту трещину в пропасть.

В положенный срок Танхалу родила сына, которого назвали Кусякби. Мальчик был богатырь, и радости Каракиламбета не было конца. Но странная вещь — Кусякби боялся отца, и когда тот брал его на руки, плакал и бился.

Однажды, когда отец попробовал поиграть с ним, мальчик так вцепился в его бороду, что из глаз Каракиламбета потекли кровавые слезы. В чем дело?

Он призвал мудрецов и старейшин, но те, хотя и догадались в чем дело, сказали, что ребенок просто испугался черной бороды.

Но я превратившись в отрока, Кусякби не перестал неприязненно относиться к отцу, задавая ему такие вопросы, которые ставили его в тупик и наводили на тяжкие размышления. Казалось, кто-то восстанавливал против него сына, запугивая ребенка, и детское сердце озлоблялось всё больше и больше. Страдали от Кусякби и бурзянские ребятишки, которых он нещадно бил и даже калечил во время детских игр.

А рядом росла его сестра Зюльхидэя. Она была моложе Кусякби на три года. Никакой тени не пало на нее при рождении, ничто не омрачало её детских лет.

Добрая и веселая Зюльхидэя совсем не походила на брата. Она любила проводить время среди подруг, участвовать во всевозможных работах и играх. Быстро научилась она ухаживать за скотом, готовить кумыс, шить красивую и удобную одежду. Она проникла в тайны народного врачевания, легко распознавала целебные корни и травы, лечила ими скот и людей. Никто не мог соперничать с ней в приготовлении шерсти и в умении вышивать. Она пела звонко и чисто — как курай, хорошо запоминала и рассказывала старинные легенды и сказания.

Мрачный и дикий Кусякби, и тот иногда подолгу смотрел на нее, и лицо его тогда прояснялось. Порой даже казалось, что только одну сестру он и любит, иногда же его мрачные глаза пылали ненавистью и все видели, что только твердость и вместе с тем доброта Зюльхидэй мешают ему обидеть ее. Она, дочь Каракиламбета, была настоящей бурзянкой и жила среди бурзян, а он ненавидел их; она любила труд, природу, людей, пенье курая и танцы. Кусякби же был одинок и никогда не расставался с оружием. Так росли они рядом — разные и непохожие друг на друга.

Кусякби было 16 лет, когда однажды в лесу, его встретила никому неизвестная старуха-нищенка. Она сказала:

— Я твоя бабушка, мой сын и твой отец убит Каракиламбетом.

И она рассказала Кусякби всё.

— Кровь отца должна быть отомщена и мстителем должен быть ты! — закончила она и ушла.

Несчастный Кусякби бросился было к матери, но не нашел у нее утешения: она так растерялась, что не могла скрыть от него правды.

В тот же день Кусякби исчез, и никто не мог сообщить ни Танхалу, ни Каракиламбету, куда он скрылся. Полная неизвестность и даже таинственность происшедшего томила Каракиламбета, и за какие-нибудь несколько месяцев он стал стариком от горя. Мать догадывалась обо всем, но, конечно, молчала, с трепетом думая о возможной развязке. Кусякби же бежал к кипчаковцам, скрывался среди них и ровно через три года во главе огромного кипчаковского войска внезапно нагрянул на Каракиламбета. А тот уже стал стариком: Кусякби захватил его безоружного, когда он отдыхал с Танхалу и с другими своими женами на «иелю», на берегу Ак-Идель. Оголенного, его привязали к дереву на позор всем, и Кусякби стал придумывать для него особенно жестокую казнь.

Несчастливая мать черезчур хорошо знала Кусякби, чтобы просить у него снисхождения, — она могла только молиться; её взор обращенный к небу, призывал добрых духов смягчить сердце сына.

А он, увидев её и поняв, о чем она молится, ожесточился еще больше. Как! Она забыла смерть его отца, великого батыра Бапсака! Она забыла своего законного мужа, вождя семи башкирских племен! Она не радуется вместе с ним, с Кусякби, тому, что убийца в их власти, нет, она молит о спасении злодея!

— Собака! — закричал он, подходя к ней и гневно глядя ей в глаза. — Ты не сойдешь с этого места и увидишь, как я буду сдирать с него шкуру! Ты услышишь его стоны и треск его костей! Ты вдохнешь запах его крови и гарь его паленого мяса! Ты не мать мне, ты — наложница злодея!

Она обратила к нему свои полные слез глаза и протянула руки, всегда только ласкавшие его, но он с силой оттолкнул их, и она пала бездыханной.

Видя это и слыша крик Кусякби, наконец-то всё понял ожидающий казни Каракиламбет. Он не просил пощады и лишь неотступно следил глазами за Кусякби, но горькие слезы текли по его старческому лицу: он привык считать Кусякби своим сыном, своей надеждой и был привязан к нему, и вот, как это только что выяснилось, не сын его, но все же любимый им юноша, готовил ему мучительную казнь.

— Конечно, это возмездие! За мою ложь, за убийство Бапсака, за Танхалу! — казалось, думал он.

Наверное, он думал так, потому что, когда один из продолжавших сражаться отрядов бурзянцев пробился к нему, он вдруг крикнул им.

— Вложите мечи в ножны! Я уже стар и жить мне осталось немного. Из-за меня не должна начаться братоубийственная война среди башкир. Кусякби может сделать со мной то, что он хочет!

Победа Кусякби была бы полной и он мог успокоиться, если бы не исчезновение Зюльхидзей. Во время нападения она была в одном из отдаленных бурзянских кочевий, и войны Кусякби нигде не смогли найти ее. Но все до одного мужчины-бурзянцы, даже грудные дети, были перебиты: бурзянский род не мог больше продолжаться.

Каракиламбета решено было казнить в Кипчаке. Туда, по каменистой дороге, босого, через горы и реки, погнал его Кусякби, подгоняя кнутами и нагайками.

Первый раз старик упал вон у той горы, которая с тех пор так и называется «Егалы тау», т. е. «Упал-гора». Его подняли, посадили голого на черную корову, лицом к хвосту и продолжали везти. Но скоро упала и черная корова: это было во-он около той горы, которая с тех пор получила название «Кара Сыер», т. е. «Черная корова». К этому времени Каракиламбет был уже плох, и Кусякби побоялся, что не привезет его живого в Кипчак: нужно было скорее казнить старика. Во-о-о-он около той горы сложен был огромный костер, на него поставили большой котел с водой, и Кусякби сварил в нем живого Каракиламбета. После того как костер прогорел и котел остыл к месту казни подошел Кусякби. Он опустил в котел мизинец, вынул и дал стечь с него капле себе в рот:

— Кровь моего отца огомщенна! — сказал он. — Я сыт!

Но Кусякби ошибся: очень скоро он опять потерял покой и стал томиться жаждой мести.

Оказалось, что одному бурзянскому пастуху все же удалось спастись от воинов Кусякби. Ему удалось бежать и скрыться в горах, и притом вместе с Зюльхидзей. Кусякби узнал об этом четыре года спустя, когда у них уже было трое детей, трое мальчиков, будущих продолжателей ненавистного бурзянского рода. Но что было самым страшным — Кусякби не мог уничтожить их: семья непрерывно переходила с места на место, прячась в лесах и ущельях. Казалось, природа, люди, может быть те же кипчаковцы, — все помогали им скрываться, они были неуловимы.

И бурзянский род начал оживать. Юноши-бурзянцы, сыновья Зюльхидзи, находили в деревнях оставшихся в живых бурзянских девушек, увозили их к себе в горы, где они были недоступны воинам Кусякби, и женились на них. Постепенно начали возрождаться многочисленные бурзянские деревни, существующие наряду со старинными кипчаковскими селениями еще и поныне.

А Кусякби жил старый, больной, несчастный и полупомешанный от бесильной ярости. Но в последний час его взгляд вдруг прояснился, он привстал и стал смотреть в угол, будто слушая кого-то. Очевидно, он вспомнил о своей сестре, потому что все слышали, как он сказал:

— Да, я не поступал так, как ты! Сколько же пролил я крови! Она душит меня! Я боролся с народом, и он победил меня. Я никого не любил, я только мстил. И все будут проклинать меня!

И Кусякби умер.

* *

Тагир давно уже умолк, но я еще весь во власти легенды.

Мне начинаст казаться, что всё вокруг меня — воздух, земля, лес — всё дышит историей, таит какой-то особый смысл... Могучие сосны слышали рассказа

о давно уже им известных событиях; они не в силах сказать, что-либо, но смотрят на нас выразительно, и в шуме их вершушек мне слышится медленный шепот:

— Всё это было — да, да! Мы знаем про всё это — да, да!

Иногда пересвистываются между собой лесные птицы, задают друг другу какие-то вопросы, отвечают на них и всё о том же, о Каракиламбете, Бапсаке, Танхалу..

Мы продолжаем ехать молча...

Вскоре мы соединяемся со всеми остальными участниками экспедиции и нашим небольшим «обозом».

Ночь застает нас в пути. Останавливаемся на берегу реки, противоположный берег которой крут и труден для подъема: перед нами еще один хребет.

Ложимся у костра, и я было уже засыпаю, но разговор между возчиками-башкирами делается все оживленнее и громче: они спорят о том, кто убил тигра, Бапсак, или Каракиламбет — страсти легенды еще владеют ими. Наконец, замолкают и они.

Откуда-то из гор, прямо из черной ночи звучит курай. Это играют горные башкиры, пастухи-колхозники, собравшись ночью у костра. И кажется, что пастушеский напев «Салимакай» * поет сама земля — реки, горы, леса... В долине между гор звуки курая несутся на многие километры и делаются мягкими, бархатными, глубокими, сливаясь с ночью, со всем окружающим. Я слушаю, слушаю... и засыпаю...

К концу следующего дня мы подъезжаем к Акбулатову: горы вплотную нависли над ним гигантским, темным, прямо с неба опускающимся занавесом.

Немного не доезжая деревни, у самого подножья хребта, мы видим небольшой, круглый холм, поросший травой и березами: И ясно всякому, что он насыпан искусственно, заметно отличаясь от вздымающегося рядом хребта. Это и есть могила Бапсака.

Все разговоры умоляли, настает тишина. А вдали пылит степь, какие-то всадники в медных шишаках и кольчугах несутся по ней, и ветер доносит до меня их дикие и гортанные крики. А вот заколыхался уже и холм.

Я изумленно оглядываюсь. Вокруг меня все тоже, что и было. А всадники и их крики, — всё вдруг истаяло...

К нам подходят люди. Это возвращаются с косовицы акбулатовцы. В руках у них — косы, грабли, вилы. Здоровые, загорелые, они заговаривают с нами и приглашают в деревню. Оказывается, все знают, кто мы такие, и нас давно уже здесь ждут. Завидев нас, башкирские ребята мигом летят куда-то. Мы еще не успеваем дойти до деревни, а уже нам навстречу движется новая толпа. Впереди шагает человек огромного роста, богатырского телосложения, и хотя уже немолодой, но румяный, с густой рыжей бородой.

— Уж не потомок ли это Бапсака? — думаю я.

Немного не дойдя до нас, он останавливается, берет из рук рядом идущего чашечку с бутылкой и наполняет кумысом плоские деревянные мисочки, которые держат девушки. Каждый из нас получает пиалу с башкирским нектаром прямо из рук великана, оказавшегося председателем Акбулатовского сельсовета.

— Сегодня всю ночь будешь песни слушать и пляски смотреть! — говорит он мне. — Народу собралось больно много!

В деревне нас действительно ждут, и не десяток, и не два, по крайней мере около 30—40 певцов, танцоров, кураистов и сказителей.

— Да ты никак всю деревню поднял на ноги и всех превратил в певцов и кураистов! — говорю я председателю.

— Нет, здесь половина из других деревень нашего района, — отвечает он. Это — наши гости. Они ведь маленько по-другому поют и танцуют. Вот сам увидишь! Они — кипчаковцы, а мы — бурзянцы!

Ни в одной деревне мы не работаем так интересно, как в Акбулатове: записываем на фонограф песни, делаем киносъемки и зарисовки. Все хотят петь, плясать, рассказывать без конца и без отдыха, все хотят помочь экспедиции.

* См. № 56.

В конце третьего дня работы экспедиция устраивает чай для всех, показывавших нам свое искусство. В залах школы друг перед другом выступают народные певцы, кураисты, скрипачи, танцоры. Мы демонстрируем им наши записи. И многие узнают свой голос, свой «тон» курая и скрипки. Интерес к нашей работе огромный, все в этот вечер в приподнятом настроении.

Утром я просыпаюсь рано, но на улице уже оживленно: бурзянцы провожают своих гостей-кипчаковцев. Отовсюду слышны смех, шутки, напутствия и прощания. Звучит курай; по улице разносится знаменитый «Банк» * и гулкая дробь, выбиваемая лихим сапогом. Кажется, что даже зеленые горы, освещенные восходящим солнцем, тоже проснулись и с доброй улыбкой смотрят на мир.

Бурзяны. Галиакберово. Август 1939 года.

БАШКИРСКИЙ НАРОДНЫЙ МУЗЫКАНТ МАЖИГ БУРАНГУЛОВ

Мое знакомство в 1938 году с Мажитом Бурангуловым и его искусством сразу же изменило, вернее, расширило сложившееся у меня к тому времени представление о типе народного музыканта — истинного носителя национальных народно-исполнительских творческих традиций.

После того как в 1937 году началась моя фольклорно-собираТЕЛЬская работа в Башкирии, я, как многие другие фольклористы, некоторое время считал, что народную песню в подлинно народной манере исполнения можно услышать только в каком-нибудь отдаленном башкирском ауле и только от тех, кто всю свою жизнь прожил в нем, находясь вне воздействия каких-либо сторонних музыкальных влияний. Поэтому вначале я записывал народные песни, главным образом, у народных музыкантов отдаленных аулов, отбирая из их числа наиболее индивидуально-ярких, обладающих оригинальной, самобытной манерой исполнения. Встреча же с Мажитом наглядно показала мне, что у народов, еще в сравнительно недавнем прошлом кочевых, скотоводческих, лишь после Октябрьской революции приобщившихся к современной культуре (преимущественно городской и потому абсолютно для них новой), отдельные талантливые представители молодой интеллигенции — все равно, будь то врачи, ученые, поэты, общественные деятели или инженеры — очень часто являются также и превосходными народными музыкантами, носителями самых высоких национальных художественных традиций. Мне пришлось убедиться также и в том, что многие талантливые представители такой молодой интеллигенции часто бывают разносторонне одарены в гуманитарной области. Такого типа разносторонняя одаренность впервые открылась мне в Мажите Бурангулове.

Нас свел случай. Работая в Ленинграде в Институте этнографии Академии наук СССР и занимаясь нотированием башкирских народных песен — моих фонографных записей 1937 года, — я обратил внимание на частое несовпадение поэтических текстов, зафиксированных в фонограммах, с текстами тех же песен, но записывавшихся прямо на бумагу, простым слуховым способом, хотя и от тех же певцов. Это несовпадение происходило из-за несоблюдения моими помощниками специальной инструкции — обязательно фиксировать на бумаге все приносимые в песню импровизационные восклицания, междометия, частицы, так же как и повторения отдельных слов и слогов. Из-за этого при последующей расшифровке фонограмм было очень трудно точно подтекстовывать под ноты башкирский текст. Тут обязательно требовалась помощь квалифицированного знатока башкирского языка, который, слушая вместе со мной фонограмму, помогал бы мне точно подписывать под ноты все упомянутые импровизационные привнесения. Я обратился за помощью в Институт языка Академии наук, мне сразу порекомендовали Мажита Бурангулова, и он пришел ко мне на следующий день.

Удивительная скромность! Встретившись со мной и узнав о характере своей

* См. № 94.

работы, он ни слова не сказал о том, что сам является блестящим знатоком народных песен, прекрасно поет и исполняет их на скрипке, курае, мандолине и гармонике. Он считал, что таких, как он, музыкантов-любителей сотни, может быть тысячи, и что неудобно своей персоной отнимать время у специалиста.

И вот так приблизительно неделю, а возможно и больше, мы дружно и плодотворно работали с Мажитом над расшифровкой текстов башкирских народных песен, причем за это время у меня ни разу не мелькнула мысль о том, что передо мной один из одареннейших и ярчайших народных музыкантов Башкирии. Единственное, что я отметил и что сразу же привлекло меня в Мажите, это стремление выполнить свою работу максимально точно. Если было нужно, Мажит мог 20—30 раз прослушать одно и то же место песни, вернее, какое-либо непонятное ему слово или восклицание, затем долго думать над ним, выписывать все пришедшие ему в голову варианты, брать их в контексте с остальным, уже поддавшимся расшифровке текстом, и, наконец, устанавливать истину. Мажит с его блестящим знанием родного языка был тут незаменим*. Кроме того с ним можно было советоваться, интересно разговаривать на все животрепещущие темы. Мы быстро подружились.

И вот однажды во время работ, говоря о незакрепленности за определенными напевами поэтических текстов многих башкирских песен, я высказал предположение, что закрепление, по-видимому, началось сравнительно недавно и что, по всей вероятности, процесс этот захватил в первую очередь песни, посвященные каким-либо определенным историческим событиям, известным башкирским рекам, горам, городам, а также конкретным людям и героям, независимо от того, существовали ли они когда-либо реально или же только в народном воображении.

— Пожалуй, — ответил мне Мажит после некоторого раздумья, — но все же закрепление текстов за напевами даже перечисленных тобой песен вряд ли уже закончилось повсеместно. Например, почти вся Башкирия поет «Бейеш»** с поэтическим текстом, начинающимся словами «Ак куянкай-зар ван», то есть о шубе с белым заячьим мехом. Но в степной Башкирии, например, в ее южной части — сам я родом оттуда, — эта песня еще совсем недавно пелась с иным текстом, который в последующие годы я уже никогда и нигде не слышал.

— Не помнишь ли ты его? — заинтересовался я.

Он стал припоминать слова первой строфы, но, как всегда в тех случаях, когда поэтический текст до этого не отделялся от напева, слова вспоминались с трудом.

— А ты спой! — попросил я.

Мажит отнесся к моей просьбе просто — не смутился, не стал «отнекиваться», но встал, откашлялся, как будто задумался о чем-то, затем вскинул голову и запел.

Буквально после первой же фразы песни, я, к этому времени уже прослушавший немало башкирских народных певцов и в том числе отличных, с изумлением и радостью сказал себе, что мне «повезло» и что я нашел самородок чистого золота.

Главное в искусстве Мажита было не в голосе, приятном, но не более, а прежде всего в глубокой осмысленности каждой фразы, в четкости и строгости мелодического рисунка, в одухотворенности и артистичности исполнения, в богатстве эмоциональных оттенков.

Исполненная Мажитом песня представляла подлинно национальную башкирскую музыкально-поэтическую классику. В то же время в ее напеве была явная близость русскому, вообще европейскому мелосу, в нем как бы ощущалась опора на европейскую гармонию, в частности на трезвучия, умеренность в пользовании орнаментальными попевками. Привлекала внимание также и общая уравновешенность движения: устремленности и покоя, нарастания энергии

* «Мажит Бурангулов» — выведено, в траурной рамке на титульном листе первого русского-башкирского словаря, среди фамилий редакторов-составителей (Москва, ОГИЗ, 1948).

** См. № 16 и примечание к ней.

и ее спада. Песня открывалась эффектным широким движением мелодии в верхний регистр, причем начальная квинта ре—ЛЯ* и следующая затем скрытая септима ре—ДО ассоциировались у меня с «доминантностью» и сразу же овладевали слухом. Эта устремленность вверх и ощущение доминантности сменялись затем плавным нисходящим движением мелодии к соль — к устою, к тонике. Затем происходила неожиданный сдвиг в низкий, «темный» регистр, за которым следовало повторение первоначальной устремленности мелодии вверх, но уже не к неустойчивому «доминантному» ля, так эффектно прозвучавшему вначале, а к устою соль (см. такт 4). Спокойно нисходящее движение напева в конце первого предложения по звукам ре-минорного трезвучия воспринималось как естественное и долгожданное наступление завершающей мысль мягкой доминанты (т. 4—5). Напев этого варианта «Бейеш» звучал в миксолидийском ладу, т. е. в мажоре с натуральной седьмой; доминантовое трезвучие миксолидийского лада — минорное.

От волнения и радости я, как мне помнится, слушал Мажита не прерывая. А он, окончив петь, сразу же вернулся к теме нашей беседы:

— Или взять, к примеру, напев «Колый». В большинстве случаев он поется с текстом о кровавом начальнике кантона Колые, мучившем народ. А у нас эта песня еще совсем недавно бытовала с текстом о невеселых мыслях мужчины, уезжающего служить в царскую армию. Вот послушай: **

В этой песне я сразу же услышал интонацию жалобы, плача. Она звучала в многократном упорном и медленном восхождении мелодии к вершине — ми 2-й октавы и бессильном падении ее вниз, к исходному звуку напева — ми 1-й октавы. Четвертая, последняя фраза, заканчивающаяся изложением напева, еще более обостряла это ощущение бессилия: мелодическое движение, сразу же устремляющееся вниз, падало к концу этой фразы до самой нижней точки напева — звука ля малой октавы.

Орнаментальных фигур в «Колые» больше, чем в «Бейеше», но в исполнении Мажита, они осмысливались и становились органической частью напева: подчас они звучали, как рыдания, вскрипывания, а, например, орнаментальное опевание звука ля, завершающее третью фразу, — как легкий стон (т. 5). А как интересно и логично варьировался этот «стон» при повторении: в первом случае опевание движение захватывает только звуки, рядом лежащие с ля, а при повторении — также и звук до, отчего кажется, что сама интонация стога стала сильнее (т. 11).

Мажит, видимо, понимал, во всяком случае чувствовал красоту и, даже хочется сказать, правдивость, естественность, логичность некоторого изменения музыкальной мысли или отдельных ее элементов (фразы, каденции, мелодического хода) при повторении. Так, если заключающая первое проведение напева четвертая фраза начинается выразительным ходом на квинту вниз — СОЛЬ—до (т. 7—8, 11—12), то началу той же фразы во втором ее проведении он придавал еще больший эмоциональный размах: здесь мелодия спускалась у него уже на сексту вниз—ЛЯ—до (т. 20—21).

Но вот отзвучала и эта песня, и после нескольких мгновений молчания я начинаю выговаривать Мажиту:

— Ты именно тот певец, который мне так нужен, а между тем ты молчал! Ведь если бы я не попросил тебя напеть мне «Бейеш» с необычным текстом, ты вообще никогда бы не спел мне!

— Спел бы, — ответил он просяив, — но уже после завершения нашей работы. Я спел бы тебе, потому что, прослушав твои записи, я сразу же подумал, что ты пока знакомишься лишь с песней центральной и горной Башкирии, а южнобашкирская степная песня тебе еще не попадалась. Между тем я оттуда и в конце концов обязательно познакомил бы тебя с ней.

* Название звука данное заглавными буквами указывает на его более высокое положение по отношению к рядом стоящим звукам.

** См. № 18 «Песня Дунгаур» и примечание к ней.

Немного времени спустя, после того как я записал несколько десятков башкирских народных песен и инструментальных наигрышей в исполнении Мажита *. он по моей просьбе написал автобиографию. Вот она:

«Я родился в 1904 году, в деревне Верхне-Ильясово бывшего Такчуранского кантона Башкирской республики (ныне Люксембургский район Оренбургской области) ** в семье безземельного башкирского крестьянина-бедняка. Родители мои имели иногда лошадь и корову, иногда только козу. Отец брал в аренду одну четверть десятины. Кроме того, отец и мать нанимались на сезонные работы. Работали все члены семьи, иногда дома по хозяйству, иногда батраками и рабочими.

Я остался без отца, когда мне было три года, и с малых лет работал, вначале «за кусок хлеба», а затем, когда подросток, — батраком и рабочим на частном кожевенном заводе. Тем не менее я учился грамоте с девяти лет — сначала в медресе, а с 1917 по 1921 год — в земской школе. В 1921 году во время голода все члены моей семьи умерли. Меня спасли от голода комсомольцы. В 1922 году я вступил в комсомол и некоторое время работал в волкоме ***. В 1924 году начал учиться в Оренбургском башкирском педагогическом техникуме и окончил его в 1927 году. До осени 1930 года учительствовал в школе крестьянской молодежи Макаровского района, бывшего Стерлитамакского кантона. В 1930 году начал было учиться в Пединституте, но был снят с учебы для работы в редакции башкирской областной газеты «Башкурдостан», а с 1934 по 1938 год учился в Ленинграде на курсах редакторов-переводчиков.

Музыку и пение я любил с детства и, насколько помню себя, всегда с увлечением пел или играл на курае, на скрипке, на гармошке. С детских лет я выучил много старинных песен. Перенимал также и все новое. Я слышал, как новые песни пели и играли на курае башкиры-батраки и рабочие кожевенного завода».

После смерти Мажита — он пал в боях с фашистскими захватчиками 7 марта 1943 года на полях Смоленщины **** — я получил много писем от его родных и знакомых, значительно дополняющих написанную им автобиографию.

«Я была еще ребенком, когда впервые увидела Мажита — моего будущего мужа и твоего папу, — писала своей дочери Лиле Бурангуловой ее мать Нафиса Кутлубаева. — Он был пастухом, и я помню его на широком зеленом лугу. Еще мальчик, он понимал красоту природы, искал ее и любовался ею. С ней у него была глубокая внутренняя связь. И когда он пел или играл на курае, казалось — он поет об этой красоте. А пел он и играл на курае тоже среди природы, так что все здесь сливалось вместе. Его игру на курае слушали луга, леса, облака... Впрочем, казалось, его внимательно слушал также и табун лошадей, и отара овец, которых он пас. До сих пор в моих глазах стоит эта картина его детства».

Читая письмо Нафисы, я мысленно тоже уношусь вместе с ней на родину Мажита в годы его детства. И мне кажется, что я не только вижу башкирского мальчика-пастуха, окруженного лошадьми и овцами, но как будто даже слышу одну из тех мелодий, которую спустя почти три десятилетия я записал у него. Возможно, я не ошибаюсь: пьесы, выученные народными музыкантами в детстве, остаются у них в памяти на всю жизнь, и, конечно, в числе наигрышей, исполненных мне Мажитом, были те, которые он играл мальчиком-пастухом.

Эти записанные мной у Мажита простые пастушеские наигрыши, своего рода лирические пасторали, самым органическим образом связаны с миром природы. Да ведь и само звучание курая — полого внутри стебля зонтичного лекарственного растения — это как бы голос самой природы, который мы слышим через тростник, инструмент, ею же самой изготовленный. Лично мне красота курая открылась только тогда, когда услышал его на открытом воздухе. Однажды, во время экспедиции, мы заночевали на берегу реки, противоположная сторона которой представляла собой крутой горный хребет. Ночью, среди полной тиши-

* Мои записи исполнения М. Бурангулова хранятся в Ленинграде, в ИРЛИ АН СССР.

** В дореволюционное время это был Бузрукский уезд Самарской губернии.

*** Волостном комитете.

**** Мажит Бурангулов похоронен близ деревни Выдро, Белевского района, Смоленской области.

ны, прямо с гор раздались мягкие, глубокие звуки курая — это играли пастухи-башкиры. Только тогда я понял, что представляет собой курай как народный музыкальный инструмент*.

«Когда он хотел выучить что-либо трудное, например какую-нибудь сложную песню, то для того, чтобы сосредоточиться одному, он скрывался... в бане. Иногда оттуда подогло доносившись звуки, извлекаемые из курая маленьким Мажитом», — вспоминает его брат.

Запись сохраняла одну из таких «трудных пес» — «Звенящие (поющие) журавли» (по-башкирски «Сыңрау торна»), исполненную Мажитом на курае.

«Звенящие журавли» — одно из выдающихся популярных произведений башкирской народной инструментальной музыки. С этой пьесой связана поэтичнейшая легенда почти всегда в быту предваряющая исполнение пьесы**.

Мажит играл мне пьесу проникновенно, с большим чувством. Казалось, он уносился в седые века истории своей родины и разговаривал со своими предками. В «Сыңрау торна» мне слышится поэтический и мудрый голос природы. Есть в ней также и ощущение высоко в небе летящих журавлей, и подражание их загадочному пению. Лад пьесы — минор с пониженной седьмой ступенью — наделяет мелодию мягкостью и романтической изысканностью.

Не могу не отметить, что Мажит, играющий на мандолине, гитаре, скрипке и фортепиано (конечно по слуху), через всю свою жизнь пронес трогательную любовь к кураю. Иногда по вечерам, оставаясь дома один, он музицировал «для себя». Погружаясь в мир простых и безыскусственных наигрышей, за которыми — тысячелетия однообразного пастушеского быта среди природы, Мажит уносился в мечтах в годы своего детства, в уральские горы и просторы оренбургских степей. В дни, когда он жил у меня в Москве, я однажды имел возможность наблюдать за ним именно в такие часы его творческого забвения. Около трех часов подряд он упивался напевами родных песен, перемежая их тонкой и заветливой импровизацией. Когда же наконец Мажит кончил играть, он продолжал сидеть один в комнате. Я подошел к нему; в глазах его были слезы.

Но вот маленький Мажит уже на своих первых «заработках»: мы видим его среди батраков-сезонников, нанятых деревенскими богатеями, а также на крохотном, полукустарном частном предприятии, где он вместе с башкирской и татарской беднотой, так называемыми «зимагорами»***, по двенадцать часов в сутки гнет спину над чанами с киснувшей кожей. Несмотря на нужду и тяжкие условия работы, зимагоры никогда не падают духом: они — бывалый, лихой, отчаянный и в общем веселый народ. Такова же и зимагорская песня. Это всегда быстрая, короткая песня, так называемая «кыска-күй», тяготеющая к частушке, к плясу, часто исполняемая в высоком регистре (результат пения на улице, «под гармонь»). В ней обязательно присутствует характерный зимагорский юмор, большей частью распространяемый также и на самих зимагор. Их напевы испытывали сильное воздействие мелоса татарских плясовых — результат совместной жизни башкирских и татарских рабочих и сильного татарского влияния в южноуральских городах. Поэтические тексты зимагорских песен почти всегда включают русские слова, пооникающие в быт башкир под влиянием совместной жизни с русскими, и вообще как проявление зимагорской «бывалости» и «всезнания».

В репертуаре Мажита было немало шуточных зимагорских песен. Одну из них, с очень странным названием «Шаммайя» (см. № 44 и примечание к ней), часть слов которой поется по-русски, я записал. Все в этой песне легко, шутило, весело. Она начинается живой и дообной ритмической формулой трохея, которая после повторения (т. 1 и 2) сейчас же переходит в двукратно повторенный анапест с его характерной танцевальной тяжело-акцентируемой концовкой (т. 3 и 4). Вторая фраза оказывается усеченной; это уже не четырехтакт, а трехтакт, причем тяжело акцентируемому такту по-прежнему отвечают два анапестических. В третьей фразе как будто происходит возвращение к полной ритмической фор-

* Более подробно о курае см. на стр. 8 и 9.

** «Сыңрау Торна» в исполнении М. Бурангулова опубликована в моей брошюре «Мажит Бурангулов» (М., «Советский Композитор». 1963).

*** Более подробно о зимагорских песнях см. на стр. 66.

муле первой фразы, но внезапно это оказывается «обманом»: двум тактам трохея отвечает только один такт анапеста. Таким образом утверждается трехтакт, внутри которого соотношение трохейческого и анапестического ритма затейливо меняется. Изменчивая, затейливая, «шутливая» ритмика напева отвечает в данном случае легкости, шутливости и юмористичности поэтического текста песни и ее танцевальности.

— Многие башкирские музыканты, — говорил мне Мажит, — не считают подлинно народными песни такого рода, как «Шаммайя» (впрочем, как и вообще все «зимагорские песни»); они относятся к ним несколько пренебрежительно и свысока. Конечно, «зимагорская» песня по своим художественно-музыкальным достоинствам ни в какое сравнение, скажем, с узун-кый — долгой протяжной песней — идти не может. Зато она несет в себе черты характера деревенского человека, уже соприкоснувшегося с городом, преодолевшего прежнюю «скованность» и «робость», человека, отличающегося большей «развязностью», «бывалостью» и «лихостью».

В 20-х годах, когда Мажит вступал в комсомол, у башкирской молодежи, как, впрочем, у молодежи всей советской страны, проснулась стихийная тяга к новой песне, выражающей новое время, новое сознание молодежи. Однако таких песен не было, и начался процесс приспособления новых поэтических текстов к старым напевам. В Башкирии, как и в Татарии, этот процесс прежде всего коснулся «такмаков» — своего рода частушек. Запись сохранила один из башкирских доэволюционных такмаков в исполнении унисонного дуэта Мажита и Нафисы. Характерно, что лирические мотивы поэтического текста этого такмака по сравнению с доэволюционными отличаются гораздо большей свободой, а мотив гордости за свой город прямо навеян послереволюционной действительностью. Общее настроение такмака «Гулизар» подъемное, бодрое (см. № 8).

Середина 20-х годов застаёт Мажита в педагогическом техникуме в Оренбурге. Живое и яркое воспоминание о Мажите-студенте мы находим в письме Маги Валеевой, учившейся вместе с ним в Оренбурге, написанном в форме небольшого очерка.

«Конец августа 1925 года. В техникум начали прибывать новые студенты. Среди них и я, впервые перешагнувшая порог новой школы. В том же году, кажется в октябре, по традиции была устроена встреча новичков со «старичками» и преподавателями, а после нее — концерт.

Я помню, как на сцену вышел симпатичный, стройный, черноволосый, смуглый, черноглазый юноша. Он открыл концерт игрой на скрипке. Из числа исполненных им башкирских и татарских народных песен мне запомнились «Буранбай», «Эюльхизя», «Ашкадар» и «Ялан Яркей».

Через три-четыре номера тот же юноша спел несколько песен соло. Первое отделение концерта также окончилось его выступлением: на этот раз он исполнил башкирскую пляску. Подвижной, гибкий, он танцевал легко и интересно. Весь зал встречал и провожал его горячими аплодисментами. Это был Мажит Бурангулов.

Выделялся он также своей неизменной жизнерадостностью, веселым нравом, приветливостью и добротой. Я, как и другие девушки и юноши, прибывшие в техникум из детдома, была немного моложе его. И он относился к нам, как старший брат, уважительно, тепло. Проходя мимо, он часто улыбался, показывая свои белые зубы, и иногда гладил кого-нибудь из нас по голове.

Как правило, в общежитии ночью кто-нибудь из студентов дежурил. Дежурный звонком оповещал время отхода ко сну и подъема утром. Мы, девушки, когда дежурила Бурангул — так мы звали его, — просили: «Буди нас не звонком, а поиграй на скрипке...». Он слушался и утром, бывало, подойдет близко к нашей двери и заиграет на скрипке...».

В Оренбурге тогда не было профессионального башкирского или татарского театра. Но студенты башкирского и татарского техникумов часто ставили спектакли в городском театре, в рабочих клубах.

Помню, однажды мы ставили на сцене пьесу башкирского драматурга Даута

Юлтыя «Карагул». Главную роль Карагула играл Мажит Бурангулов. И своей наружностью, и мастерской игрой он очень подходил к этой роли.

В то время наш техникум в некотором отношении приближался к литературному факультету института. Студенты выпускали большую стенную газету и два рукописных журнала — общелитературный и сатирический. Каждый новый номер газеты и журналов студенты ждали с нетерпением. В литературном журнале часто помещали стихи и рассказы Мажита. Они отличались естественностью, живым языком, наблюдательностью, остроумием. В них уже проглядывало лицо будущего журналиста.

Не менее яркие воспоминания о Мажите — учителе Макаровской районной школы крестьянской молодежи в конце 20-х годов — написал его близкий друг Юмагужин:

«Вспоминая Мажита Бурангулова, хочется сказать: какой же это был замечательный музыкант!

Впервые я встретил его в 1927 году в деревне Макарово бывшего Стерлитамакского кантона Башкирской АССР. Сразу же после окончания Оренбургского башкирского педтехникума, он был назначен сюда преподавателем местной школы крестьянской молодежи. В это время я уже преподавал в ней. Однажды школьники прибежали в учительскую, где находились мы, учителя, и директор.

— К нам учитель приехал, музыкальный человек! — кричали они.

— Откуда вы знаете, что он музыкальный человек? — осведомился директор.

— А мы со двора слышали, как он играл на скрипке и пел песни, — хором ответили ученики.

Немедленно по приезде Мажит стал организовывать детскую художественную самодеятельность, бессменным руководителем которой он являлся на протяжении всего «макаровского» периода своей жизни.

В то же самое время Мажит продолжал изучать башкирскую народную музыку, пополняя свой репертуар дотеле ему неизвестными народными песнями.

Помню, как во время одного из праздников Мажит по просьбе публики спел несколько оригинальных, мало кому известных народных песен, а также сыграл на скрипке и сам протанцевал башкирскую пляску.

Очень запомнилась мне спетая им старинная кавалерийская песня «Хромой конь» (см. № 38). Когда я слушал ее, казалось, будто кто-то летит на коне, быстро, как вихрь, и горячем, как огонь, а потом горько сетует по поводу обрывившегося на него горя — болезни друга-коня.

Помню я также, как он по ночам часами практиковался в игре на курае, стремясь улучшить свой звук. Бывало, посадит перед собой своего товарища Яхина, игра которого отличалась приятным тембром, и тянет вместе с ним какой-нибудь один звук. А то затянут дуэтом «Буранбай», «Тефтелям», «Зюльки-зя». Сколько усидчивости и терпения проявлял он, чтобы усовершенствовать только лишь звук своей игры! Вообще он постоянно работал над собой, искал что-то новое: посредственное исполнение башкирских народных песен его не удовлетворяло.

После работы в газете «Башкурдостан» Мажит был командирован в Ленинград, на курсы по подготовке редакторов-переводчиков. Именно в этот период ему посчастливилось: в Институте этнографии Академии наук было сделано значительное количество записей его исполнения башкирских народных песен. По возвращении из Ленинграда мне опять пришлось работать вместе с Мажитом в редакции. Как часто вспоминал он об этих записях песен! Он придавал им большое значение.

Война прервала жизнь Мажита. Но записи песен, исполненных Мажитом, дают нам возможность наслаждаться его чудесным искусством и ознакомиться с теми башкирскими песнями, которые еще мало известны широкой общественности и многие из которых могли бы навсегда исчезнуть из народной памяти».

Мажит подходил к самым высоким требованиям к исполнению башкирской народной музыки. В частности, он беспристрастно критиковал большинство профессионалов-певцов за скверное, по его мнению, исполнение башкирских народных песен. В то же время он всегда был способен на объективную оценку всякого выдающегося исполнителя. Однажды у нас произошел разговор на эту те-

му, закончившийся исполнением Мажитом нескольких неизвестных мне тюремных, арестантских и вообще «ссыльных» песен прошлого.

— Мажит, — спросил я тогда своего друга. — Почему ты ни разу не спел мне о Буранбае? Ведь ты же любишь эту песню! На моих глазах ты то и дело слушаешь запись «Буранбая» в исполнении Мухтара Баймова* и превозносишь его до небес. А как ты сам поешь эту грустную песню о заточенном в далекой сибирской тюрьме башкирском узнике, о письмах, которые он писал своим односельчанам, и горестных слезах стариков, читающих эти письма?

— Да, когда-то я пел эту песню, — после минуты молчания ответил мне Мажит, — но уже больше петь не буду, ни тебе, ни кому-нибудь другому и именно потому, что ты дал мне возможность много раз слушать исполнение этой песни Мухтаром Баймовым и даже изучить эту запись. Я никогда не смогу подняться до тех высот драматизма, до которых поднялся в этой песне бедняга Мухтар, — для этого у меня не хватит ни голоса, ни технического умения, ни дыхания, ни драматического чувства. А зная, как высоко можно полететь с этой песней, не хочется петь ее, сидя на болотной кочке!

Конечно, Мажит был глубоко неправ, столь резко отзываясь о себе, как об исполнителе «Буранбая». Но как художник он правильно почувствовал силу драматического дарования Мухтара Баймова и преклонился перед ним. С восхищением слушал я его отзыв об исполнении «Буранбая» погибшим товарищем, думая о том, почему так редко можно услышать подобные оценки искусства своих коллег в среде наших исполнителей-профессионалов.

— «Буранбай» я больше петь не буду, — продолжал Мажит, — во всяком случае в течение ближайших нескольких лет. Потому что сначала я должен забыть, как я его пел до сих пор. Может, только после этого «Буранбай» опять возникнет во мне, но уже новый, не похожий на прежнего. Но если хочешь, то взамен «Буранбая» я спою тебе несколько тюремных и ссыльных песен прошлого. Первая названа именем одного из арестованных — Хажигали. (см. № 19). В ней меня привлекает не только красота напева, но и значительность, весомость поэтического текста, а также смелость художественных обзавов.

В этой песне хороша кульминация, приходящаяся на имя Хажигали, открывающая дважды повторяемую вторую часть песни (тт. 8—11). Связанная с эмоционально-ярким и ритмически выразительным бооском мелодии в высокий, напряженный регистр, она звучала, как зов, как клич и в то же время как горестное воспоминание. Слово «Хажигали» было в ней широко и любовно распето**.

Исполненная затем тюремная «Песня Хусайна» (см. № 20) привлекла меня яркостью замысла и стройностью, я бы даже сказал, строгостью ее трехчастного построения.

Ее первая «часть» — распевная, ритмически свободная, с образом проносящей в небе птицы. Она состоит из двух фраз, завершающихся верхней протяжной нотой, звучащей, как стон, как тоскливый зов (т. 1, 2).

Середина — четырехкратное повторение четкой мажорной мелодии с русскими словами: «шашка (стража) ходит на горе» (т. 4—7). Резкий контраст середины и предшествующей части (равно как середины и последующей части) рассчитан на эффект «вставного» эпизода.

Третья «часть» возвращает слушателя к начальному образу свободной птицы, к распевности, к свободной ритмике, к стону-зову (т. 8—10). Однако песня все же кончается скатом мелодии вниз — движением, намеченным уже в предыдущей «части», то есть в середине.

В первом прозвучании образ свободной птицы привлечен в качестве психологической параллели к главному поэтическому образу, появляющемуся лишь во

* Мухтар Баймов (1907—1937) — поэт и переводчик; пал жертвой клетевы в годы культа личности. В 1937 году я записал его исполнение башкирских народных песен на фонограф (см. №№ 13, 15, 17, 25, 26, 30 и др.).

** Лад напева «Хажигали» — сложный, составной. В центре песни — нисходящий миксолидийский мажорный звукоряд (соль, фа, ми, ре, до, си, ля, соль), а «по бокам» — сверху — мажорные трихорды (си, ля, соль и ми, ре, до), снизу — пентатоника.

втором проведении напева, в котором находят свое полное завершение замысел и форма песни. Первая часть в этом втором проведении — мечта о воле («Выйду ль из тюрьмы я?»); во — «вставной» середине — вновь маршевая четкость («Шашка ходит на горе»); и в третьей части — возвращение к мечте о воле («Будут ли блаженства дни?»).

Русские слова о шашке на горе могут быть расшифрованы только как упоминание о часовых и страже, а «развеселые говоры!» — как иронически-горькое восклицание, имеющее приблизительно тот же смысл, что и припевка «веселый разговор!» в известной печальной русской народной песне, так иронически-горько и названной «Веселый разговор».

Мажит спел мне также несколько песен о социальном неравенстве, нужде и бедности народа. Одна из них так и называлась — «Песня бедняка» (см. № 22).

Одна из впечатляющих интонаций ее напева — это интонация жалобы, выразительно воплощенная в легком дрожании голоса на интервале малой секунды: ре, ми-бемоль, ре (тт. 1, 2, 4, 5, 6, 8, 14).

Своеобразен поэтический текст песни. Его первое четверостишие — образный призыв к осознанию жизни; в последующих варьируется мотив бедности: даже героя сгибает нужда; олень тоскует без ночлега; не познав нужду, нельзя стать настоящим мужчиной-борцом.

Как и в большинстве песен, исполненных Мажитом, лад «Песни бедняка» — сложный, составной. В верхнем регистре это — мажорное семизвучие (ми-бемоль, ре, до, си-бемоль, ля, соль, фа), в нижнем — пентатоника.

Чарующее впечатление произвела на меня песня «Мал» (см. № 21) * быть может, самая прекрасная из всего, что спел мне Мажит. Ни от кого, нигде и никогда не слышал я больше этой песни. Совершенство ее формы и, я бы даже сказал, известная мелодическая, ладовая и поэтическая утонченность выдвигают ее в один ряд с самыми замечательными произведениями искусства народов СССР.

Во многих отношениях оригинален и необычен ее напев. Нередко встречающийся в башкирской народной музыке полный минорный звукоряд в данном случае удивительно тонко и своеобразно обогащается еще и «переменной» шестой, то и дело превращающейся из нормальной в повышенную и затем опять в нормальную (соединение ладов эолийского и дорийского).

Мажит не любил петь «просто так», без всякого повода; большей частью он начинал петь в связи с каким-либо разговором, ситуацией или «под настроение».

Однажды в Москве мы гуляли с ним по Сельскохозяйственной выставке. Досыта налюбовавшись павильонами самых различных архитектурных стилей и осмотрев многие замечательные экспонаты, мы уже на пути к выходу натолкнулись на киоск, в котором продавался башкирский кумыс. У нас разгорелись глаза. Но достаточно было Мажиту поднести кумыс к носу, чтобы его энтузиазм пропал и он даже не пригубил напиток. Напрасно заведующий киоском, узнав в Мажите башкира, уверял, что на выставку из Башкирии привезли косяк настоящих башкирских дойных кобылиц и что кумыс отменный. Мажит отнесся к этим уверениям более чем спокойно.

— Тайна кумыса — в башкирском степном ковыле, — рассказывал он мне по дороге домой. — Вкус кумыса ни с чем не сравним. Он дает легкое и тонкое опьянение (от которого никогда не болит голова!), содействующее оживленному разговору и хорошему настроению. Отсюда — появление особых, кумысных песен: добрых, хлебосольных, радушных, перемежающихся с беседой, органично входящих в эту беседу. Сейчас мы придем домой, и, хотя кумыса у нас нет, но под влиянием воспоминаний о нем и кумысных песнях у меня вполне «кумысное» настроение, и я сплю тебе кумысные песни, которые помню с детства. Я не буду рисовать тебе обстановку, в которой они поются, ты знаешь быт башкир, и тебе все будет понятно.

И вот мы у меня дома, пьем чай и весело беседуем. Мажит приветливо,

* Более подробно о песне «Мал» см. на стр. 20, а также в примечание

по-доброму смотрит на меня, улыбается, затем внезапно откидывается на спинку стула, широко разводит руками и переводит беседу на «кумысное» пение.

В напеве «Песни встречи друзей» (см. № 34) ясно различимы широкая, приветственная, сердечная интонация дружеского обращения (затакт и т. 1), а также проходящий через всю песню, многократно повторенный спокойный и «довольный» нисходящий ход голоса по пентатонному звукоряду к нижнему устою ми.

Первое предложение песни, включающее обе указанные интонации, повторяется (такты 1—6), после чего также два раза проходит вариационно несколько измененная, нисходящая заключительная интонация (такты 7—10). В напеве привлекает внимание ясно звучащее и «несмежное», «чрезоктавное» разрешение верхнего фадиез в нижнее ми.

Необычный интерес вызвала у меня вторая кумысная песня «За столом» (см. № 40). В ней, помимо оживленного, бодрого напева (т. 1—6), слышались интонации разговорной речи: радужного гостеприимства (т. 10—14), веселых присказок-поговорок (т. 21—25) и, наконец, ровной, спокойной беседы (т. 27—34). Обращает внимание живое варьирование речевых интонаций в этой песне (см., например, «Пей же, друг Хужа»).

В песне «За столом» в полном блеске развернулись способности Мажита к варьированию: весь напев от начала до конца пронизывает вариационность, расширяющаяся как на интонационно-мелодическое, так и на структурное развитие. Первому предложению, состоящему из 6 тактов, отвечают 4 такта, возникающие как развитие («обращение») последней, чрезвычайно яркой (назовем ее «квартивой») интонации шеститакта. Новый четырехтакт повторяется, но уже вариационно измененный. При повторном проведении напева начальный шеститакт также предстает вариантно измененным, причем этому новому шеститакту отвечают уже не два четырехтакта, как это имело место в первом проведении, а пятитакт. Однако новый пятитакт является лишь вариационным изменением интонационного материала четырехтакта. Не менее интересно и то, что пятитакт этот внезапно переходит в трехтакт, который, будучи повторен еще два раза, завершает напев в целом. Тактовая структура напева песни «За столом» дает, таким образом, в высшей степени интересную формулу: 6, 4, 4+6, 5, 3+3, 3.

Стоит также отметить, что в начале напев песни возвращается в пределах ноты (соль—ЛЯ), образующейся из двух квинт (имеющих в центре звук ре) и заполненных интервалами большой секунды и малой терции (сверху вниз: ля, соль, фа, ре, до, ля, соль); в конце же песни в нижнем регистре появляется также еще и звук фа. Таким образом, фактически в основе звукоряда напева лежит одна из пентатонных систем (ля, соль, фа, ре, до и т. д.).

«За столом» — исключительно своеобразная песня. По характеру ее движения, бодрому и активному, она должна быть отнесена к песням типа «кыска-кюй», отличающимся быстрым напевом; с другой стороны, ее развитая, сложная структура, наличие в середине широкого распевного такта не позволяют безоговорочно отнести ее к быстрым песням.

В эту запомнившуюся мне встречу с Мажитом я записал от него также и удивительно добрую песню под названием «Агакайым», т. е. «Старший брат» или «Братушка» (см. № 33). По образам текста она примыкает к кумысным, гостевым, беседным песням с «ласковой» интонацией (см. такты 11—12).

«Агакайым», как, впрочем, и «Песня встречи друзей», не может быть безоговорочно отнесена к так называемым узун-кюй, — долгим, протяжным песням; они представляют песни, занимающие промежуточное положение между узун-кюй и скорыми песнями (кюска-кюй). Про исполнение такой песни в народе говорят «хаалмак йырлай», т. е. «поет спокойно». Соответственно и песню подобного типа можно назвать «хаалмак-кюй», т. е. «спокойная песня».

Мажит был добрый, веселый человек. Пение, танец часто соединялись в его исполнении с остроумной шуткой, забавной выдумкой. Однажды, будучи в очень хорошем настроении, он спел мне юмористический «Танец старух» (см. № 42), тут же артистически представляя как самый танец, так и поведение отдельных персонажей из толпы, продолжающих разговаривать между собой на разные бытовые темы; юношей, принимающих участие в танце и обменивающихся между собой самыми разнообразными репликами. Он носился по комнате

из конца в конец, и вдруг мне показалось, что моя московская квартира превратилась в улицу далекого башкирского селения в день деревенского праздника и веселья. А Мажит танцевал одновременно за старух, за юношей, на мгновения перевоплощаясь в людей различного пола, возраста, характера и социального положения, сопровождая свой танец оживлений мимикой и самыми забавными движениями.

Нужно помнить, что он был также талантливым актером и в юности выступал на сцене. Поэтому иногда ему достаточно было сделать всего лишь только одно движение, на мгновение придать своему лицу характерное выражение, произнести всего лишь одну фразу, а то и одно слово, и слушателю было уже ясно, о ком идет речь: о молодящихся ли старухах, подсмеивающихся юношах, кокетливых девицах или осуждающих все это степенных стариках. Одновременно он пел, танцевал и играл на скрипке. Но от этого не страдал нарочито комедийный и потому несколько деревянный, однообразный ритм танцевального напева. Отказ от эмоциональности и размаха напева был в данном случае его целью.

Видимо, многое в этом юмористическом танце — а может быть, и целиком весь танец — он выдумал сам, потому что, начав затем рассказывать о различных бытовых сценах и увлекаясь все более и более, он вдруг схватил скрипку и тут же сыграл мне, а затем изобразил еще один юмористический танец — «Плясовую стариков» (см. № 78), в которой позабавил меня иронично упорно-однообразными концовками. Танцующие же старики Мажита гордо поднимали голову, поводили плечами, сверкали глазами, лихо подбадривали себя и публику выкриками, но в общем... стояли на месте, явно опасаясь (и, видимо, неспроста!) сделать хотя бы одно быстрое или резкое движение, чтобы «не рассыпаться». Все это было талантливо, как бы выхвачено из самой жизни и свидетельствовало об острой наблюдательности Мажита.

Скрипичный репертуар Мажита был обширен и разнообразен. Между прочим, он включал также и пьесы, возникшие на основе музыки для военных духовых оркестров, знакомой башкирам еще со времени службы в царской армии (назову, например, пьесы «Ак-мечеть», «Сыр-Дарья», «Порт-Артур», «Маршрут», «Бонапарт», «Манеж», «Церемониальный», «Перовский», «Циолковский» и т. д.).

Подметил Мажит также любовь башкир просто перенимать русские, а то и западные напевы и исполнять их на курае, при этом изменяя самые напевы, приспособляя их к своему слуховому сознанию и своеобразию музыкального строя курая. Я записал одну такую шутку Мажита — балльный танец начала нашего века «Ту-степ» (см. № 100), в котором все звучит «шиворот-навыворот». Особенно остроумно интонировал Мажит первое предложение напева.

Мажит проявлял большой интерес ко всему новому в народном творчестве. В 20-х годах башкирский композитор Хабибулла Ибрагимов сочинил очень простую пьесу, названную им «Салават-марш», ставшую народной в самом полном и точном смысле этого слова. Мажит прекрасно исполнял ее на скрипке (см. № 79).

В нем не было и тени той ограниченности и «застылости» в рамках определенного репертуара или исполнительского трафарета, которые, к сожалению, характеризуют не только некоторых народных певцов, но и некоторых композиторов и исполнителей-профессионалов: Мажит неустанно знакомился с русской и западной музыкой, посещая концерты и оперный театр.

Немало знал он новых песен и, видимо, немало сочинил их. Напев сыгранной им на скрипке «Колхозной песни» (см. № 61), отмечен некоторыми новыми чертами — его мелодическое развитие включает приемы, неизвестные традиционному башкирскому мелосу. К ним относятся, например, перенесение мелодии на квинту вниз и внутреннее мелодическое расширение фразы. Состоящий из двух семитактов, напев «Колхозной песни» отличается большой пластичностью и непрерывной текучестью.

Бодростью, активностью и тоже непрерывностью движения отмечен напетый Мажитом колхозный такмак «Ай ли, мальчик мой...». В его ярких поэтических образах слиты воедино трудовые мотивы и колхозный лирический пейзаж.

Мажит Бурангулов представляет собой новый тип советского народного музыканта, в творчестве которого национально-песенные традиции — музыкальные и поэтические — предстают в обновленном виде, в новом, послереволюционном качестве. Музыкальное дарование Мажита отмечено разносторонностью, полнотой охвата всех жанров, видов и форм, бытующих в башкирской народной музыке, — это тоже новая черта, не встречавшаяся у башкирских народных музыкантов дореволюционного времени.

Песенный репертуар Мажита необычен; он сложился под влиянием особой среды, в которой протекало его детство и юность, а именно — батраков, крестьянской бедноты и, наконец, «зимагор». Отсюда огромное место, занимаемое в репертуаре Мажита традиционной драматической песней прошлого с образами бедности, нужды, социального и политического гнета; отсюда же проникновенность исполнения этих песен Мажитом — человеком, лично много выстрадавшим и пережившим нужду и лишения, — а также его стремление к обобщенным образам, к некоему философскому осмыслению жизни. Но и струя яркого юмора в его песенном репертуаре также присутствует; она несет на себе черты «зимагорско-батрацкого» происхождения.

Свеж и своеобразен музыкально-песенный язык Мажита. Это подлинно-национальная башкирская народная песня, однако уже впитавшая в себя отдельные элементы русской и соседней казахской песни, уже обогатившаяся воздействием этих двух народных культур, — результат влияния специфической этнографии быв. Оренбургской губернии, а также многослойности ее экономики, определившей наличие в ней быта скотоводческого, земледельческого и «рабоче-отходнического». Отсюда и берет свое начало ладовое своеобразие песен Мажита, частое соединение в них различных диатонических ладов, а также диатоники и пентатоники.

Как музыканта-исполнителя и прежде всего певца Мажита отличает рельефность, очерченность напева его песни, умение выделить этот напев из затейливо выходящей линии мелодического орнамента: фигурам орнаментального «опевания» и «связывания» основных устоев лада (как и приемам «растягивания» расстояния между ними) Мажит всегда отводил подчиненную роль.

Наконец, необходимо отметить, что на всем творчестве Мажита лежит печать подлинной человечности, гуманности и прежде всего доброты и любви к людям. Между прочим, именно этим объясняется любовное сохранение Мажитом в своем репертуаре уже редко встречающихся и фактически исчезнувших старинных гостевых, кумысных и вообще «дружески-приветственных» башкирских песен, артистически-творческое их исполнение, а также юмористически-шуточное и театрально-комедийное «наклонение» многих его песен и танцев.

Во имя человечности, гуманизма, любви к людям и к своей Родине Мажит сражался на фронте и погиб, как настоящий герой и советский патриот. Советский гуманизм определяет сущность личности Мажита Бурангулова — музыканта-артиста, ученого и поэта, творчество которого будет жить в народе и подобно ярому маяку освещать дальнейшие пути развития башкирской народной музыки.

БАШКИРСКИЕ
НАРОДНЫЕ
ПЕСНИ

И

НАИГРЫШИ,

ЗАПИСАННЫЕ

И

НОТИРОВАННЫЕ

Л. Н. ЛЕБЕДИНСКИМ

 — вымеренная фермата, т. е. знак ферматы с поставленной над ней цифрой, обозначающей, сколько единиц метра (восьмых, четвертей) звучала данная нота, в данном исполнении. Таким образом, выставленная над ферматой длительность при исполнении отнюдь не обязательна и свободно может быть изменена как в сторону увеличения, так и уменьшения. Длительность ферматы указана в единицах метра данного такта.

 — двойная лига между двумя нотами означает скользящий переход от одной ноты к другой.

 — двойная лига, связанная только лишь с одной нотой, означает спуск звука при выдохе.

 — знак из двух углов (один — в горизонтальном положении — наверху, второй — в вертикальном — внизу) означает перемену дыхания на внеметровой паузе (последняя взята в квадратные скобки).

(7) — пауза, заключенная в круглые скобки, фактически не бравшаяся исполнителем.

В ряде записей фиксирована особенность исполнения отдельных народных певцов-башкир импровизационно вносить в процессе пения отдельные восклицания, слоги или гласные, не входящие в данное слово.

Такие отдельные восклицания, слоги, гласные и даже иногда целые слова, импровизационно привнесенные в песню исполнителем, заключены в квадратные скобки [], которыми мы пользуемся иногда и в русском переводе.

Когда встречается элизия (выпадение) гласной (обыкновенно на стыке двух гласных, в двух словах, произносимых без паузы), одна из выпадающих гласных (обычно первая) заключается нами в круглые скобки. Например, в песне «Хромой конь» (№ 38) в словах «кар(а)т» («вороной конь») в круглые скобки взято первое а: в живом пении эти два слога сливаются в один и поются на один звук.

Пользуемся случаем обратить внимание читателя на фиксированную нами (по возможности во всех случаях) особенность многих башкирских народных певцов пользоваться приемом звукопроизводства на некоторых согласных, например на звуках В, Э, Л, М, Н.

Во втором издании большинство песен дано нами в новых аналитических редакциях. Так как в ряде случаев аналитические редакции требовали более широкого формата книги, некоторые нотные тексты даны без ключа и без обозначения сменяющегося тактового метрического размера.

ПЕСНИ ПОСЛЕОКТЯБРЬСКОГО ПЕРИОДА

1. О ЛЕНИНЕ ЛЕНИН ТУРАҢЫНДА

Ө - й ар - ты - ка -
Кы - й - ын - бул - ды,
По - са - дил - ку - сто -
Тяж - ко, тяж - ко - бы -

йы - ма - [й]
без - гә,
- чек - я,
- ло - нам,

[Һә] та - л[ы] ү - с - тер - зем,
кы - й - ын бул - ды
во - зле до - ма - и - вы куст;
как - скон - чал - ся Ле - нин - друг,

* Цифры над ферматами показывают количество восьмых, которому равна длительность звучания данной ноты в данном исполнении.

не - пе - реп куй - зым
 Ле - нин ба - бай
 сам хо - дил за ним сме - тал
 муд - рый вождь, наш у - чи - тель,

у - ның я - пра - ғын,
 ұл - гән көн дә - рен,
 ли - сток о - па - да - вший,
 нам путь у - ка за - вший,

не - пе реп куй - зым
 Ле - нин ба - бай
 сам хо - дил за ним сме - тал
 муд - рый вождь, наш у - чи - тель,

у - ның я - пра - ғын.
 ұл - гән көн дә - рен.
 ли - сток о - па - да - вший.
 нам путь у - ка за - вший.

[illegible]

The first staff of music is in 4/8 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note F4, then a quarter note E4. This is followed by a quarter rest, then a quarter note D4. The next measure contains a quarter note C4, a quarter note B3, and a quarter note A3. The final measure of the staff contains a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. The staff ends with a double bar line and a repeat sign.

4104

3. ЗОЛОТОЙ

Весело, живо ♩-132

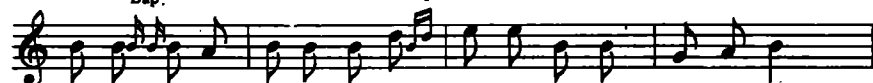
Вар.



Бо-тин-ка-һы, бо-тин-ка-һы, бо-тин-ка-һы йә-шел сук.
 Туф-ли с-кис-точ-кой зе-ле-ной я-люб-лю но-силь-всег-да.

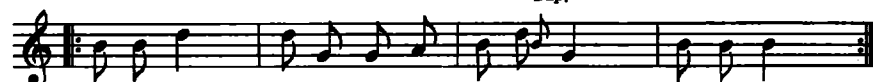
Вар.

Вар.



Бо-тин-ка-һы, бо-тин-ка-һы, бо-тин-ка-һы йә-шел сук.
 Туф-ли с-кис-точ-кой зе-ле-ной я-люб-лю но-силь-всег-да.

Вар.



Зо-ло-той, рат-ти, рат-ти, зо-ло-той, рат-ти-ра...

Ударник булһа, һейәбез,
 Ударник булмәһа,—юк! } 2 раза

Я ударника уважу,
 А лентяя—никогда. } 2 раза

Золотой ратти-ратти,
 Золотой раттира... } 2 раза

Золотой, рати, рати,
 Золотой, раттира... } 2 раза

4. КАРАВАЙ

Скоро ♩-152



Ком-со-мол-да-р[ы] кыс-ка ке-йә кы-сар ө-сен бил-дә-рен.
 Ком-со-моль-цы, да, но-сят май-ки, но-сят, за-ка-ля-ют-ся.



Ком-со-мол-дар кыс-ка ке-йә кы-сар ө-сен бил-дә-рен.
 Ком-со-моль-цы но-сят май-ки, но-сят, за-ка-ля-ют-ся.



Ком . со . мол . дар хур бул . май . зар хур ит . май . зар ил . дә . рен.
Да . же в го . ро . де боль . шом о . ни не за . те . ря . ют . ся.



Ком . со . мол . дар хур бул . май . зар хур ит . май . зар ил . дә . рен.
Да . же в го . ро . де боль . шом о . ни не за . те . ря . ют . ся.



(Бе). йек тау . зың баш . та . ры . на тез (е) леп үс . кән сәс . кә . ләр.
На кру . той го . ре цве . точ . ки все ря . доч . ка . ми рас . тут.



(Бе). йек тау . зың баш . та . ры . на тез (е) леп үс . кән сәс . кә . ләр.
На кру . той го . ре цве . точ . ки все ря . доч . ка . ми рас . тут.



Шул сәс . кә . ләр пи . о нер . зар мән . ге йә . шәй . әс . әк . тәр.
Э . то на . ши пи . о не . ры, веч . но пусть о . ни жи . вут.



Шул сәс . кә . ләр пи . о нер . зар мән . ге йә . шәй . әс . әк . тәр.
Э . то на . ши пи . о не . ры, веч . но пусть о . ни жи . вут.

5. НАЗА

Довольно скоро $\text{♩} = 112$ 

А - лы-стан й - эй - рәп я - та без-зен кол-хоз кыр-за - ры ла,
Ви - ден кашкол - хоз да - ле - ко, де-вуш-ки по - ют, иг - ра - ют.



йыр-лай-йыр-лай эштән кайта без-зен кол-хоз кыз - за - ры.
По-сле по - ле - вой ра - бо - ты дружно все до - мой ша - га - ют.



На - за, На - за, На - за ма - тур кыз ба - ла ла,
На - за, На - за, На - за—на - ша зве - нье - ва - я,



у - дар-ни-ца, ком-со-мол-ка, һәр эштә ал - да ба - ра.
ком-со-мол-ка мо - ло - да - я, На-за-зве-нье - ва - я.

6. ШАЛЬ ВЯЗАЛА
ШӘЛ БӘЙЛӘНЕМВесело $\text{♩} = 142$ 

Шәл бәй - лә - нем, шәл бәй-лә - нем, шәл бәй - лә - нем, шәл бәй-лә-нем.
Шаль вя - за - ла, шаль вя - за - ла, шаль вя - за - ла, шаль вя - за - ла.



Шә - лем тү - нә - рәк тү-гел-дә, шә - лем тү - нә - рәк тү-гел.
Шаль мо - я не круг-ла - я, да шаль мо - я не круг-ла - я.



Ән - нә - ги - зер, ән - нә - ги - зер, ген - нәй - ем дә,
Эн - нә - ги - зер, эн - нә - ги - зер, ген - нәй - ем да,



ән - нә - ги - зер, ән - нә - ги - зер, ген - нәй - ем.
эн - нә - ги - зер, эн - нә - ги - зер, ген - ней - ем.

7. АЙ - ЛИ, МАЛЬЧИК МОЙ...

АЙ - ЛИ, БИН МАЛАЙ...

Довольно скоро ♩ -120

Йәм_ле Тук һыу за_рын буй_лап, ки_лә кол_хоз ке_те_үе.
 Хо_ро_шо тру_дять_ся вмес_те над кол_хоз_но ю зем_лей [да];



Кол_хоз_дар_за бер_гә ла_шәп, рә_хәт до_ня ке_те_үе.
 по_гля_ди_те ка на ста_до, что па_сет_ся над ре_кой.



Һай_ли, Һин ма_лай, ка_шың ка_ра, ни_ңә (у)лай_за,
 Хай_ли, маль_чик мой бро_ви чер_ны е ду_гой, да,



Һай_ли, Һин ма_лай, ка_шың ка_ра, ни_ңә (у)лай_за,
 хай_ли, маль_чик мой, бро_ви чер_ны е ду_гой.

2. Мендем таузың башына,
 Тамга һал[ы]дым ташына.
 Киң колхоз кырларында[ла]
 Гөрләп эшләй машина.

Привес.

2. Я на горку поднимаюсь,
 А внизу—шумит, гудёт[да].
 Хлеб машиной убирают—
 Жизнь колхозная идет!

Привес.

3. Һыу буйзары йәмле була,
 Муйыл сәскә аткан[ы]да.
 Бигрәк йәмле былыр әле,
 Колхоз сәскә атканда.

Привес: Һай-ли, Һин малай,
 Кашың кара ниңә(у)лай за,
 Һай-ли Һин малай,
 Кашың кара, ниңә(у)лай.

3. Расцветут кусты весною
 Вдоль реки на берегах[да];
 Расцветет и жизнь в колхозах,
 Расцветет трава в лугах!

Привес: Хай-ли, мальчик мой,
 Брови черные дугой[да],
 Хай-ли, мальчик мой,
 Брови черные дугой...

8. ПЕСНЯ ГУЛИЗАР. ГӨЛЙӨЗӘР ГЕНӘЙЕМ

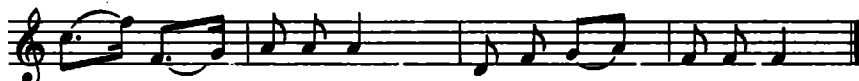
Оживленно ♩ -112



Ө - фә ти - һең дә ка - рай - һын, Ө - фә кү - ре - нә ме - ни?
Го - во - ришь «У - фа» и смот - ришь, на го - ре У - фа сто - ит.



Ай - зар ге - нәй - ем дә, ге - лйө - зәр ге - нәй - ем дә,
Ай - зар ге - нәй - ем да, гу - ли - зар гы - най - ым да,



ай - зар ге - нәй - ем, ге - лйө - зәр ге - нәй - ем!
ай - зар ге - най - ем, гу - ли - зар гы - най - ым!

Өфә тиһең дә карайһын.
Өфә күренә мени?

Говоришь «Уфа» и смотришь,
На горе Уфа стоит.

Припев: Ай-зар генәйем дә,
Гөлийәзәр генәйем дә
Ай-зар генәйем,
Гөлийәзәр генәйем!

Припев: Айзар генәйем да,
Гулизар гынайым да,
Айзар генәйем
Гулизар гынайым!

Айырылышып тороу менән
Күңел һүрелә мени.

Мы живем с тобой в разлуке,
Но в сердцах огонь горит.

Припев.

Припев.

Өфөләргә барһаң, дуһтым,
Өфәбуйзарын буйла.

Если ты в Уфу поедешь—
Прокатися по реке.

Припев.

Припев.

Елдәр иһеп, гөл һөлкөнһә,
Мин һағынған тип уйла.

То не ветер гнет цветочки—
Я скучаю вдалеке.

Припев: Ай-зар генәйем дә,
Гөлийәзәр генәйем дә,
Ай-зар генәйем,
Гөлийәзәр генәйем!

Припев: Айзар генәйем да,
Гулизар гынайым да,
Айзар генәйем да,
Гулизар гынайым!

9. НАШ КОЛХОЗ БЕЗЗЕҢ КОЛХОЗ

Быстро ♩ 160



Беззең колхоз йорт-тары ла бал-кып то-ра ут-тары. Һай, Һай, Һай, Һай.
Яр-ко све-тят-ся ог-ня-ми все колхоз-ны. е до-ма. Хай, хай, хай, хай.



Шау-лап то-ра, гөр-ләп то-ра колхоз-дың к[о]-луб-тары.
Вклубе пляшет, ве-се-лит-ся мо-лодежь шум-ли-ва, я.

2. Басыузарза т[ы]ракторзар } 2раза
Гөрләтөп һәрә һабан. }
Һай, Һай, Һай, Һай!
Без барабыз күмәкләшөп, } 2раза
Коммуниз[е]мгә табан. }

2. На полях колхозных всюду } 2раза
С гулом пашут трактора. }
Хай, хай, хай, хай!
По дороге коммунизма } 2раза
Наша жизнь вперед пошла. }

10. ЭЛЛЕРУК ЭЛЛӘРҮК

Довольно быстро ♩ 144



Кай-тыр ә-ле, кай-тыр ә-ле, кай-тыр ә-ле үл-мә-һә.
На вой-ну у-шли ре-бя-та, их от-сю-да не ви-дать.



Кай-тыр ә-ле, кай-тыр ә-ле, кай-тыр ә-ле үл-мә-һә.
На вой-ну у-шли ре-бя-та, их от-сю-да не ви-дать.



Һәй-әл-лә-рүк, әл-лә-рүк, әл-лә кү-рәм, әл-лә юк.
Эй, әл-лә-рук, әл-лә-рүк, е-дет ли до-мой мой друг!



Һәй-әл-лә-рүк, әл-лә-рүк, әл-лә кү-рәм, әл-лә юк.
Эй, әл-лә-рук, әл-лә-рук, воз-вра-щай-ся. ми-лый друг!

Кайтыр тиөп, кайтыр тиөп.
Ике күзем тилмерзе.
Һәй, әлләрүк, әлләрүк,
Әллә күрәм, әллә юк.

2. Ждем мы их домой с победой,
Будем с ними танцевать.
Эй, әлләрүк, әлләрүк,
Едет ли домой мой друг?

Новая городская песня
и новый молодежный танец

11. ДРУЖБА.
ДУСЛЫК

Умеренно ♩ 112

Па - ғын - а - мын һи - не, я - кын ду - сым,
У - чи - лись вме - сте мы с то - бой, мой друг,

бер - га үт - кән йә - шлек кән - дә. рем.
вдво - ем де - ли - ли труд, до - суг;

Ай [һы]. ры - лыш - тык, лә - кин мин һу - лыт - мам
жи - вем те - перь мы в раз - ных го - ро - дах,

сәс - кә ат - кан дуҫ - лык гөл - дә - рен.
лю - бовь же все го - рит в серд - цах.

*) Цифры над ферматами показывают количество четвертей, которому равна длительность звучания данной ноты в данном исполнении.



Ми - нэ бул - ган, дүс - кай, той - го - ла - рың,
Друж - бу сох - ра - ним мы, не за - бу - дем



бэл.ки, эк(е).рен - ләп һү - нер - зәр.
мо - ло - дость на - шу, ми - лый мой.



Мин - я - рат - кан жү - ныр күз - зә - рен - де
Ин - сти - тут - ский сад мы пом - нить бу - дем:



ин - де кем - дәр
встрє - ча - лись ча - сто,



кем - дәр [за] һе - йөр - зәр.
там встрє - ча - лись ча - сто мы сто - бой.

12. ТАРАДАТА—РАТАЕМ (новый молодежный танец)

КУРАЙ (соло)

Подвижно

Вар.



Вар.

Припев (хор вместе с кураем): Та-ра-да-та ра-та-ем и т.д.



ТРАДИЦИОННЫЕ ФОРМЫ

А. БЫТУЮЩИЕ ЖАНРЫ

УЗУН-КЮЙ (долгая, протяжная песня). ОЗӨН КӨЙ

13. УРАЛ

Протяжно, широко

И - р[ə].тə. [hə]н сək кəй то.роп, [да - ү]

[э...] Кү - гə. [hə] - реп кəй ят-кан

У - тром встав, смот.рел кру-гом,

Из - да - ле - ка вид - на, вид - на

[əh] ай ка - ра - һа.м,

[əh] У - рал та - у - ы

[э...] кру - гом смот - рел

[э...] го - ра си - не.ет о.на

[э...] кү - зе [he] . м тө.ште

а - та о - ла - тай...

Ах,взор мой, ах,взор мой,

У - рал мой, род.ной мой,

[э...] У - мы - р[ы] - за... за.я - га.

() - лə.тай.зар.зың да те - й.э - ге.

ах, пал на жел - ты - е цве - ты...

от - цов и пред - ков стра - [ха] - на.

*Цифры над ферматами показывают количество восьмых, которому равна длительность звучания данной ноты в данном исполнении.



14. САЛАВАТ САЛАВАТ

139

Умеренно ♩-66



Са - ла - уат, ни - сә йә - шен - дә?
Са - ла - ват, сколь - ко лет те - бе?



Йә - шел хам - сат бүр - кә ба - шын - да.
Шап - ка стар - ши - ны на го - ло - ве.



Бул - га - дир бул - гаи, ай, Са - ла - уат,
Бри - га - дир был ты, ай, Са - ла - ват,



е - гер - ме лә и - ке йә - шен - дә.
в двад - ца - ти - двух - лет - ней по - ре.



Бул - га - дир бул - ган, ай, Са - ла - уат,
Бри - га - дир был ты, ай, Са - ла - ват,



е - гер - ме лә и - ке йә - шен - дә.
в двад - ца - ти - двух - лет - ней по - ре.

*) Цифры над ферматами показывают количество четвертей, которому равна длительность звучания данной ноты в данном исполнении.

15. БУРАНБАЙ

Широко, протяжно ♩ 138



Та . бак	та . гна	[й], та . бак
Бу . ра	н[ы].бай . зын	яз . ган
Ли . сты,	ли . сты,	е . ше
Бу . ра	н[ы].бай . зы	по . сла
		ня,



а . й, ак	ка . ғыз
а . й, ха	тта . ры
а . й, бе	лйй лист,
а . й, мы	проч . ли,



Бу . ра	н[ы].бай.зын	яз . га . и
Та . ба	к[э] та . гна,	та . бак
Бу . ра	[ха].н[ы].бай	нам письма на . пи . сал,
о . ни -	ли . сты,	о . пав . ши . е ли . сты,



э .	һей, ха	тта . ры.
э .	һей, ак	ка . ғыз.
э .	й, на	пи . сал.
э .	й, о	ни ли . сты.

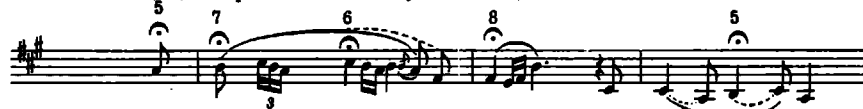
*) Цифры над ферматами показывают количество восьмых, которому равна длительность звучания данной ноты в данном исполнении.



Бу - ра - н[ы] - бай.зын я.з[ы].ган
 Бу - ра - н[ы] - бай.зын Се - бер,
 Бу - ра - н[ы] - бай.зы сло - ва
 Бу - ра - [ха]н.ба. йвСи. бирь,



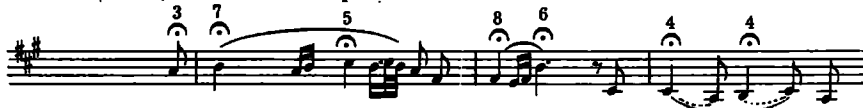
[э...] - ха - тын у - кип,
 э - й, ки - тте тип,
 э - й, ко - гда проч - ли,
 э - й, в.тюрь - му по - пал,



Зар и - лай - зыр, а - уил - дың
 ба - ла - кай - за - рын сит - кә
 ры - дал - на - род, ах, весь на.род ры.дал,
 де - тей е - го да, ах, де.тей е.го



э - [һә]й, карт - та - ры.
 э - [һә]й, как - ма - ғыз.
 э - й, на.род, эй, стра - дал.
 э - й, не от - стра - ния.те. вы.



Зар и - лай - зыр а - уил - дың,
 ба - ла - кай - за - рын сит - кә,
 ры - дал - на - род, ах, весь на.род ры.дал,
 де - тей е - го, да, ах, де.тей е.го,

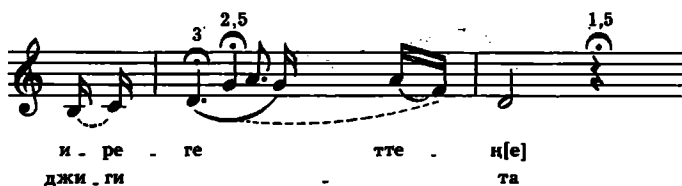
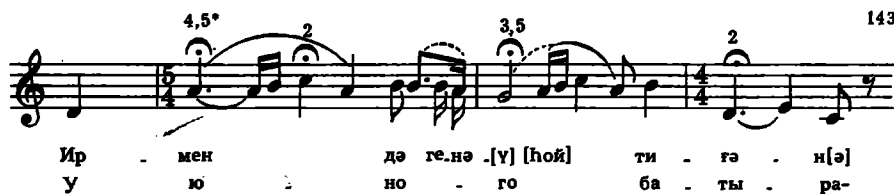


э - [һә]й, карт - та - ры.
 э - [һә]й, как - ма - ғыз.
 э - й, на - стр - дал.
 э - й, не от.стра - ния.те. вы.

16. ВПЕРЕД ВЫСТУПАЕТ МОЙ КОНЬ...
ТУП-ТУП ИТЕП БАҢКАН ТУРЫ АТТЫҢ...



*) При пении с русским текстом длительность звука соль удваивается и следующая затем случайная пауза, появившаяся в результате дыхания взятого певцом, устраняется.



*) Цифры над фермой показывают количество четвертей, которому равна длительность звучания данной ноты в данном исполнении.

17. КАХЫМ ТУРЯ

КАХЫМ ТҮРЭ

Широко, протяжно



Ка - хым[ы] тү - рэ мән гә - [һә]н һор юр - га - ның
Ка - хым[а] ту - ря в се - дле, под ним ска - кун,



мәң ла - йын - да бу - лыр[ы] за у] у - ра - йы:
в сре - дине лба то - го ска - ку - на зве - зда - у - рай;



Ка - хым[ы] тү рә[у] фа - р[ы] - ман би - [һи] - р[е] - гән сак - та,
Ка - хым[а] ту - ря - наш о - тең, он с на - ро - дом го - во - рит,



һу - л[ы] ку - лың - да бу - лыр[ы] за у] ку - ра - йы.
эх, да и дер - жит он в ру - ке сво - ей ку - рай.



һу л[ы] ку - лың - да бу - лыр[ы] за у] ку - ра - йы,
эх, да и дер - жит он в ру - ке сво - ей ку - рай.

*Цифры над ферматами показывают количество восьмых, которому равна длительность данной ноты в данном исполнении.

18. ПЕСНЯ ДУНГАУР

ДУНГЭУЕР КӨЙӨ

Широко, свободно



Уй - ла . [Һа]й за ғы - на - [им] [ай,Һай] у - й.ла - й[м].
Ой, да ду - мы вы мо - и, [ай,хай] го.ло.вуш.ка мо.я...



ай был баш.кы - най.[им].
все ду ма.ет о.на.



Бэ - лэ . кэй гә.нә.[им]
Впуть долгий,впуть по.шла,



ту - р(ы)ат.кай.[ы] [Һай] ю.л[а] баш . лай.
ло . шад . ка - ма . лыш . ка мо - я.



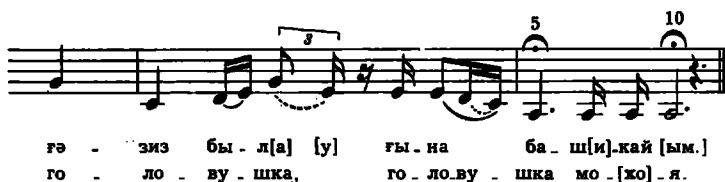
Бэ - лэ . [Һе] - кэй гә.[Һе] - нә-[им]
В путь до . [хо] . лгий, ой, да, по.шла,



ту - р(ы)ат.кай.[ы] [Һай] ю.л[а] баш.ла . й[м].
ло . шад - ка - ма . лыш . ка да мо.я.



*) Пауза взята певцом видимо случайно.



*) Цифры над ферматами показывают количество восьмых, которому равна длительность звучания данной ноты в данном исполнении

19. ХАЖИГАЛИ ХӘЖЕҒӘЛИ

Спокойно, широко



Ил-дәр ҙә ге-нә ты-ны р[е] ҙа ғы.
У-спо-ко-и-тә-ли мо-я стра-на, у-



-на ла ай һыу то-нор.
-тих-нет-ли во-да в-сте-пях.



Хә-же-ға-ли ки-тһә-лә [е-й]
Ха-жи-ға-ли ес-ли-уй-дет,



дус-тар-ип-тәш-тә [ә]р ай һай ил ты-һыр?
то-ва-ри-щи-друзья, у-тих-нет-ли стра-на?



Хә-же-ға-ли ки-тһә-лә [ей].
Ха-жи-ға-ли ес-ли-уй-дет,



дус-тар-ип-тәш-тә [ә]р ай һай ил ты-һыр?
то-ва-ри-щи-друзья, у-тих-нет-ли стра-на?

*) Цифры над ферматами показывают количество восьмых, которому равна длительность звучания данной ноты в данном исполнении.

Илдэр зэ генэ
 Тыныр[е] за
 Ына ла ай Һыу топор,
 Хәжегәли китһә лә[эй],
 Дуҫтар-иптәштәр
 Ай-һай ил тыныр?*)

Хәжегәли
 Китте тип,
 Дуҫтарым, уфтанмаҫыз!
 Унан да уҫалырак [тай],
 Дуҫтар-иптәштәр,
 Ай-һай ир тыуыр.*)

Йырактан
 Карайып
 Кына һай күренгән—
 Һергән да еркәйзең [ай],
 Дуҫтар-иптәштәр,
 Ай-һай караһы.*)

Хәжегәли
 Илдән да генә [ләй]
 Китеү менән,
 Күбәйер зә микән йыл кы[лай],
 Дуҫтар-иптәрем,
 Ай-һай балаһы.*)

Успокоится ли
 Моя страна,
 Утихнет ли вода в степях.
 Хажигали если уйдет,
 Товарищи-друзья,
 Утихнет ли страна?*)

Он уходит от вас...
 Не смейтесь же, друзья,
 Пусть плачет весь народ!
 За ним другой снова придет
 И будем мстить, как я,
 Другой в страну придет...*)

Поглядите, что там,
 Товарищи-друзья,
 Черно вдали?
 Как ночь, темна каторга там,
 Туда уйдет от вас,
 Друзья, Хажигали.*)

Успокоится ли страна,
 Моя страна,
 Утихнет ли в степях?
 Хажигали если уйдет,
 Прибавится ль коней
 Повсюду в табунах?*)

20. ХУСАИНА ПЕСНЯ

Спокойно, не спеша $\text{♩} = 80$ *ten.*

Па-у-ла-р. за ос-кан
Вьет-ся вне. бе пти-ца,

шоң-ка-р[а] ми-кән?
то не шоң-кар ли?

Һай!
Гей!

четко



Ой, ша-шень-ки, ша-шень-ки, да шаш-ка хо-дит на го-ре,
Ой, ша-шень-ки, ша-шень-ки, да шаш-ка хо-дит на го-ре,



шаш-ка хо-дит на го-ре, да раз-ве-се-лье го-во-ри!
шаш-ка хо-дит на го-ре, да раз-ве-се-лье го-во-ри!

несколько замедлив



А-як-та-рын күр-гән дә
У-видать бы у не-е

бар ми - кән!
ко - гот - ки!

Начальный темп

чуть замедлив

ten.

Быт тартор[э]мәләрзән
Вый-ду-ль-из-тюрьмы-я

бер ко-то-лоп!
да на во-лю!

Һай!
Гей!

четко



Ой, ша-шень-ки, ша-шень-ки, да шаш-ка хо-дит на го-ре,
Ой, ша-шень-ки, ша-шень-ки, да шаш-ка хо-дит на го-ре,



шаш-ка хо-дит на го-ре, да раз-ве-се-лье го-во-ри!
шаш-ка хо-дит на го-ре, да раз-ве-се-лье го-во-ри!

несколько замедлив



Рә-хәт-лә-неркән-дәрзә
Бу-д-ут ли бла-жен-ствад-ни,

бар ми - кән?
сча-стья дни?

21. БОГАТСТВО («Мал»)

Умеренно ♩-84



1. Кара - гай за и - кэн
 2. Сың-гы - ра - маң и - не
 1. Из сос - ны дом боль-шой,
 2. Ваша пес - ня кра - сой



һай ей - ө.өй - ө.гөз,
 һай көй - ө.көй - ө.гөз,
 кре - пок он и бо - гат,
 не бли - ста - ла бы,



сың-гы - рай за и - кэн көй ө - гөз. — Мал!
 би - ге - рэк ү - скан зи - фа бу - йы - ғыз. — Мал!
 и на - пе - вы Ва - ши там зве - нят. — Мал!
 да пре - кра - сной строй - ной ста - ли Вы. — Мал!



Мал!
 Мал!
 Мал!
 Мал!

-ти - еп и - ла.п[ә] кала ма - тур яр.
 -ти - еп и - ла.п[ә] кала ма - тур яр.
 -так ска - зал, за - пла - кав, ми - лый мой.
 -так ска - зал, за - пла - кав, ми - лый мой.



3. Һез - зең ге - нә ил - дә
 4. Без - зең ге - нә ил дә. [ү]
 3. Чем бо - гат ваш край род. ной?
 4. Ты спро - сил, друг до - ро - гой.



Һай ни. зэр, ни. зэр бар,
 ни бар, ни бар, ти - Һен?
 Чем бо. гат он, ска - жи?
 чем на. род наш бо - гат?



бе. [Һе]. зең дә ге. нә ил дә гәл. дәр бар —Мал!
 Моң - дар то - та тор. ган кей. зәр [е] бар —Мал!
 —Ах, цве - ты у нас в краю, цве - ты! —Мал!
 —На - ши пес - ни ду - шу по - ло - нят! —Мал!



Мал! — ти. еп и. ла. п[ә] ка. ла ма. тур яр.
 Мал! — ти. еп и. ла. п[ә] ка. ла ма. тур яр.
 Мал! — так ска. зал за. пла. кав мил. ый мой.
 Мал! — так ска. зал за. пла. кав мил. ый мой.

*) Цифры над ферматами показывают количество четвертей, которому равна длительность звучания данной ноты в данном исполнении.

22. ПЕСНЯ БЕДНЯКА

Широко, протяжно



[Э...]Ме-н[е] - дем ге - нэ та-у - га ла
На ска-лу по уг-ру по - днялся я.



ка-ра - ным а - л[ы] - га
Глядел я вдаль гля - дел.



А - р[ы] ты - лыш-ка
И над без - дной скал,



[М...]ба - стым [да - и] бо - лан-да[й].
[Эх...]как о - лень о-ста-но-вил-ся я.



А - р[ы] ты - лыш-ка
И над без - дной скал.



[м] ба - стым да [и] бо - лан-да[й].
[эх] как о - лень о-ста-но-вил-ся я.

*) Цифры над ферматами показывают количество восьмых, которому равна длительность звучания данной ноты в данном исполнении.

23. ЭЛЬМАЛЕК

ЭЛМӨЛЕК

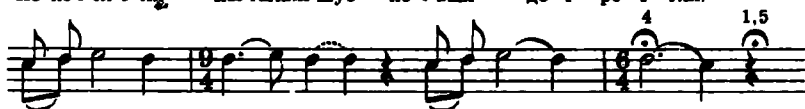
Спокойно ♩-104



Э - л[е].мэ - лек, э - л[е].мэ - лек!
 Э - л[е].ма - лек, э - л[е].ма - лек!



Э - л[е].мэ - ле ла туй бе - з[ө] кей - мэ - нек.
 Не но - си - ли, мы та - ких шуб но - вых до - ро - гих.



Кам - сат бу - рек тэр - зе күр - мэ - нек,
 И боб - ро - вых ша - пок не но - си - ли, нет;



туй - за - н[е] туй - га са - бып йе - р[ө] мэ - нек.
 на свадь - бы бо - га - те - ев не бе - жа - ли, нет.



Кам - сат бу - рек тэр - зе күр - мэ - нек,
 И боб - ро - вых ша - пок не но - си - ли, нет;



туй - за - н[е] туй - га са - бып йе - р[ө] мэ - нек.
 ка свадьбы бо - га - те - ев не бе - жа - ли, нет.

*) Цифры над ферматами показывают количество четвертей, которому равна длительность данной ноты в данном исполнении.

24. ПЕСНЯ О ХОЛЕРЕ. БАБА

Спокойно, не спеша



Иртәһәкә[һә]й тороп
Мин караһам,
Һызлып ята[й]
Ирәндәк[эй] таулары[й].

Ирмен тигә[һә]н ирләр
Улеп үк китһә[й]
Йығлай-һыкрай
Кала бит балкайлары[й].

Утром восстав, смотрел вокруг,
И были мне видны
Высокие
Ирандыка горные хребты.

Смерть, когда возьмет себе
Мужчину, мужчину-борца,
Его дети,
Его дети плачут без конца.

25. ЗЮЛЬХИЗЯ (См. стр. 38)

26. ШАУРЯ

ШӘҮРӘ

(1 Вариант)

Спокойно, певуче



*) В данном исполнении обе паузы, разъединяющие слово, взяты, видимо, случайно.



ал - да - тып та
я за - ста

и - шек [лэ - у]
вил от - крыть и



ас - ты р[ы] - зым.
у ней я о - стал - ся...



Э - й... Ю-к[э] йо - мош_кайым - ды...
Э - й... Мне ска - зать бы - ло не - че - го ей...



йо,мош_қа й - ым - ды... бар - зар и - теп,
не - че - го - ей... Я скит - рил, дверь е - е



ал - да - тып та
я за - ста

и - шек - [лэр]
вил от - крыть



ас - ты
и у ней

р[ы] - зым.
я о - стал - ся...

*) Цифры над ферматами показывают количество восьмых, которому равна длительность данной ноты в данном исполнении.

26. ШАУРЯ

ШӘҮРӘ

(II Вариант)



[Э...]Шәү.рә— ки.лен, кей.гән е [һә]-лә.нәң.дәң
[Э...]Шау.ря— сно.ха, взгля.ни на свой.ха.ләт;



и - тәх [ә]к ос.ка - йын.ан е. [һә].ңе о.зон!
он как коф та стал, до ру - ка - вов подол достал!



—Көн.дәз һей.лә, шер.гә й.өз оя.ла,
—Ах, све.кор мой, я днем бо.юсь сло.во ска.зать;



һей.лә - шер.без, кай.ны.м, тен о.зон.
а ночь длин.на, не бу.ду с то.бой мол.чать я.



—Көн.дәз һей.лә. шер.гә й.өз о.я.ла,
—Ах, све.кор мой, я днем бо.юсь сло.во ска.зать;



һей.лә - шер.без, кай.ным, тен о.зон.
а ночь длин.на, не бу.ду с то.бой мол.чать я.

*) Цифры над ферматами показывают количество восьмых, которому равна длительность данной ноты в данном исполнении.

27. МУНЯЙ МӨНӨЙ

Широко

Мо - не - йә - кә - й һы - лыу
Ма - ня - кра - сот - ка и - дет

һы - у - га [й] ба - ра [һа - й].
да сво - дой, и - дет сво - дой,

Ке - й - гән се - мә - кә - й - ле - [й] күл - дә - ген.
о - дев су - зо - ром да пла - тье сво - е,

ке - й - гән се - мә - кә - й - пе - [й] күл - дә - ген.
о - дев су - зо - ром да пла - тье сво - е.

Карт бул[ы]һа ла Ша һи - [й]
На не - е глядит Ша гы - й -

ка - рап ка - ла [й]
ста - рик се - до й,

ма - тур кыз - ға [й] кү - зе - [ләй] тей - мә - һен,
ох, не сгла - зил бы он ми - лу - ю мо - ю,

ма - тур кыз - ға [й] кү - зе - [ләй] тей - мә - һен.
ох, не сгла - зил бы он ми - лу - ю мо - ю.

*Цифры над ферматами показывают количество восьмых, которому равна длительность звучания данной ноты в данном исполнении.

28. АШКАДАР АШКАЗАР

Умеренно ♩=72



Йән - ка - й[ы] - й - э ныш кит - те[y][й],
Мой ми - лый, лю-би мый у - шел,



э - й, һу на - рға [а - й]!
э - й, на о - хо - ту, [а - й]!



Аш - ка - за - рка - й бу -
В Аш - ка - да - ра до - ли - ны,



йы - на [й] шә - шке - гә [й] [а].
да за ку - ни цей.



Эй, Аш. ш[ы]-ка . за . . рка - й
Эй, в Аш. ка - да - ра до .



бу - йы - на[й] шә - шке гә [й]!
-ли - ны, за ку ни цей.

Шә. шке - ла-р[э] - га ки - те. [й]п.
 Ах, он за ку - ни - цей у - шел

ва - фа т[ы] б[у] - [у] - лды.[ы] [й]
и там ми лый мой у мер.

ба - шкы - на - йы - м ка - л[ы] -
и вот - те - перь

- д[ы] ла [ү] йә - [ә]ш ке - нә [й].
на - до мной все сме ют - ся!

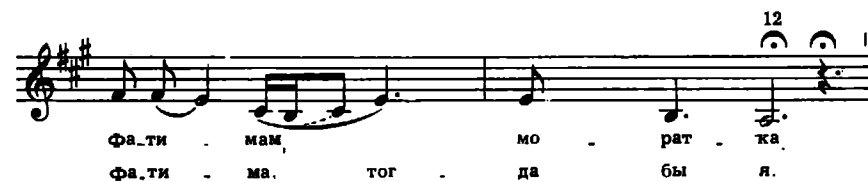
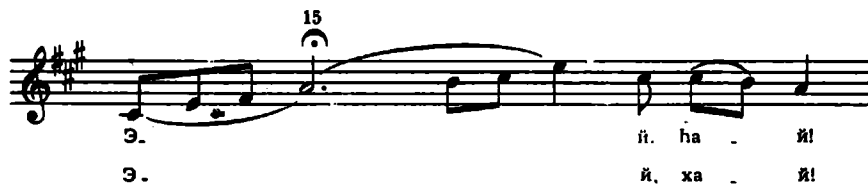
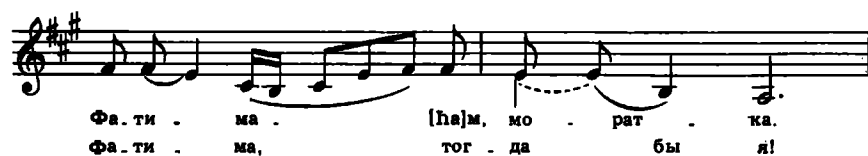
Эй, ба - ш[ы].х[ы] на - йым ки -
Эй, и вот те перь на

- [а...] - лды ла[у] йә - [э]ш ке нә [й].
- до мной все сме ют ся.

*) Цифры над ферматами показывают количество восьмых, которому равна длительность звучания данной ноты в данном исполнении.

Широко, протяжно ♩=56







ю - ге - ре - п(э), ат - ла - п(э) е -
и ни ша - гом, и ни бе - гом

те - р(е) за - [у] ер тү - гел.
е - е не до - стичь мне, нет.

Э Э й! й!

на - ги - нар - ны - н, Фа - ти - мам - [й],
То - ску - ет ду - ша мо - я, Фа - ти - ма,

[а] на - р[ы] - га - йыр - ны - [ы]ң - [ү]
по род - ной зем - ле,

ю - ге - реп, ат - л - ап е - те -
и ни ша - гом и ни бе - гом

[he] - р(е) - за[у] ер тү - гел.
е - е не до - стичь мне, нет.

*Цифры над ферматами показывают количество восьмых, которому равна длительность звучания данной ноты в данном исполнении.

31. АБДРАХМАН

Умеренно ♩ 84



Аб-драх-ман ба - тыр мен - гэн а - ты, мен-ган а - ты,
Аб-драх-ман— ба - тыр си - дит в сед - ле, си дит в седле,



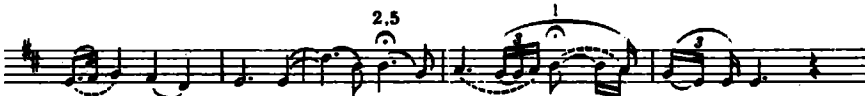
ба - лэ-кэй ге - [һә]-нэ дү - нэн ку - пә-лей,
а конь под ним иг - ра - ет, си - вый, мо - ло-дой,



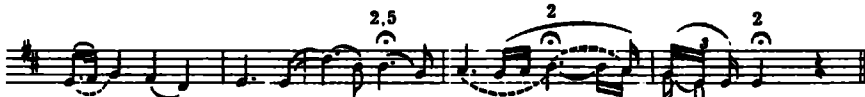
ба - лэ-кэй ге - [һә]-нэ дү - нэн ку - пә-лей.
а конь под ним иг - ра - ет, си - вый, мо - ло-дой!



Һей-гэн. дә ге - нэ йә - рец и - кәү бу - л[а]-һа:
Сра-зу двух лю - бить, труд - но мне, ай, труд - но мне:



бе - ре-һән ү - п[е]-һәң, бе - ре - һе үп - кә-ләй!
о - дву из них це - лу - ешь, о - чень о-бидно дру-гой!

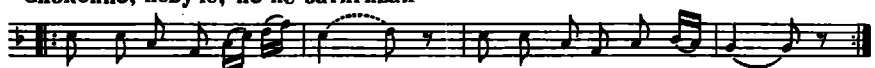


Бе - ре-һән ү - п[е]-һәң, бе - ре - һе үп - кә-ләй!
О - дву из них це - лу - ешь, о - чень о-бидно дру-гой!

*) Цифры над ферматами показывают количество четвертей, которому равна длительность звучания данной ноты в данном исполнении.

32. КАГАРМАН-КАНТОН. КАҢАРМАН-КАНТУН

Спокойно, певуче, но не затягивая



Бу-ран-гол у-лы Ка-һар-ман кан-тун и-не бер за-ман.
Кыл(ы)-сын та-ғып йе-рәй-зәр, кан-тун-мын ти-еп һа-ман.
Наш начальник Ка-гар-ман, долж-ность по-те-рял и сан.
Саб-лю все же но-сит он, буд-то до сих пор кан-тон.

несколько ускорив



Ка-һар-ман кан-тун «Кы-тат-ский», ник бул-дың [ы]ш-тат-ский?
Шә-һи-зә һи-не ба-ры-и-не, бул-ма-һан [ы]ш-тат-ский?
Ка-гар-ман кан-тон— «Кы-тат-ский» стал те-перь ты штат-ский.
Ша-һи-да стать мо-глат-вое-ю, но сме-шон ты с не-ю.

Умеренно $\text{♩} = 60$ 33. СТАРШИЙ БРАТ. АҢА КАЙЫМ



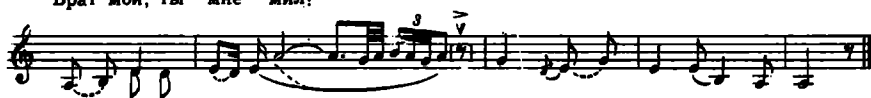
[Э...] Ту-к[ы]буй [ы] - кай за-ры-[ы] һай-бу-тә-гә,
[Э...] Й-ыр йыр ла-у без-гә тәс-бих ту-гел,
Эх... Ту-ка бе-ре-ға зе-ле-ный ко-выль по-крыл;
Нам пес-ню на-шупеть да и-грать,— не мо-лит-ву сла-гать;



а-т[е]то-я-кай за-рын[кү...] кү-тә-рә-[им]...
а-зы-рак, а-зы-рак ку-нел-де кү-тә-рә-[им]...
ко-нь ко-пы-то свое под-нял и зем-лю взрыл.
по-ды-ма-ет пес-ня дух, ко-ль по-ешь пе-сню вслух,



А-ға-кай-ым!
А-ға-кай-ым!
Брат мой, ты мне мил!
Брат мой, ты мне мил!



А-т[е]то-я-кай за-рын[кү...] кү-тә-рә-[им]...
А-зы-рак, а-зы-рак ку-нел-де кү-тә-рә-[им]...
Ко-нь ко-пы-то свое под-нял и зем-лю взрыл.
По-ды-ма-ет пе-сня дух, как за-по-ешь пе-сню вслух.

34. ПЕСНЯ ВСТРЕЧИ ДРУЗЕЙ ДУСТАР ОСРАШКАНДА ЙЫРЛАНА

169



Эй, ул - т(ы)ра-йык, ду - стым,	һай ул - ты - ра - йык.
Бәл - ки зә, һуң - ғы	күр-ше - ү зәр - зәр.
Ну - ка, ся - дем, друг мой,	да вме-сте ся - дем!
Мо - жет, встре - чи с то - бой	не бу - дет боль-ше!



Эй, ул - т(ы)ра-йык, ду - стым,	һай ул-ты ра - йык.
Бәл - ки зә, һуң - ғы	күр.ше.ү - зәр - зәр.
Ну - ка, ся - дем, друг мой,	да вме-сте ся - дем!
Мо - жет, встре - чи с то - бой	не бу-дет боль-ше!



Өс - тәл өс-төн тул-т(ы)ра-йык [та], өс-тәл өс - төн [дә] тул-ты-ра - йык.
Та-ғы л(а)ә-зәр-эк ул - т(ы)ра-йык [та], та-ғы л(а)ә-зәр - эк ул - ты-ра - йык.
Ведь бо - га - то стол на - крыт нам, эх, буд-то пра-здни-чно стол на - крыт.
По - си - дим же мы по - доль-ше, эх, по-си-дим - ка по-следний раз!

Эй, улт[ы]райык, дуcтым,
һай ултырайык.*)
Өстәл өстөн тулт[ы]райык[та],
Өстәл өстөн дә тултырайык.

Ну-ка сядем, друг мой,
Да вместе сядем!*)
Ведь богато стол накрыт нам,
Эх, будто празднично стол накрыт.

Бәлки зә һуңгы
Күршеүзәрзәр.*)
Тыгы л(а)ә зерәк улт(ы)райык[та],
Тагы л(а) әзерәк ултырайык.

Может, встречи с тобой
Не будет больше!*)
Посидим же мы подольше,
Эх, посидим-ка последний раз!

Йырла әле, дуcтым,
Йырла әле.*)
Ун икәгә тулгансы ла
У[һу]н икә[һө]гә тулгансы...

Пой же громче, друг мой,
Пой же громче.*)
Все двенадцать спой мне песен,
Эх, все двенадцать мне пропой.

Ун икеләргә һай
Тул[ы]гансы,*)
Дуc-иш күнәлә булгансы,
Дуc-иш күнәлә булгансы.

Всех ты песен двенадцать
Пропеть нам должен.*)
И друзья довольны будут,
Эх, вместе с нами да будут петь.

*) 1 и 2 строки повторяются

35. СОЛОВЕЙ ҺАНДУҒАС

Широко, свободно



Һан - ду - ғас - [тай] ме.лә[һә]н.[дәй] әй кар.лу - ғас
Ла - сточ - ка в не - бе, вме.сте с не - ю со.ло - вей



Һай - рай, һай - рай ки.лә.[лә]у, яз бул - ғас.
по.ют, рас.пе - ва - ют ве.сной ве.се - лей.



Кай.за - [лау] һай - рай һан.ду - ғас?
Ай, ко.гда по - ет со - ло.вей?



А - прил бе - тө . п[ә] кә . нә - [ләй] ма. й тыу - ғас.
Май ко - гда, то - гда по - ет он средь вет - вей.

Һандугас[тай] менә[һә]н [дәй] әй карлугас
Һайрай, һайрай килә[лә]ү яз булғас.

Кайза[лау] һайрай һандугас?
Апрель бөтәп[ә] кенә[ләй] май тыугас.

Кеше[у] һөйләүенә[ләү] кайгырмайым
Ғәзиз башкынайым [да] һау булғас.

Кайза[лау] һайрай һандугас?
Кайза ла йәмле[у] сәскә араһында[у].

Ласточка в небе, вместе с ней соловей,
Поют, распевают весной веселей.

Ай, когда поет соловей?
Май когда, тогда поет он средь ветвей.

Заботиться должен человек о себе,
Головушка что б была здоровей.

Где же, где поет соловей?
Где цветы, где цветы, ай, средь полей!

*) Цифры над ферматами показывают количество четвертей, которому равна длительность звучания данной ноты в данном исполнении.

**) При пении с русским текстом пауза необязательна.

36. МАЛБАЙ

Спокойно, не спеша



Ки - бла - ла - рзан иҥ - кән,
Ве - тер - те - пlying ти - хий



һы - 3[e] - ма е - л[e] - гә[y]
ве - ет ве - те - рок;



шау - шау и - тә[y]
ше - ле - стит ли - ствой



ба - га - 3ак ка - мыш [ен - ден].
ба - га - док - ский ре - чной ка - мыш,



шау - шов и - тә[y]
ше - ле - стит ли - ствой



ба - га - 3ак ка - мыш [ен - ден].
ба - га - док - ский ре - чной ка - мыш,

Цифры над ферматами показывают количество восьмых, которому равна длительность звучания данной ноты в данном исполнении.

КЫСКА КЮЙ

КЫСКА-КӨЙ—короткая быстрая песня

37. САЛАВАТ

САЛАУАТ

Довольно скоро $\text{♩} = 90$



Са - ла - уат, ни - сә йә - шен - дә?
Са - ла - ват, сколь - ко лет те - бе?



Йә - шел кам - сат бур - ке ба - шын - да.
Ша - пка стар - ши - ны на го - ло - ве.



Бул - га - дир бул - ган, ай, Са - ла - уат,
Бри - га - дир был ты, ай, Са - ла - ват,



е - гер - ме ла и - ке йә - шен - дә.
в два - дца - ти - двух - лет - ней, ю - ной по - ре.

38. ХРОМОЙ КОНЬ АКНАК КОЛА

(Вар.)

f Кар - лу - гас бот - ло ка - р(а)т юк, ти,
Во - ро - но - го, лег - ко - го нет ко - ня,

кар - лу - гас бот - ло ка - р(а)т юк, ти;
чтоб пор - хал как ла - сточ - ка, нет ко - ня;

(Вар.)

хан - ду - гас бот - ло ха - р(а)т юк, ти,
чтоб ле - тал на кры - лыш - ках, нет гнед - ка;

хан - ду - гас бот - ло ха - р(а)т юк... Эй...
чтоб пор - хал со - ло - вуш - кой, не - ту... Эй...

p А - к[е] - ха - к[е] ко - ла хай, бе - р[е] ме - с - кен, ти,
Где сав - ра - сый конь - о - гонь? Го - во - ри, где он!

а - к[е] - ха - к[е] ко - ла хай, бе - р[е] ме - с - кен, ти.
За - хро - мал лю - би - мый конь! Го - во - ри, где он!

У - л[е] - да бул - ха хай, я... ан - да(й) юк, ти,
Е - го ря - дом здесь нет — у - ска - кал на луг.

у - л[е] - да бул - ха хай ян - да юк!
И про - пал ко - ня след... Где мой друг!

39. ЗОЛОТОЙ ИЛИ СЕРЕБРЯНЫЙ ЭТОТ МИР АЛТЫН МИКОН

Напевая, легко ♩-110



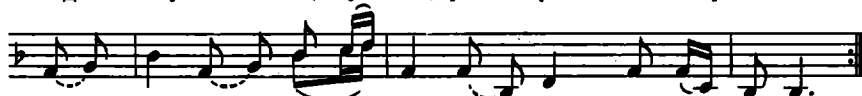
Һай, алтын да ғы[һы]на ми - кән дә [һа...һай]был до - нь - я?
Эй, зо - ло - той и - ли се - реб - ря - ный да э - тот мир наш?



Кө - меш - тө ге.[һе] - нә ми - кән шул был до - нь - я [и]?
Зо - ло - той и - ли се - реб - ря - ный да э - тот мир наш?



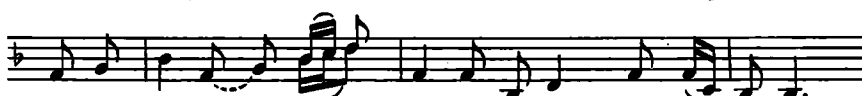
[Э...] Кә[һә] - ҙер - ҙе - рен бе - леп шул кәт.кән дә и.р[е] - гә
Джи.ги.ту лю.бя - ще.му жизнь,про - сто.рен ли мир наш?



әл - лә лә сәх...[е] - рә ми - кән шул был до - нь - я [и]?
Ах, лю.бя - ще.му жизнь про - сто - рен ли мир наш?



[Э...] А.л[ы].тын ғы - на и - кән дә.[эй] бы.л[ә] до - нь - я!
Да, вид.но, зо.лото,только зо.ло.то, и вот весь мир наш!



Кө.[һе] - меш.тө ге.нә и - кән шул был до - нь - я [и]!
Се - ре - бро лишь, се - ре - бро толь.ко, и вот весь мир наш!



[Э...] Кә.[һә] - ҙер.ҙә[һе].рен - бе.леп шул кәт.кән дә и.р[е] - гә!
Да, лишь у.ме.ю.ще.му жить хо.ро.шо да в ми.ре на.шем!



Ҙә.х[е] - рә.ләр ҙә [ү] и - кән шул был до - нь - я [и]!
Лишь у.ме.ю.ще.му жить хо.ро.шо в ми.ре на.шем!

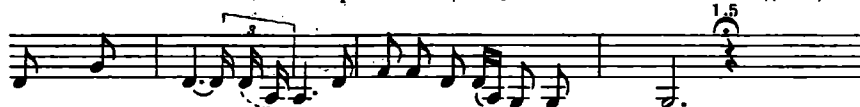
40. ЗА СТОЛОМ (гостевая кумысная песня)
ӨСТӘЛДӨ (кымыз йыры)

175

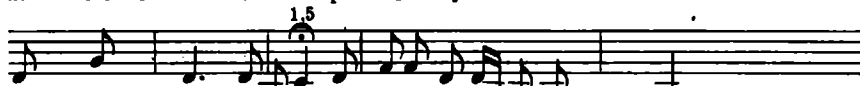
Не очень скоро, но бодро ♩ 90



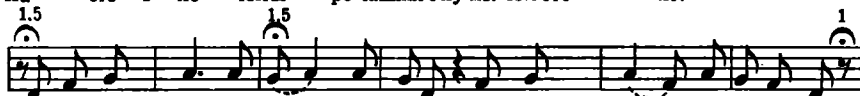
Эй... Өс-тәл-де[и] ас-кай - за-ры ла дүр-тәр зә [лә ай шул] а-як.
Эй... У сто-ла че-ты - ре нож-ки, ес-ли хо-чешь по-гля-ди-ка;



Өс - тәл - де[и] өс-кәй - зә-рә лә ай шул сы-на - як.
на сто - ле че - ты - ре чаш-ки ску-мы-сом сто - ят.



Өс - тәл - де[и] өс-кәй - зә-ре лә ай шул сы-на - як.
На сто - ле че-ты - ре чаш-ки ску-мы-сом сто - ят.



[Э...] Без-зең дә былай[гы]на[гөр-ләшеп ул - ты - ры - [у]-за-ры-быз[кем].
Ком - па-ния на-ша го - сте-ва-я, ой, по - ет, шу-мит о - на.



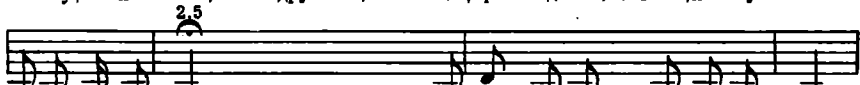
Бе - лә лә ми-кән, кү-рә лә ми-кән,
Слы - шит ли со-сед, ви-дит ли со-сед,



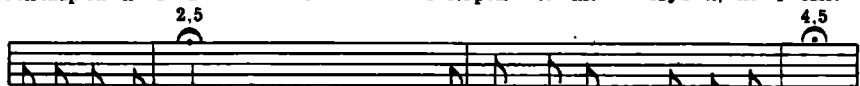
иш(е) тә - лә ми-кән, күр-ше [лә шу-лай кем] ти-рә - як...
зна - ет и - ли нет? Пусть глядят, пусть о нас го-во - рят!



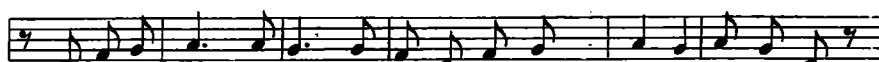
Э - сеп тә е - бәр, дүс, кы-мыз - зың шул һал-кы-ны - [ы]и,
Ну, так пей, друг мой, гости! Пей, про-хладный, пен-ный, пей ку - мыс!



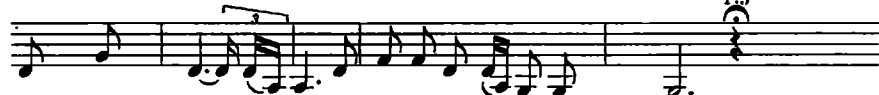
бәлки зә ба - сыр йе-рә - ген шул ял-кы-ны - [ы]и.
Твой жарон по - га сит! Гром - че же зву-чи, ко - быз!



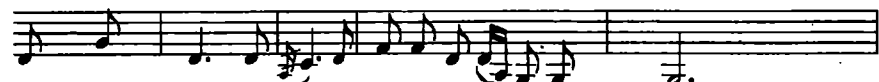
бәлки зә ба - сыр йе-рә - ген шул ял-кы-ны - [ы]и.
Твой жарон по - га сит! Гром - че же зву-чи, ко - быз!



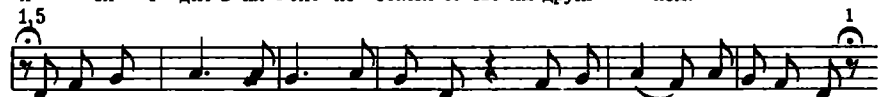
Эй, ка. рэ - ге - ке. йе на - ла [бит]кы - мыз - зы [ай] тул. ты. рып,
Эй, ков. шик свой он на . пол - ня - ет лег - ким. пен. ным ку - мы. сом



ул - тыр - ган да тир. ма. не. ц[е] шул бит э. се - ндэ[й],
и си - дит в ки - бит. ке белой со сво. им друж - ком,



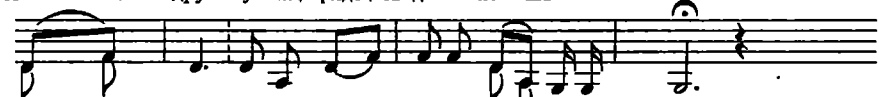
ул - тыр - гаи да тир. ма. не. ц[е] шул бит э. се - ндэ[й].
и си - дит в ки - бит. ке белой со сво. им друж - ком.



[Э...] хай моң - ло - ғы. на, һар. кыу за и - теп та эй хай йыр. лап,
Как ши. ро - ко и за - ду. шев. но он по - ет пес. ню «Ак - И - дель».



Ху - жа ла кү. на - ғы на
Пей же, друг Ху - жа, трид. цать два ков. ша!



ла кы. мыз. ка - йын да шул бит э. се - рэ[й]!
Ты мо - я ду. ша! Ку - мыс хо. роши гость при - гожд!



Э. сеп та е. бэр, [бит], кы. мы - ззы ла шул тул. ты. ры. [ы]п.
Ну, так пей, друг мой, гость! Пей, про. хлад. ный, пен. ный, пей ку - мыс!



Бэл. ки зэ ба - сыр йе. рэ - гең шул ял. кы. ны - [ы]н!
Твой жар. он. по - га сит! Гром. че же зву. чи, ко - быз!



Бэл. ки зэ ба - сыр йе. рэ - гең шул ял. кы. ны - [ы]н!
Твой жар. он по - га сит, гром. че же зву. чи, ко - быз!

41. ХАТИРЯ ХӘТИРӘ

177

Живо ♩-115



Кап-ка тө-бен-дә то-ра-һың, кап-ка тө-бен-дә то-ра-һың,
У во-рот сто-ишь и смот-ришь, у во-рот сто-ишь и смот-ришь,



нес-кә би-лең бә-гә-һең Хә-ти-рәм, нес-кә би-лең, бә-гә-һең, Хә-ти-рәм.
строй-ной ка-жешь-ся ты нам, Ха-ти-рам, стройной ка-жешь-ся ты нам, Ха-ти-рам.

Капка те бәндә тораһың *2раза* У ворот стоишь и смотришь. *2раза*
Нескә билең бәгәһен, Хәтирәм. *2раза* Стройной кажешься ты нам, Хатирам. *2раза*

Нескә билдәрәңдә бөгөп *2раза* Ждешь ты у ворот кого-то, *2раза*
Кемдәң эсен еҙәһен, Хәтирәм. *2раза* Видно по твоим глазам, Хатирам. *2раза*

42 ТАНЕЦ СТАРУХ КАРСЫК БЕЙЕУЕ

(шуточная)

Средний темп ♩-102



Ты-пыр, ты-пыр бу-зә-нә, ти, ты-пыр, ты-пыр бу-зә-нә, ти,
Топ-топ, цап-ля, го-во-ришь, ты, топ-топ, цап-ля, го-во-ришь ты.



тып-тып ба-сып ки-лә-лә, тып-тып ба-сып ки-лә-лә.
топ!-ша-га-ет и и-дет, да, топ!-ша-га-ет и и-дет.



Бер ү-п[е].кән дә ке-ше, ти, бер ү-п[е].кән дә ке-ше, ти,
Раз це-лу-ешь-хо-ро-шо-ведь; два це-лу-ешь-боль-но-слав-но!



та-ғы ла-уп тип-ки-лә-лә, та-ғы ла-уп тип-ки-лә.
Сно-ва про-сит и и-дет, да, сно-ва про-сит и и-дет!

43. ЗИМАГОРЫ ЗИМАГОРЗАР

179

Довольно скоро ♩.112

Вар. II



Вар. I

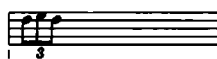


Эй... Зи - ма - гор - зар тол-чок-та [ла], кай-гыр-май-зар мал юк-ка [шул].
Эй... Зи - ма - го - ры в го - ро-дах, эх-и, пля-шут, хоть не при деньгах, эх-и,

Вар. I



Вар. I



кай-гыр-һа - лар, кай-гыра - лар, тә - мә - ке - лә - ре юк-ка
все их го - ре ино-гда, эх-и, ес - ли не - ту та-ба-ка!

Вар. I



Вар. I



кай-гырһа - лар, ка-гы-ра - лар, тә - мә - ке - лә - ре юк-ка.
Все их го - ре ино-гда, эх-и, ес - ли - не - ту та-ба-ка.

Эй... Зимагорзар толчокта [ла],
Кайгырмайзар мал юкка [шул].
Кайгырһалар, кайгыралар,
Тәмәкеләре юкка.

} 2 раза

Эй... Зимагоры в городах, эх-и,
Пляшут, хоть не при деньгах, эх-и,
Все их горе, иногда, эх-и,
Если нету табака!

} 2 раза

Эй... Зимагорзык салбары [ла],
Буй-буй тешкән алдары [шул],
Кайза таһа, шунда кала
Зимагорзык малдары.

} 2 раза

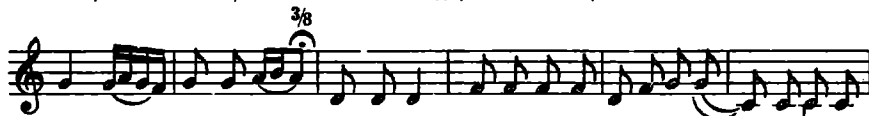
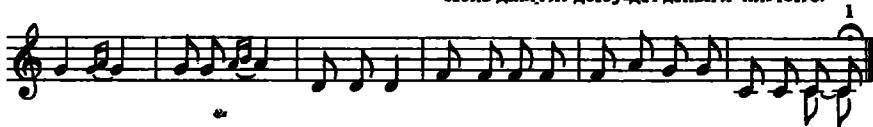
Эй... Зимагоры на селе, эх-и,
Подпоясаны ремнем, эх-и,
Поистратив деньги все, эх-и,
Не жалеют ни о чем!

} 2 раза

44. ШАММАЙЯ

Оживленно ♩ 110

Ах, ми-лень-кий, шам-май-я, ведь, шам-май-я, шам-май-я!

Ах, ну шам-май-я, шам-май-я. Е-гет мес-кен мал та-бал-һа-«ни-че-во-й»!
Коль джи-гит до-бу-дет день-ги-ни-че-го!Ах, ну, шам-май-я, шам-май-я! Е-гет мес-кен мал та-бал-һа-«ни-че-во-й»!
Коль джи-гит до-бу-дет день-ги-ни-че-го!

45. ЯЛСЫГУЛ (кубаир) (см. стр. 74)

46. НУРИЯ (баит) (см. стр. 79)

47. О ХИТРЕЦАХ (баит) (см. стр. 81)

48. НЕ АГАТ ЛИ... (семляу) (см. стр. 89)

49. В ДОМЕ У ОТЦА Я ЖИЛА (см. стр. 71)

50. ПОЛОН ТВОЙ СТОЛ БУДЕТ ПУСТЬ... (теляк) (см. стр. 72)

51. УЗЛЯУ САЙФЕТДИНА (см. стр. 87)

52. УЗЛЯУ НЕИЗВЕСТНОГО (см. стр. 88)

53. ОСОКА (см. стр. 91)

54. КУКУШКА (см. стр. 92)

В. ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

УЗУН-КЮЙ

ОЗОН-КӨЙ—долгая, протяжная песня

55. САЛАВАТ САЛАУАТ

КУРАЙ

Умеренно ♩=72



*) Нижние звуки кураист берет горлом.

56. САЛИМАКАЙ
СӘЛИМӘКӘЙ

КУРАЙ

Широко, протяжно ♩-60

57. КАМАЛЕК
КӨМӨЛЕК

КУРАЙ

Спокойно

8°)



°) Цифры над ферматами показывают количество четвертей, которому равна длительность звучания данной ноты в данном исполнении.

58. КОЛЫЙ-КАНТОН
КОЛОЙ-КАНТУН

183

БАЯН

Медленно, широко ♩ = 60

правая рука



левая рука





59. АШКАДАР АШКАЗАР

СКРИПКА

Умеренно, певуче ♩ = 72



*) Цифры над ферматами показывают количество четвертей, которому равна длительность звучания данной ноты в данном исполнении.

60. ПЕСНЯ НИГМАТА
НИГМӨТ КӨЙӨ

185

СКРИПКА

Спокойно ♩-80 5

61. КОЛХОЗНАЯ ПЕСНЯ
КОЛХОЗ КӨЙӨ

СКРИПКА

Умеренно

62. СТЕПНОЙ ЯРКЕЙ ЯЛАН ЙЭРКӨЙ

(I Вариант)

КУРАЙ

Широко. Спокойно



*) Цифры над ферматами показывают количество восьмых, которому равна длительность звучания данной ноты в данном исполнении.



*) Из-за технического дефекта запись не завершена. Звуки, взятые в скобки, фиксируют технический дефект записи; следовательно в пяти звуках данной записи автор не уверен в точности нотирования.

62. СТЕПНОЙ ЯРКЕЙ

ЯЛАН ЙӨРКӨЙ

(II Вариант)

СКРИПКА

Умеренно, певуче $\text{♩} = 72$



The musical score consists of eight staves of music in 2/4 time. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and ornaments. Above several notes, there are fermatas with small numbers (2, 3, 4, 5, 7, 10) indicating the duration of the note in eighth notes. Trills (tr) are also present. The key signature has one sharp (F#).

*) Цифры над ферматами показывают количество восьмых, которому равна длительность звучания данной ноты в данном исполнении.

ОКШАТЫ МУЗЫКАҢЫ
ПЬЕСАЛАР ҺӘМ КЫЛАНЫП БЕЙЕҮ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ПЬЕСЫ И
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ТАНЦЫ

63. ЗВЕНЯЩИЕ ЖУРАВЛИ
СЫҢҒЫРАУ ТОРНА

КУРАЙ

Спокойно, задумчиво



Несколько более оживленно



Вновь задумчиво



64. ГОРНЫЙ БЕРКУТ
ТАУ БЕРКӨТӨ

КУРАЙ

Спокойно





*) Звуки с опущенными вниз штилями берутся горлом

65. МОЛОДОЙ ЖЕРЕВЧИК КУК ДУНЭН

КУРАЙ

Бодро. Весело



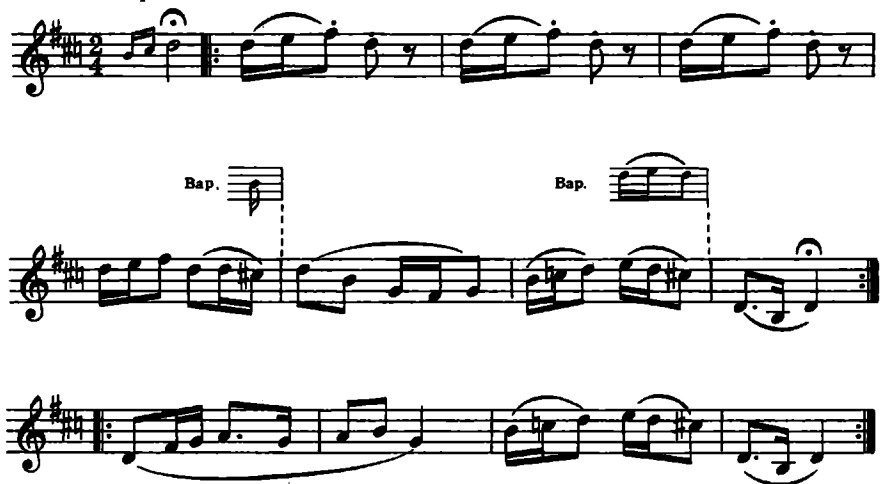
*) Взятые в скобки звуки ре, соль, ре берутся кураистом горлом; одновременно он извлекает из курая два звука соль.



**66. БЕЛАЯ ПАЛАТКА НА ГОРНОМ ПАСТБИЩЕ ГНЕДОГО КОНЯ
ТУРЫ АТ САҢЫЛ АҚ ТИРМӘ**

КУРАЙ

Умеренно $\text{♩} = 92$

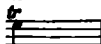




67. ВОРОНОЙ ИНОХОДЕЦ
КАРА-ЮРГА
(I Вариант)

КУРАЙ

Легко

Вар. 

Вар. 



Вар. 



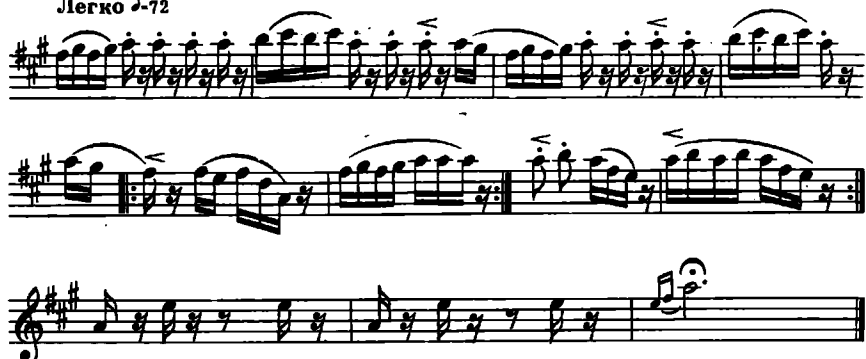
*) Пьеса не была закончена исполнителем.

67. ВОРОНОЙ ИНОХОДЕЦ
КАРА-ЮРГА
(II Вариант)

193

КУРАЙ

Легко ♩-72



68. ИГРЕНЕВЫЙ ИНОХОДЕЦ
САПТАР-ЮРГА

КУРАЙ

Умеренно





№ 69. АЛЛАЯР-БОГАТЫРЬ
АЛЛАЯР-БАТЫР

КУРАЙ

Подвижно ♩-108



70. ЧЕРНАЯ БОРОДА КАРАБАКАЛ

КУРАЙ

Как марш ♩ 92



71. МАРШ НА ВЗЯТИЕ КАЗАНИ КАЗАН АЛФАН МАРШ

КУРАЙ

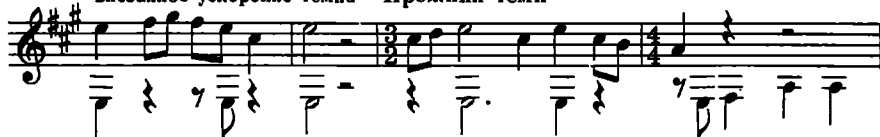
Как марш ♩ 84

Курай



Горло

внезапное ускорение темпа Прежний темп



КУРАЙ

72. ПЕРОВСКИЙ

Не спеша

10

Горло
9

Курай

Горло

Курай

2

3

КУРАЙ

Как марш ♩=84





74. ГЮЛЬЯМАЛ ГӨЛЬЯМАЛ

КУРАЙ

Как марш ♩-84



75. ПЕШИЙ МАХМУТ ЙӘЙӘҮЛЕ МӘХМУТ

КУРАЙ

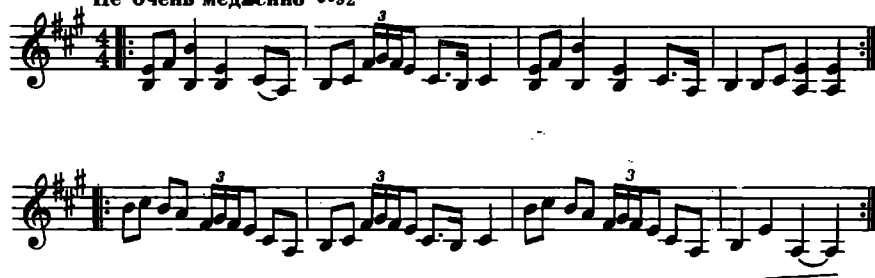
Умеренно ♩-72



76. ЮСУП МАЙОР

СКРИПКА

Не очень медленно ♩-92



77. ПЕРЕПЕЛ БУЗӘНӘ

СКРИПКА

Быстро ♩-148

(повторяется три раза)

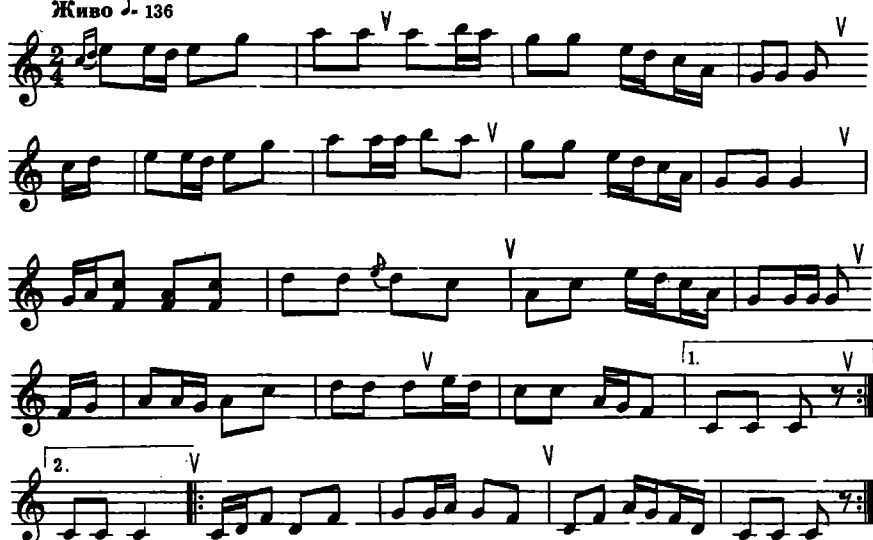




78. ПЛЯСОВАЯ СТАРИКОВ КАРТТАР БЕЙЕУЕ

СКРИПКА

Живо ♩ 136



79. МАРШ САЛАВАТА САЛАУАТ МАРШЫ

СКРИПКА

Умеренно $\text{♩} = 144$ 

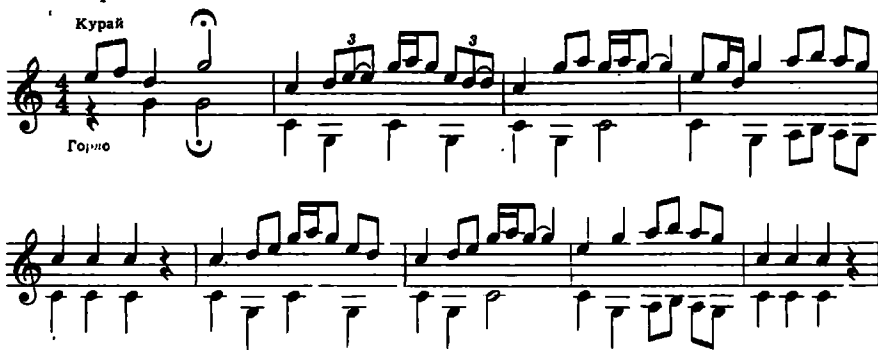
79. МАРШ САЛАВАТА САЛАУАТ МАРШЫ

КУРАЙ

Умеренно $\text{♩} = 132$

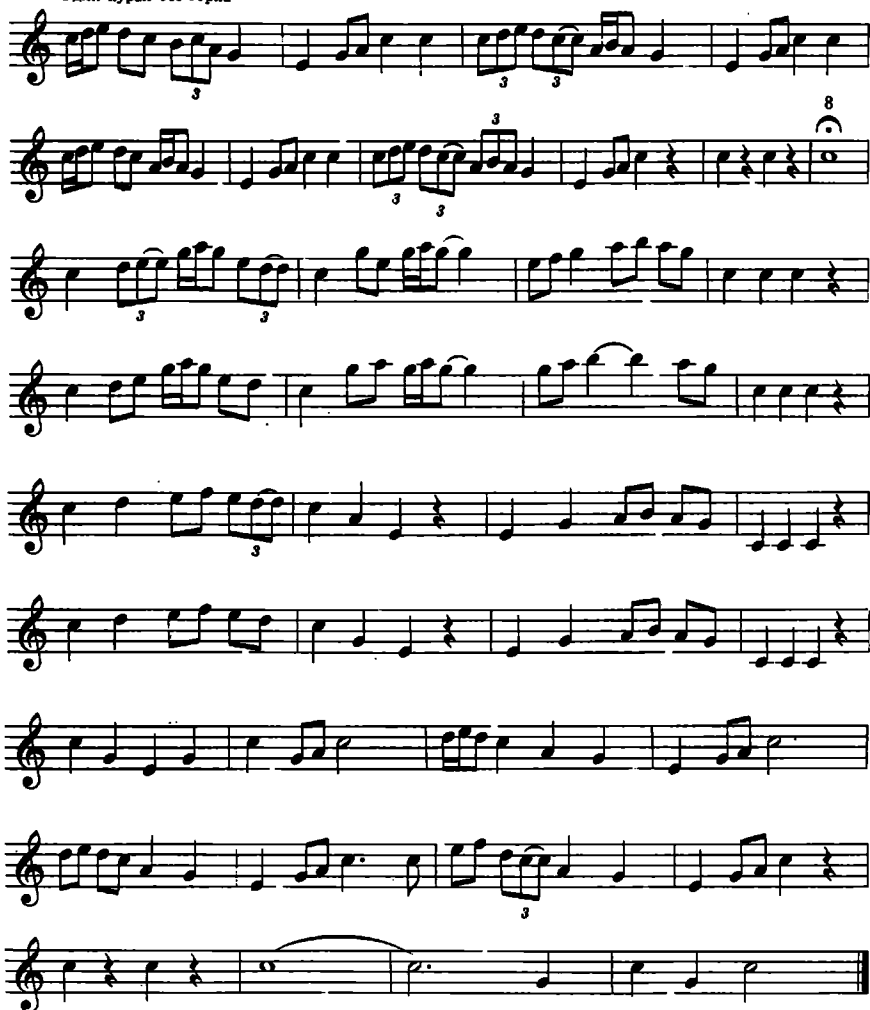
Курай

Гоммо





Один курай без горла



БЮЮ-КЮЙ

Бейеу койе — плясовые напевы

80. ГОСТИНЕЦ ИЗ ТЕСТА

ЙЫУАСА

КУРАЙ

Довольно скоро $\text{♩} = 112$

Вар.

Вар.

81. ЧЕРЕМУХА С ОБИЛЬНЫМИ ГРОЗДЬЯМИ
СУК МУЙЫЛ

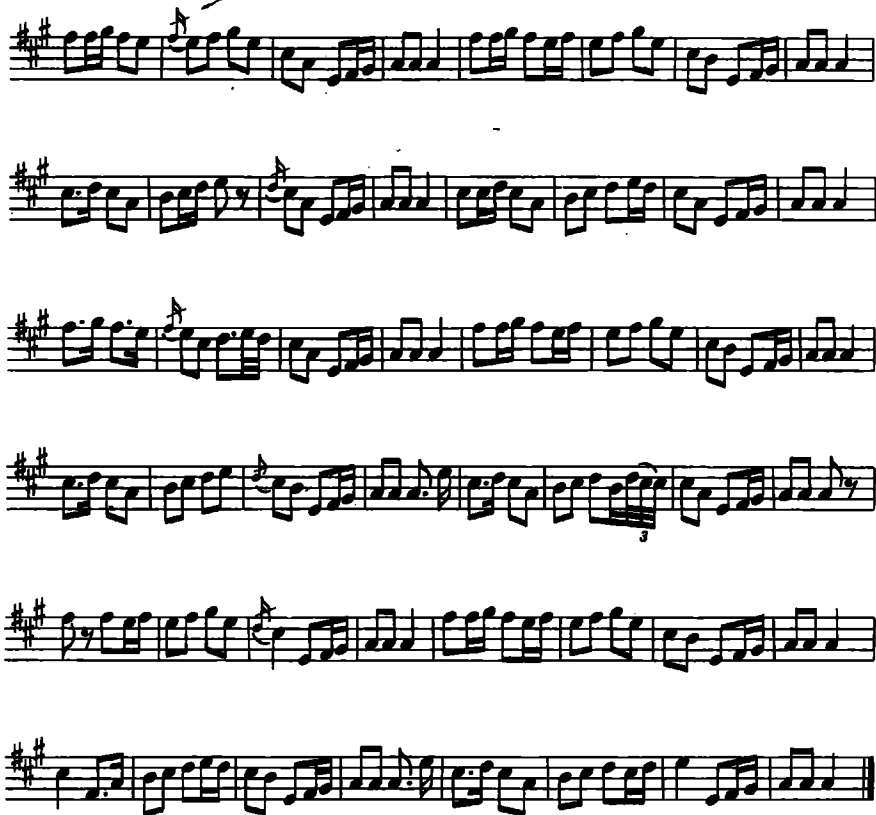
КУРАЙ

Довольно скоро $\text{♩} = 112$ 

82. ВАШИХА

КУРАЙ

Оживленно. Весело



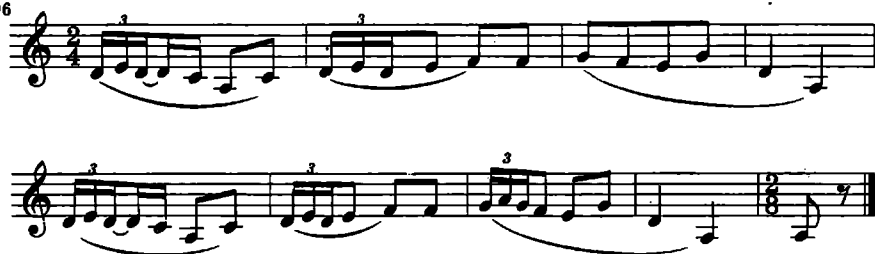
83. СЕМЬ ДЕВУШЕК

ЕТЕ КЫЗ

(1 Вариант)

КУРАЙ

Довольно скоро $\text{♩} = 126$ 



83. СЕМЬ ДЕВУШЕК
ЕТЕ КЫЗ
(II Вариант)

КУРАЙ

Довольно скоро ♩.112



84. ПОЛНАЯ ДЕВУШКА
ЫМЕЗ КЫЗ

КУРАЙ

Довольно быстро ♩.126





85. ҚАРАБАЕВ КАРАБАЕВ

КУРАЙ

Довольно скоро $\text{♩} = 112$



86. ГАЙША ҒӘЙШӘ

КУРАЙ

Умеренно $\text{♩} = 92$



*) Такт исполняется по желанию.

87. ЗАРИФА

КУРАЙ

Довольно скоро $\text{♩} = 112$ 

*) Такт исполняется по желанию.

88. МУГЛИФА МӨҒЛИФ

2 КУРАЙ

Весело ♩=120

1 Курай

3

II Курай

89. МАРШРУТ

КУРАЙ

Довольно скоро, маршеобразно ♩=110

90. ШЕСТЬ ДЖИГИТОВ

АЛТЫ ЕГЕТ

СКРИПКА

Довольно скоро ♩-110



91. ПЛЯСОВОЙ НАПЕВ

БЕЙЕУ КӨЙӨ

СКРИПКА

Довольно скоро ♩-112



92. КРУГЛОЕ ОЗЕРО

ТУҢӨРӘК КУЛ

СКРИПКА

Очень быстро. Звонко



93. ПЛЯСОВОЙ НАПЕВ
БЕЙЕУ КӨЙӨ

211

КОБЫЗ

Довольно скоро $\text{♩} = 126$



94. БАИК
БАЙЫК
(I Вариант)

КУРАЙ

Довольно скоро $\text{♩} = 110$





94. БАИК
БАЙЫК
(II Вариант)

Скоро ♩=112

Гармоника «Тальянка»



*) Такты исполняются по желанию.

НАПЕВЫ
НЕ БАШКИРСКОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ,
ИСПОЛНЯЕМЫЕ НА КУРАЕ

95. КАЗАЧОК

КУРАЙ



и т. д.

96. ПЛЯСОВАЯ «ЧИЖИК»
«СИЖИК» БЕИЕУ-КӨИӨ

КУРАЙ

Весело ♩ 142



97. ВО САДУ ЛИ, В ОГОРОДЕ

КУРАЙ

Вар.



98. ЧАСТУШКА

КУРАЙ



99. КРАКОВЯК

КУРАЙ



100. ТУ-СТЕП

КУРАЙ



КОММЕНТАРИИ

СОКРАЩЕНИЯ, ПРИНЯТЫЕ В ТЕКСТЕ КОММЕНТАРИЕВ

баш. в Абз. и Бур. р.	— башкирский *
вар.	— в Абзелидовском и Бурзянском районах
г. р.	БАССР
гол. с ф-п.	— вариант
д.	— год рождения
зарегистр.	— голос с фортепиано
зап.	— деревня
изд.	— зарегистрированные
инв. №	— запись *
испол.	— издание
комм.	— инвентарный №
пас.	— исполнение
Респ. смотр. нар. твор.	— комментарий
рук.	— паспорт
рус.	— Республиканский смотр народного
сб.	творчества
симф. орк.	— рукопись
смеш. хор	— русский *
сокр.	— сборник
ст.	— симфонический оркестр
ФА АН СССР	— смешанный хор
ФК МК БАССР	— сокращен
фон.	— статья
эксп. №	— Фонограммархив Академии наук СССР
БНП	— Фольклорный кабинет Министерства
«Баш. нар. песни»	культуры БАССР
	— фонограмма **
	— экспедиционный номер
	— сборник «Башкирские народные песни».
	Уфа, Баш. книж. издат. 1954.
	— сб. «Башкирские народные песни»
	(в обработке баш. композиторов). М.,
	Музгиз. 1955.
	— С. Г. Рыбаков. Музыка и песни ураль-
	ских мусульман. СПб, 1897. Записки
	Императорской Академии наук.
	— журнал «Советская музыка».
МиП	
СМ	

* С различными падежными изменениями.

** Отсутствие в комментарии данного сокращения (фон.) означает указание на слуховую запись.

ПЕСНИ ПОСЛЕОКТЯБРЬСКОГО ПЕРИОДА

1. **О ЛЕНИНЕ.** Зап. 1937 г. от Шәгәр Колмухаметовой, 1911 г. р., Зянанчуринский р-н, д. Ибрай. Фон. ФА АН СССР, инв. № 4138, зап. 1.

В основе песни — несколько видоизмененный напев старинной узун-кюй «Уил», популярной как среди башкир, так и татар. Содержание поэтического текста «Уил» — любовь к родному краю, прощание с ним, — видимо, определило выбор исполнительницей для своей творческой переработки именно данной песни (мотив прощания с Лениным).

Публикация песни «О Ленине»: БСЭ, 2 изд., т. 4, стр. 357, ст. «Башкирская музыка»; СМ, № 3, 1951, стр. 64, ст. «Народная башкирская музыка»; БНП, № 1.

В данной редакции публикуется впервые.

2. **КОЛХОЗНАЯ ЗЕМЛЯ.** Зап. 1937 г. от Саляхетдина Итбаева, 1885 г. р., Зянанчуринский р-н, д. Бикбау. Фон. ФА АН СССР, инв. № 4140, зап. 2.

Напев — творческая переработка традиционных быстрых песен (кыска-кюй). По сообщению исполнителя, напев этот более всего приближается к мелодии популярной в Зянанчуринском р-не кыска-кюй «Саулмыгыш» (название местности).

Публикация: СМ, № 3, 1951, стр. 64; БНП, № 6.

В данной редакции публикуется впервые. Текст сокр.

Обработки: Х. Ф. Ахметов, для гол. с ф-п.

3. **ЗОЛОТОЙ.** Зап. 1937 г. (пас. см. комм. № 1). Фон. ФА АН СССР, инв. № 4136, зап. 4.

Один из наиболее распространенных в Башкирии такмаков.

Публикация: БНП, № 9 (только с баш. текстом); одновременно с рус. переводом публикуется впервые. Текст сокр.

Зарегистр. зап. вар.: С. Гаяшин, зап. в 1933 г. от Кульбаевой С., 1918 г. р., Баймакский р-н, д. Темясово, рук.; ФК МК БАСССР, сб. 4, зап. 22 А. С. Ключарева.

Обработки: Р. А. Муртазин, для гол. с ф-п.

4. **КАРАБАЙ.** Зап. 1937 г. (пас. см. комм. № 1). Фон. АН СССР, инв. № 4136.

Один из самых популярных шуточных такмаков, возникших еще в дореволюционное время, на основе подпевания напеву плясовой, исполняемой на курае. Вначале пелся частично со словами, не имеющими смысла, однако хорошо подчеркивающими и акцентирующими характерный плясовой ритм напева. Эквиритмический перевод на русский язык отдельных слов, имеющих определенный смысл, дает в данном случае следующее:

Эллилеу генайем,
Беллилеу генайем.
Асмабия — «тап-тыр, тап-тыр»,
Вот так пляшет, генайем!

Плясовой напев четко разделялся на два 4-тактных колена, ритмически противопоставленных. Первое: трохей, анапест, трохей (2 стопы), анапест; второе: трохей, трохей, трохей (во всех 3 тактах двухстопный), анапест.

В дальнейшей эволюции, соединяясь с новыми текстами, напев частично утратил анапестические такты, превратившись в трохейские, что имеет место и в нашем напеве.

Публикуется впервые. Текст сокр. Вар. см. БНП, № 98.

Зарегистр. зап. вар.: С. Габяшн, зап. 1934 г., рук.; ФК МК БАССР, сб. 3, зап. 42; сб. 4, зап. 9/35 А. С. Ключарева.

Обработки: К. Ю. Рахимов, для хора; Х. Ф. Ахметов, для гол. с ф-п.
5. НАЗА. Зап. 1937 г. (пас. см. комм., № 1). Фон. ФА АН СССР, инв. № 4113, зап. 3.

Один из наиболее популярных такмаков, возникших в Башкирии на рубеже 20—30-х гг. Особенность строения: первый восьмитакт расширяется на один такт, играющий роль связки-перехода к припеву. Таким же образом совершается возвращение к запеву. Бытуют многочисленные варианты, где связующий такт заполнен одним звуком (в данном случае — ми-бемоль).

Утрачен башкирский текст второго четверостишия; сохранившийся перевод следующий:

Соревнуемся друг с другом,
Пашет трактор землю плугом.
Так трудись же, друг-ударник,
По работе мой напарник.

Публикуется впервые.

Вар. см. СМ, № 3, 1951, стр. 63.

Зарегистр. зап. вар.: ФК МК БАССР, сб. 4, зап. 21 А. С. Ключарева.

Обработки: А. С. Ключарева, для гол. с ф-п.; тоже Р. А. Муртазин, «Баш. Нар. Песни»; А. Пере, для смеш. хора.

6. ШАЛЬ ВЯЗАЛА. Зап. 1938 г. от Абдрахимовой Гашюри, 1920 г. р., Бураязского р-на, д. Субханкулова. Фон. ФА АН СССР, эксп. № 44, зап. 3.

Один из самых распространенных плясовых, игровых такмаков. В наше время часто исполняется с новыми поэтическими четверостишиями, посвященными советской действительности. Обращает внимание трехтактовая структура напева.

Публикуется впервые.

Вар. см. сб. БНП, № 94; сб. «Башкирские народные песни», Уфа, Башгосиздат, 1935, стр. 89.

Зарегистр. зап. вар.: ФК МК БАССР, сб. 13, зап. 29, З. Г. Исмагилова; ФА АН СССР зап. А. Н. Лебединского 1937 г., фон., инв. № 4136, зап. 3 (с новым поэтическим текстом); его же зап. 1938 г., фон., № 4156, зап. 4.

Запись использована в опере «Айхылу» Н. И. Пейко.

Обработки: Х. Ф. Ахметов, для хора; А. Н. Лебединский, для смеш. хора без сопровождения («Песни народов СССР», вып. III, 1951, М., Музгиз, стр. 9); З. Г. Исмаилов, для гол. с ф-п. «Баш. нар. песни».

7. АЙ-ЛИ, МАЛЬЧИК МОЙ. Зап. 1938 г. от Бурангулова Мажита, 1904 г. р., д. Верхне-Ильясово, быв. Такчуранского кантона БАССР (ныне Люксембургского р-на, Оренбургской обл.). Фон. ФА АН СССР, фон., эксп. № 22, зап. 1.

Такмак; напев дореволюционного происхождения; поэтический текст новый; обновлен и напев (характерно появление вводного тона в 11-м такте).

Публикуется впервые.

Отдаленный вар. с сохранением рисунка припева («Ай-ли, мальчик мой»), но с другими словами см. сб. БНП, № 23.

8. ПЕСНЯ ГУЛИЗАР. Зап. 1938 г. от Кутлубаевой Нафисы, 1913 г. р., д. Верхне-Ильясово, быв. Такчуранского кантона БАССР, ныне Люксембургского р-на, Оренбургской обл. (в год записи училась в Мединституте в г. Ленинграде). Фон. ФА АН СССР, эксп. № 7, зап. 1.

Такмак; напев дореволюционного происхождения. Обращает внимание подчеркнутая нисходящая направленность больших интервалов. Припев, более низкий по регистру и ритмически более тяжелый, нежели «частый», «дробно-мелкий» и высокий запев, повторяется два раза (запев — 4 такта, припев — 8 тактов). Поэтический текст новый.

Слова припева — «айзар генайем да гулизар генайем» — оставлены без пе-

ревода, как не имеющие определенного смысла. «Айзар» — оставленные при бритые головы длинные волосы на макушке.

Публикуется впервые.

Отдаленный вар., в котором обращает на себя внимание превращение припева («айзар гынайым, да вайзар гынайым») в начало (с изменением мелодической линии, но с сохранением характерного ритма) см. БНП, № 18.

9. **НАШ КОЛХОЗ.** Слуховая зап. 1941 г. от Танхылу Кусимовой, 1926 г. р., Абзалиловского р-на, д. Аскарово.

Игровой, плясовой такмак. Восклицания «хай хай!» на наиболее высоком звуке напева обычно подхватывается вместе — танцующими и наблюдающими за ганцами. Оригинальна форма напева: два восьмитактовых мелодически идентичных колена отделяются одно от другого и в то же время сцепляются двумя тактами восклицаний и выкриков на наиболее тяжелом ритме данного напева. Обращает внимание нисходящий мелодический ход в начале запева.

Публикации: БНП № 17 (только с баш. текстом); одновременно с русск. переводом публикуется впервые.

10. **ЭЛЛЕРУК.** (Пас. см. комм. № 9).

Игровой, плясовой такмак. «Эллерук» — слово, не имеющее какого-либо смысла (нечто вроде «тру-ля-ля» или «та-ра-рам»). Текст возник, видимо, в годы Отечественной войны. Русский перевод сохраняет лишь тему (девушки ожидают юношей, уехавших на фронт). Отдельные характерные выражения поэтического текста (см., напр., первые два слова на баш. языке, означающие «он вернется!») встречаются в других такмаках (БНП, № 26).

Обращает внимание вариантное повторение припева, в котором расширяются рамки пентатоники (см. 2-й такт с конца).

Публикуется впервые.

11. **ДРУЖБА.** (Пас. см. комм. № 9).

Новая, типично городская лирическая песня уфимских башкир-вузовцев, получившая распространение также во всех городах Башкирии. Напев тесно сопрягается с мелодиями массовых лирических песен баш. и татар. советских композиторов. Занимает промежуточное положение между песней и романсом.

Публикации: СМ, № 3, 1951, стр. 63 (только с рус. переводом); одновременно с баш. и рус. текстом публикуется впервые.

12. **ТАРАДАТА-РАТАЕМ.** Зап. 1950 г. (пас. см. ком. № 9).

Новый молодежный танец, наглядно иллюстрирующий, во-первых, постепенное проникновение в баш. народную музыку новых средств музыкальной выразительности (характерное и упорное подчеркивание синкопы), во-вторых, — превращение плясовых, инструментальных напевов (бюю-кюй) — в такмаки (плясовые песни со словами). Первое колено исполняется только кураистом, второе — пляшущая молодежь подхватывает унисонным хором: «тарадата-ратаем». Таким образом, очевидно, что в то время, пока еще не сочинены новые слова к инструментальному напеву, ему начинают подпевать, утверждая тем самым напев в слуховом сознании.

Публикуется впервые.

ТРАДИЦИОННЫЕ ЖАНРЫ БАШКИРСКОЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ

13. **УРАЛ.** Зап. 1937 г. от поэта Мухтара Банимова, (1907—1937); Баймакского р-на. Фон. ФА АН СССР, инв. № 4132, зап. 2*.

«Урал» ярко представляет узун-кюй, виртуозно орнаментированные, сольного мелодического стиля, основанные на принципе распевания на большом дыхании отдельных слогов текста. Возможно, что первое четверостишие песни взято исполнителем от какой-либо другой узун-кюй, однако глубина мыслей и философское направление его слились с эпически обобщенным мелосом напева «Урал». Второе четверостишие сконтаминировано с первым автором фоноварсифровки.

* Поэт и переводчик Мухтар Банимов — пал жертвой клеветы в годы культа личности.

Публикации: БНП, № 29а (с неверным паспортом); одновременно с рус. переводом публикуется впервые; вар. там же № 29.

Зарегистр. зап. вар.: ФК МК БАССР сб. 4, зап. 1 А. С. Ключарева; сб. 12, зап. 1 и сб. 13, зап. 75/3 Х. Ф. Ахметова; ФА АН СССР зап. Л. Н. Лебединского 1937 г., фон., инв. № 4122, зап. 3; фон., инв. № 4141, зап. 1; фон., инв. № 4149, зап. 1; его же зап. 1938 г., фон., инв. № 4162 фон., эксп. № 31, зап. 1, его же зап. 1939 г. исполнителей респ. смотря нар. твор. фон., эксп. № 11, зап. 4; его же зап. 1939 г. в Абз. и Бур. р. фон., эксп. № 3, зап. 4; фон., эксп. № 4, зап. 2 (исполнено приемом «узяу»*, фон., эксп. № 5, зап. 3).

Напев «Урал» использован в симф. увертюре З. Г. Исмагилова, в симф. картине «Урал» А. С. Ключарева, в «Легенде» для симф. орк. М. М. Валеева, в музыке Х. Ахметова и Р. Муртазина к документальному кинофильму «Советская Башкирия».

Обработки: Х. Ф. Ахметов, для гол. с ф-п.

14. САЛАВАТ. Зап. 1937 г. от Бибикалал Магадиевой, 1915 г. р., Абзелиловский р-н, д. Аскарово. Фон. ФА АН СССР, инв. № 4147.

Одна из самых популярных песен о национальном герое башкирского народа Салавате Юлаеве — сподвижнике Емельяна Пугачева.

Напев — один из широко распространенных в Башкирии лирических вариантов песен, представляющих неорнаментированные узун-кую кантиленного типа.

Публикации: сб. БНП № 30 (только с баш. текстом); одновременно с рус. переводом публикуется впервые.

Вар. см. МП, № 85, № 86 (оба напева в исполнении кураистов); сб. «Башкирские народные песни» (ноги и поэтические тексты), Уфа, Башгосиздат, 1935, стр. 49, 80, 81, зап. С. Габяши; СМ, № 3, 1951, стр. 60; М. Султанов, «Башкирские и татарские песни, записанные преподавателем Саратовской консерватории Мансуром Султановым», вып. 1, Саратов, 1916; Андрей Глоба, «Песни народов СССР», Госполитиздат, М., 1947; БНП, № 30а, а также наст. сб., № 37, 55, 79а и 79б (I и II варианты).

Зарегистр. зап. песен о Салавате и вар.: ФК МК БАССР. сб. 1, зап. 122 К. Ю. Рахимова; сб. 2, зап. 19 и 21 И. В. Салтыкова; сб. 3, зап. 36 К. Ю. Рахимова; сб. 13, зап. 114/9 М. М. Валеева и зап. 228/8 К. Ю. Рахимова; ФА АН СССР зап. С. Писарева, 1931 г. (в Оренбурге), коллекция ХСУ, фон. инв. № 3352; зап. Л. Н. Лебединского, 1938 г., фон., инв. № 4158, зап. 1; фон., эксп. № 39, зап. 1; фон., зап. № 19, зап. 1; фон., эксп. № 23, зап. 2; его же зап. 1939 г. исполнителей респ. смотря нар. твор. фон., эксп. № 9, зап. 1.

Напев «Салават» использован: в симф. поэме «Салават» А. С. Ключарева; в опере «Салават Юлаев» и симф. увертюре З. Г. Исмагилова; в «Башкирской сюите» Э. Л. Компанейца; в симф. поэме Н. Сабитова; конкретно данная запись — в музыке к кинофильму «Салават Юлаев» А. И. Хачатуряна и в музыке Х. Ф. Ахметова к пьесе «Салават» Б. Бикбая.

Обработки: В. А. Белый, для смеш. хора без сопр. (на основе данной записи), М., Музгиз, 1941; для хора с сопр. А. С. Ключарева, Л. Фере, Р. Габитова; для гол. с ф-п. Р. А. Мартузин, К. Ю. Рахимов.

Публикации поэтических текстов народных песен о Салавате и литература о них: Р. Г. Игнатьев. «Башкир Салават Юлаев, пугачевский бригадир, певец и импровизатор». Изв. общества археологии, истории, этнографии при Казанском университете, том XI, вып. 2, 1893, стр. 3; М. М. Белалов и Н. К. Дмитриев. «Башкирские песни о Салавате. Жур. «Советский фольклор», № 2—3, 1936, стр. 293—305; «Салават-батыр». Сбор. башк. песен и легенд о Салавате, составитель А. Н. Усманов (на башк. языке), Уфа, Башгосиздат, 1945; А. И. Харисов. «Салават в башкирских народных песнях». Газ. «Советская Башкирия», 11 июня 1952 г.; А. И. Харисов. «Салават Юлаев и его образ в литературе и фольклоре». Жур. «Эдэби Башкортостан», № 5, 1953, стр. 45—55 (на баш. языке); А. Н. Лебединский, «Образ Салавата в народной музыке». Газ. «Советская Башкирия», 20 августа 1952; «Салават». Сб. песен и стихов Салавата Юлаева.

* Об исполнении «узяу» см. вступит. ст. к наст. сб., а также журнал СМ № 4, 1948. Образцы «узяу» см. наст. сбор. стр.....

башкирских народных песен и художественных произведений о нем (на баш. языке). Уфа, Башгосиздат, 1953.

15. **БУРАНБАЙ**. Зап. 1937 г. (пасп. см. комм. 13). Фон. ФА АН СССР, инв., № 4125.

Буранбай — имя собственное, по преданию — прозвище, принятое одним из бунтарей против местных властей и царского режима. Буранбай, предположительно, жил в первой половине XIX в., скрывался в Ирандыкских горах, был пойман и сослан в Сибирь, откуда его письма приходили в родную деревню.

Напев ярко представляет узун-кую, виртуозно орнаментированные, сольного мелодического стиля. Обращает на себя внимание большой диапазон мелодии (две октавы с лишним), наличие мелодических движений по звукам трезвучий, частые квартовые ходы мелодии и кода — повторение последней полустрофы в конце.

Публикации: БНП, № 31а (только с баш. текстом); одновременно с рус. переводом публикуется впервые.

Вар. см. МиП, № 73, 74 (оба в исполнении кураистов) и 172; «Башкирские народные песни». Уфа, Башгосиздат, 1935, стр. 82, зап. С. Габяши; СМ, № 3, 1951 г., стр. 59; БНП, № 31.

Зарегистр. зап. вар.: А. С. Ключарев, зап. 1935 г. (исполн. нар. арт. БАССР Х. Галимова), рук.; ФК МК БАССР сб. 2, зап. 28 И. В. Салтыкова; сб. 3, зап. 48 К. Ю. Рахимова; сб. 13, зап. 223/12 К. Ю. Рахимова; ФА АН СССР фон., инв. № 1380 (зап. 1929 г.); зап. С. Писарева 1931 г. (в Оренбурге), коллекция ХСУ, фон., инв. № 3350 (голос с сопр. курая) и № 3351; зап. А. Н. Лебединского 1937 г., фон., инв. № 39, зап. 2.

Напев «Буранбай» использован в сюите для скрипки с сопр. ф-п. (третья часть) Х. Ф. Ахметова и в балете «Журавлиная песня» Л. Б. Степанова (данная запись).

Обработки: Х. Ф. Ахметов, М. М. Валеев, К. Ю. Рахимов. Для гол. с ф-п.

16. **ВПЕРЕД ВЫСТУПАЕТ МОЙ КОНЬ**. Зап. 1938 г. (пас. см. комм. № 7). Фон. ФА АН СССР, эксп. № 23, зап. 1.

По своим образам песня скорее всего примыкает к циклу героических узун-кую, посвященным борцам, воинам и джигитам, в которых обычно воспевается мужество и отвага.

На это указывает также и напев, настолько близкий к мелодии «Бейеш» (см. в комментарии), что его должно считать интересным и своеобразным творческим вариантом «Бейеша».

Публикуется впервые.

Поскольку сопоставления в этом плане могут оказаться интересными, укажем имеющиеся публикации зап. «Бейеш», а также зарегистр. вар.

Публикация вар.: МиП, № 90 (курай); БНП, № 32.

Зарегистр. зап. вар.: ФК МК БАССР сб. 3, зап. 34 и сб. 13, зап. 227/7 К. Ю. Рахимова; ФА АН СССР зап. А. Н. Лебединского 1937 г., фон., инв. № 4134, зап. 2; фон., инв. № 4142; его же зап. 1939 г. в Абз. и Бур. р., фон., эксп. № 3, зап. 1 и эксп. № 6, зап. 1.

Подробнее о происхождении песни «Бейеш» и ее близости песням о Салавате Юлаеве см. во вступительной ст. к наст. сб.

17. **КАХЫМ-ТУРЯ**. Зап. 1937 г. (пасп. см. комм. 13). Фон. ФА АН СССР, инв. № 4126, зап. 2.

Песня о герое, отличившемся в Отечественной войне 1812 г. Кахым-туря — личность историческая, служил в русской армии, имел офицерское звание и командовал одной из башкирских кавалерийских частей, действовавший против французов. Косвенно на это указывают и образы поэтического текста песни.

Башкирское слово «урай» оставлено без перевода. Урай — место в центре лба коня, где шерсть, завихряясь, образует рисунок на подобие звезды; часто это место представляет также и пятно иной расцветки, нежели вся масть коня.

Публикации: БНП, № 33а (только с баш. текстом); одновременно с рус. переводом публикуется впервые. Вар. см. БНП, № 33; МиП, № 91 и 92 (оба вар. для курая). Предпослано следующее примечание: «Кахым-туря был полковым командиром башкирского войска в начале его существования, отличался расторопностью и ловкостью в деятельности; по зависти его отравили суемой. Пе-

ред смертью он призвал свою мать и рассказал ей в песне про свою жизнь. Мать после его смерти поминала его этой песней». Там же опубликованы вокальные вар. под № 162 и 178. Текст последнего:

Если сегодня ночью я умру,
Выройте глубокую могилу,
Поставьте на ней камень
И имя мое напишите на нем.

Зарегистр. зап. вар.: А. С. Ключарев, зап. 1935 г. рук.; ФК МК БАССР сб. 2, зап. 10 И. В. Салтыкова; сб. 13, зап. 130/15 Э. Г. Сулейманова; ФА АН СССР зап. А. Н. Лебединского 1938 г., фон., инв. № 4153, зап. 1 (исполнение народной артистки БАССР Т. Рашитовой).

Напев «Какым-тура» использован в следующих произведениях: Х. Ахметов и Р. Муртазин, музыка к документальному кинофильму «Советская Башкирия»; А. С. Ключарев, пьеса для смычкового квартета; Н. Пейко, опера «Айхылу» (в ариях и лейтмотиве главного героя оперы Юлая).

Обработки: В. Белый, для гол. с ф-п. (на основе данной записи).

18. ПЕСНЯ ДУНГАУР. Зап. 1938 г. (пас. см. комм. № 7). Фон. ФА АН СССР, инв. № 4167, зап. 1.

По образам текста эта песня о невеселых мыслях мужчины-кавалериста, отправляющегося на военную службу в царскую армию; по напеву она точно совпадает с одной из самых популярных узун-кюй «Колый-кanton». В то же время манера распева — музыкально-артистическая, выразительная, широкая — наделяет этот вар. напева «Колый» ярким своеобразием.

Публикуется впервые.

Сведения о публикациях и вар. песни см. комм. № 58.

19. ХАЖИГАЛИ. Зап. 1938 г. (пас. см. комм. № 7). Фон. ФА АН СССР, инв. № 4165.

Содержание поэтического текста позволяет связать эту узун-кюй с песнями социального протеста, а ее героя считать одним из участников крестьянской войны. Однако в ряде случаев песню эту называют «Хажигали-карак», т. е. «Хажигали-вор». С. Г. Рыбаков, записавший один из ее вар. (МиП, № 176), сопроводил песню примечанием:

«Гали Хасанов» — простой башкир, молодой парень: недавно он был напрасно сослан в Сибирь, за то, что украл будто бы лошадей».

В связи с этим следует напомнить, что царское правительство, чиновники и помещики именовали «ворами» всех участников крестьянских восстаний и в том числе ее руководителей (того же Пугачева и Салавата). Зачастую этой официальной «кличкой» был вынужден пользоваться так же и народ, отнюдь не вклавывавший в нее позорного, порочащего содержания. Кроме того в Башкирии всегда имел место произвол царских судебных органов, и число простых, честных крестьян, невинно осужденных по уголовным делам, было велико. Все эти соображения необходимо иметь в виду, обращаясь к настоящей песне, музыкально-поэтическое содержание которой также не позволяет считать ее героя уголовником.

Публикуется впервые.

Вар. см. БНП, № 53.

20. ХУСАИНА ПЕСНЯ. Зап. 1938 г. (пас. см. комм. № 7). Фон. ФА АН СССР, инв. № 4159.

Подобно песне «Хажигали» (см. № 19), иногда встречается с названием «Хусайн-карак», т. е. «Хусайн-вор». О несоответствии подобного рода названий музыкально-поэтическому содержанию этих песен см. в комм. № 19.

«Хусаина песня» выделяется своим ярким колоритом и настроением, стройностью формы и ясностью ладо-ритмического замысла. Лад развертывается постепенно и в своем полном и завершенном качестве «оборачивается» двумя соединенными квинтовыми ячейками с заполненными большими секундами и малыми терциями: си, ре, ми, фа диез, ля, си, до, дисз.

Весь напев второго четырехтакта поется с рус. словами также и в башкирском исполнении. Принимая во внимание явно тюремный характер «Песни Хусаина», эти рус. слова («шашка ходит на горе») скорее всего должны быть расшифрова-

ны как упоминание о часовых и страже, а «развеселье говори!» — как иронически-горькое следуемое затем восклицание приблизительно такого же смысла, которое имеет в печальной русской народной песне «Веселый разговор».

Публикуется впервые.

21. БОГАТСТВО (Мал). Зап. 138 г. (пас. см. комм. № 7). Фон ФА АН СССР, эксп. № 26.

«Мал» — буквально «скот», часто употребляемое как «состояние», «довольство», «богатство». Учитывая яркость музыкально-поэтического замысла, связанного именно с этим словом (см. 9-й и 10-й такты напева), его переводом могло быть только односложное русское слово «скот». Однако удовлетворяя многим требованиям перевода, это слово не выражало бы содержания данного, конкретного образа и могло бы неправильно ориентировать рус. читателя и слушателя. Поэтому в силу необходимости баш. слово «мал» оставлено в рус. тексте песни без перевода. В рус. переводе читатель встретится со столь необычным в народной песне местоимением «Вы», употребленным в виде прямого обращения, притом в разных падежах. Однако именно в этом качестве и в этой форме оно фигурирует в баш. народном тексте песни, исполняемой в быту.

По образам текста эта песня о социальном неравенстве и о трагедии башкирского народа. На необычайно глубокие и тонкие поэтически образы песни обращает внимание вступительная статья сборника (см. стр. 20, а также 119).

Эта песня своеобразна не только с ладовой стороны. Обращают на себя внимание три — разные по характеру распева — части песни.

Первая состоит из трех волн распева текста и трех вокализов, распевающих последние слоги каждой текстовой волны, при чем в каждой волне распева есть неопределенно-длительно тянущиеся звуки.

Во второй части преобладает четкая метрика (8 ровных четвертей подряд) и только в самом конце, — всего один раз, — возникает распев (на предпоследнем слоге), с неопределенно длительно тянущимися звуками, неожиданно заканчивающийся резким спуском вниз, к односложному «Мал».

В центре третьей части вновь оказывается ровная и четкая метрика (8 четвертей); однако, она охвачена, — в начале и в конце — распевами, с неопределенно длительно тянущимися звуками.

Оригинально и необычно, что конец орнаментальной попевки, растягивающей и «распевающей» слог, внезапно превращается в новое слово — психологическую и музыкально-поэтическую кульминацию всей песни (мал).

Публикуется впервые.

22. ПЕСНЯ БЕДНЯКА. Зап. 1938 г. (пас. см. комм. № 7). Фон ФА АН СССР, эксп. № 15.

По образам текста это размышление о бедности, заканчивающееся в общем оптимистическим выводом: не испытав нужду, мой сын не станет мужчиной-бойцом.

Ряд четверостиший песни целиком совпадает с четверостишиями узун-кюй «Ялан-Яркей» («Степной яркей»), записанной автором настоящего сборника в 1937 г. от Итбаева (см. пас. в комм. № 2, фон. ФА АН СССР инв. № 4140). Выразительный и лирически глубокий напев также близок лучшим образцам баш. народной песенной классики.

Публикуется впервые.

23. ЭЛЬМАЛЕК. Зап. 1938 г. (пас. см. комм. № 14). Фон ФА АН СССР, эксп. № 31, зап. 2.

По образам поэтического текста эта песня о социальном неравенстве. Поется от имени людей, никогда не носивших ни дорогих шуб («эльмалек», буквально, петелька вешалки дорогой шубы), ни дорогих бобровых шапок, но дорожащих своим человеческим достоинством: они «не любят бегать с одной свадьбы на другую» (здесь, видимо, высмеиваются прихлебатели богатеев).

Песня интересна своими мелодическими интонациями (повторяющееся вначале напева сопоставление восходящей терции и сразу же следуемой затем нисходящей кварты, а также сопоставление двух устоев лада — звуков ре и до, в 10-м и 12-м тактах).

Публикуется впервые.

Зарегистрир. зап. вар.: БНП, № 69.

24. ПЕСНЯ О ХОЛЕРЕ. Зап. 1937 г. (пас. см. комм. № 2). Фон. ФА АН СССР, инв. № 4142.

Образ, который открывается песня (человек, вставший поутру ото сна, оглядывающийся вокруг и видящий горы), встречается в баш. нар. песнях (в нашем сб. см. узун-кюй «Урал», № 13).

Песня необычна по своей тематике. Как правило, рассказ о событиях, происшедших в какой-либо местности или крае и взволновавших народ (в данном случае таким событием явилась эпидемия холеры), отливается в формы народного бытового сказания — башита (см. стр. 79 и 81 наст. сб.). Возможно, что соединение стихов подобного содержания с мелосом узун-кюй является интересным творческим индивидуальным опытом. Это и привлекло внимание составителя сборника к данной узун-кюй.

Напев ее близок многим баш. песням (в частности к № 23).

Переведено только первое четверостишие.

Публикуется впервые.

25. ЗЮЛЬХИЗЯ. Зап. 1937 г. (пасп. см. комм. № 13). Фон. ФА АН СССР, инв. № 4127. В нашем сб. помещена на стр. 38.

Подробному разбору этого выдающегося образца башкирской народной музыкально-поэтической классики посвящена специальная глава вступительной статьи настоящего сборника.

Публикации: жур. «Советская Этнография», № 2, 1956 г. (с одним четверостишием); БНП № 71а (только с баш. текстом); одновременно с рус. переводом публикуется впервые.

Вар. см. БНП, № 71.

Зарегистр. зап. вар: грамзапись вып. 1937 г. — исполнение заслуж. арт. БАССР Хабира Галимова; ФК МК БАССР, сб. 3, зап. 22 И. В. Салтыкова; сб. 13, зап. 23 Э. Г. Исмагилова и зап. 225/13 К. Ю. Рахимова; ФА АН СССР, зап. Л. Н. Лебединского 1938 г., фон., эксп. № 32, зап. 2; фон.; эксп. № 34; фон., эксп. № 45.

Данная запись использована в опере «Айхылу» Н. И. Пейко. Обработки: Р. А. Муртазин, для голоса с ф-п. (опуб. «Баш. нар. пес.»); К. Ю. Рахимов, для малого симф. орк., а также для гол. с ф-п.

26. ШАУРЯ. 1-й вариант. Зап. 1937 г. (пас. см. комм. № 13). Фон. ФА АН СССР, инв. № 1381.

Одна из самых популярных лирических песен о женской доле; называется также «Шаурякей» и «Шауря-килен». Главная тема поэтического текста — неравный брак.

Публикации: БНП, № 73а (только с баш. текстом); одновременно с рус. переводом публикуется впервые.

Вар. см. БНП, № 73; наст. сб., № 266.

Зарегистр. зап. вар.: ФК МК БАССР сб. 3, зап. 29 И. В. Салтыкова; сб. 13, зап. 79/7 Х. Ф. Ахметова; ФА АН СССР записи Л. Н. Лебединского 1937 г., фон., инв. № 4121, зап. 1; его же зап. 1938 г., фон., эксп. № 44, зап. 2; его же зап. в Абз. и Бур. р. 1939 г., фон, эксп. № 9, зап. 1, 2 и 3.

Обработки: Х. Ф. Ахметов, для гол. с ф-п. («Баш. Нар. Песни»); К. Ю. Рахимов, для гол. с ф-п.

26. ШАУРЯ. 2-й вариант. Зап. 1937 г. (пас. см. комм. № 1). Фон. ФА АН СССР, инв. № 4139, зап. 2.

Публикации: БНП, № 73б (только с баш. текстом); одновременно с рус. переводом публикуется впервые.

Вар.: см. комм. 26-а.

27. МУНЯЙ. Зап. 1937 г. (пас. см. комм. № 14). Фон. ФА АН СССР, инв. № 4150, зап. 1.

Примыкает к песням о тяжелой судьбе женщины, о неравном браке и нелюбимом муже.

Напев близок многим известным башкирским узун-кюй.

Публикуется впервые.

Зарегистр. зап. вар.: С. Габяши, зап. 1935 г., рук..

28. **АШКАДАР.** Зап. 1937 г. (пасп. см. комм № 1). Фон. ФА АН СССР, инв. № 4139, зап. 1.

Популярнейшая народная песня о несчастной участи молодой женщины, муж которой, охотясь за бобрами, утонул в реке Ашкадар.

Публикации: БНП, № 74-а (только с башк. текстом); одновременно с рус. переводом публикуется впервые.

Вар. см.: наст. сб., № 59 (скрипка); МиП, № 104 (курай), № 167 и 168 с примечанием: «Жил башкир Шамсутдин лет 70 назад на речке Ашкадар, впадающей в Белую ниже Стерлитамака, в дер. Аючийной, и умер, вследствие какого-то несчастия. Жена его, Бай-Султан, оплакала его кончину в песне, ею самой составленной» (Легенда песни записана и опубликована также Г. Тукаем в его книге «Народная литература», на тат. языке, Казань, 1910 г.); М. И. Берг. «Восемь татаро-башкирских песен» (мелодии, текст и перевод), под ред. проф. В. А. Богородицкого, Казань, 1923 г. зап. № 4; БНП, № 74.

Зарегистр. зап. вар.: ФК МК БАССР сб. 1, зап. 32 А. И. Оводова и зап. 126 К. Ю. Рахимова; сб. 3, зап. 35 и сб. 13, зап. 221/1 К. Ю. Рахимова; сб. 2, зап. 15 и 20 И. В. Салтыкова; сб. 13, зап. 64/1 Г. З. Сулейманова; ФА АН СССР зап. 1929 г., фон., инв. № 1380 и 1382; зап. С. Писарева 1931 г. (в Оренбурге), коллекция ХСУ, фон., инв. № 3350, зап. 3; зап. А. Н. Лебединского 1937 г., фон., инв. № 4119. зап. 3; его же зап. 1938 г., фон., эксп. № 36/115, зап. 2; его же зап. 1939 г. в Абз. и Бур. р., фон., эксп. № 5, зап. 4; фон., эксп. № 13, зап. 1. Обработки: Р. А. Муртазин, К. Ю. Рахимов, для гол. с ф-п.

29. **КАМЕЛЕК.** Зап. 1938 г. от М. Мансурова (пасп. утрачен). Фонд ФА АН СССР, эксп. № 5, зап. 1.

Лирическая песня о природе. В зар. часто упоминается о берегах реки Камелек, поросших камышом, из зарослей которого слышен «голос друга». Таким образом пейзаж оказывается оживленным присутствием человека и связан с живым участием к этому человеку.

Звукоряд напева вместе с орнаментальными опевающими попевками включает все звуки мажорной гаммы, причем необычно, что в нисходящей последовательности возникает увеличенная кварта (в 3-м такте с конца).

Дан перевод только первого куплета. Второй — утраченный — следующего содержания:

Камелек-река,
Берега, ой, твои, да,
В камышах они!
Там друга голос
Да звучит!
Эй, песня, звени!

Публикуется впервые.

Вар. (близкий) см. БНП, № 42.

Зарегистр. зап. вар.: А. С. Ключарев, 50 баш. нар. инстр. пьес для курая, № 16, рук.; ФК МК БАССР сб. 12, зап. 18 А. С. Ключарева; сб. 13, зап. 73/1 Х. Ф. Ахметова; ФА АН СССР зап. А. Н. Лебединского 1938 г. фон., инв. № 4161, зап. 1; его же зап. 1939 г. исполнителей респ. смотра нар. твор. фон., эксп. № 10, зап. 3 (курай).

Обработки: К. Ю. Рахимов, для симф. орк. малого состава и для скрипки с ф-п.

30. **СИБАЙ.** Зап. 1937 г. (пасп. см. комм. 13). Фон. ФА АН СССР, инв. № 4126, зап. 1.

Текст песни указывает на ее давнее происхождение. По-видимому, первоначально это была песня о предводителе одного из древних башкирских родов, на что указывает следующее место из второго четверостишия, в нашей публикации опущенного:

Во главе войска ушел я сражаться
С тамьянцами и катаяцами.

Между тем, нет каких-либо известий о междоусобных войнах между башкирскими родами (в том числе с тамьянцами и катаяцами) после начала присоединения башкир к русскому государству, т. е. с середины XVI века.

Во время кантонного периода эта песня, очевидно, подверглась частичной переработке и переосмыслению: в дальнейшем в ее тексте речь идет как будто о бывшем начальнике кантона, в силу каких-то обстоятельств лишившегося власти, но продолжающего мечтать о ней; с другой стороны, здесь может подразумеваться человек, тоскующий по родине. Напев «Сибай» ярко представляет башкирскую мелодическую одноголосную сольную культуру, в изобилии пользующуюся разнообразными приемами импровизации и включающую свободный речитатив.

Публикации: БНП, № 60 (только с баш. текстом); одновременно с русским переводом публикуется впервые.

Вар. см.: БНП, № 60-а; МиП, № 83 и 84 (оба вар. — записи курая).

Зарегистр. зап. вар.: А. С. Ключарев. Зап. исполнения нар. арт. БАССР Х. Галимова, рук.; ФК МК БАССР сб. 3, зап. 9 И. В. Салтыкова и зап. 51 К. Ю. Рахимова; сб. 15, зап. 235/15 К. Ю. Рахимова; ФА АН СССР коллекция ХСУ, фон., инв. № 3353, зап. 1 (голос в сопровождении курая); зап. Л. Н. Лебединского 1939 г. исполнителей респ. смотра нар. твор. фон., эксп. № 2, зап. 1 (курай); его же зап. 1939 г. — в Абз. и Бур. р. фон., эксп. № 4, зап. 1; фон., эксп. № 6, зап. 2 (текст другой песни); фон., эксп. № 10, зап. 3 (текст другой песни); фон., эксп. № 11, зап. 3.

Обработки: Р. А. Муртазин, К. Ю. Рахимов, для гол. с ф-п.

31. **АБДРАХМАН**. Зап. произведена в ФА АН СССР в Ленинграде в 1929 г. от Китабова (пас. утрачен). Фон. ФА АН СССР, инв. № 1380. Нотация автора сборника.

Существуют многочисленные варианты поэтических текстов. Почти во всех слышны отголоски драматических событий, дающих основание предполагать, что песня относится к периоду репрессий, последовавших после одного из башкирских восстаний. «Не верь друзьям отца, подводят и отцовские друзья», — говорится в песне. Наш текст видимо взят из другой песни.

Выразительный напев мало орнаментирован. «Абдрахман» — узун-кый с медленным, два раза повторяющимся припевом.

Публикации: БНП, № 61 (только с баш. текстом); одновременно с рус. текстом публикуется впервые.

Вар. см. БНП, № 61а; МиП, № 75, 76, 77 (курай) и № 173, 174, 175.

Зарегистр. зап. песни и ее вар.: ФК МК БАССР сб. 3, зап. 23 И. В. Салтыкова; сб. 4, зап. 20/46 А. С. Ключарева; сб. 13, зап. 135/20 Г. З. Сулейманова.

Обработки: Р. А. Муртазин, для скрипки с орк.

Данный напев использован в опере «Айхылу» Н. Пейко и балете «Гульназира» Н. Сабитова.

32. **КАГАРМАН-КАНТОН**. Зап. 1939 г. от Муборяковой Шамсии, 1916 г. р., Учалинского р-на.

Узун-кый с быстрым плясового характера припевом. Существуют вар., в которых первый куплет не носит формы диалога между бывшим кантоном Кагарманом и девушкой Шагидой, как это имеет место в нашей публикации. Упоминание в тексте слова «кытатский» — от башкирского слова «кытат» — сорта материи, из которого шили мундиры кантонные начальники.

Публикуется впервые.

Вар. см. БНП, № 56.

Зарегистр. зап. вар.: А. С. Ключарев. Зап. от Хакбердина из д. Салиховский посад, Каргалинский р-н, Оренбургская обл., рук.; ФК МК БАССР сб. 3, зап. 15 И. В. Салтыкова.

Обработки: Х. Ф. Ахметов, для гол. с ф-п.

33. **СТАРИЙ БРАТ**. Зап. 1938 г. (пас. см. комм. № 7). ФА АН СССР, эксп. № 22, зап. 3.

По образам текста близка к так называемым гостевым песням (см. №№ 34, 39 и 40).

Напев обращает на себя внимание своим благодушным спокойствием, ласковым распевом слова «агакайым» («братушка», «старший брат мой»). Как иногда и в русской песне, певец зачастую берет в этой узун-кый дыхание посредине слова (см. такты 4 и 8); иногда же, после начала распева слова и произнесения его

первого слога распевание слова начинается сначала (см. такт 5). Начальные интонации напева сближают его с узун-кюй «Кара-урман», одинаково популярной как среди башкир, так и среди татар.

Публикуется впервые.

34. ПЕСНЯ ВСТРЕЧИ ДРУЗЕЙ. Зап. 1938 г. (пас. см. комм. 7). Фон. ФА АН СССР эксп. № 22, зап. 2.

Узун-кюй, приближающаяся к гостевым песням (см. №№ 33, 39, 40), а также сближающаяся с короткими песнями (кыска-кюй). Интересен прием ласкового распевания слов дружбы (напр. «дустым»), а также варьированного произношения слов «улырайык» (такты 2, 3 и 4) и «тулырайык» (такты 7 и 8, 9 и 10).

Публикуется впервые.

35. СОЛОВЕЙ. Зап. 1937 г. (пас. см. комм. № 14). Фон. ФА АН СССР, инв. № 4129, зап. 1.

«Соловей» — песня о красоте природы (подробнее см. в предисловии к настоящему сб.).

Яркий образец песенной лирики, в которой мелодия народно-концертирующего стиля с присущей ей виртуозностью и блеском сочетается с выразительной образностью и глубиной чувства.

Публикуется впервые.

Вар. см. БНП, № 80.

Зарегистр. зап. вар.: ФК МК БАССР сб. 3, зап. 40 и сб. 13, зап. 236/16 К. Ю. Рахимова; сб. 13, зап. 68/5 Г. Э. Сулейманова; сб. 13, зап. 74/2 Х. Ф. Ахметова; ФА АН СССР зап. Л. Н. Лебединского 1937 г., фон., инв. № 4135, зап. 1; фон., инв. № 4148, зап. 2.

Напев использован в опере Н. Пейко «Айхылу».

Обработки: К. Ю. Рахимова, для гол. с ф-п. (опубл. в сб. «Баш. Нар. Песни»).

36. МАЛБАЙ. Зап. 1937 г. (пас. см. комм. № 14). ФА АН СССР инв. № 4129, зап. 2.

В поэтическом тексте этой песни вызывают интерес ряд моментов: образ милого (Малбая) дан на фоне природы; радостное чувство девушки нашло оригинальное выражение («высоко звучит мой голос») и объяснение («здоровы мои душа и тело»).

Принадлежит к редко встречающимся узун-кюй; при пении с рус. текстом необходимо устранить паузу в 4-м такте.

Публикуется впервые.

Зарегистр. зап. вар.: зап. М. М. Валеева, рук.

37. САЛАВАТ. Зап. 1938 г. от писателя Низама Карипова (1906—1942 гг.), Месягутовского р-на. Фон. ФА АН СССР, эксп. № 39, зап. 1.

Примыкает к быстрым песням — кыска-кюй (подробнее см. в предисловии, а также в комм. 20).

Публикации: СМ, № 3, 1951, стр. 60; БНП, № 30в.

Данная запись использована в финальном хоре оперы Н. К. Чемберджи «Карлугас» (либретто Б. Бикбая).

38. ХРОМОЙ КОНЬ. Зап. 1938 г. (пас. см. комм. № 7). ФА АН СССР, эксп. № 12, зап. 1.

Интересный и редко встречающийся образец быстрой песни (кыска-кюй) с умеренным (во всяком случае более медленным) темпом второго колена.

Интересен звукоподражание песни, образующийся из соединения двух мажорных тетракордов, дающих семизвучие (ми-бемоль, ре, до, си-бемоль, ля, соль, фа).

Публикуется впервые.

Вар. (отдаленный), см. БНП, № 86.

39. ЗОЛОТОЙ ИЛИ СЕРЕБРЯНЫЙ МИР. Зап. 1938 г. (пас. см. комм. № 7). Фон. ФА АН СССР, эксп. № 12, зап. 2.

Отдельные четверостишия этой кыска-кюй встречаются в некоторых узун-кюй: например, первое четверостишие — в напевной Селахетдином Итбаевым (пас. см. комм. № 2, узун-кюй «Ялан-Яркей» — «Степной Яркей»). Учитывая это, а главное — содержание четверостиший, можно с уверенностью сказать, что текст данной песни взят из поэзии узун-кюй.

По характеру напева песни приближается к гостевым, застольным или «кумысным» (см. напр. № 40).

Публикуется впервые.

40. **ЗА СТОЛОМ.** Зап. 1938 г. (пас. см. комм. 7). Фон. ФА АН СССР. эксп. № 5, зап. 2.

Примыкает к гостевым, «кумысным». Богата поэтическими образами, живо передающими характер народного баш. бытового гостеприимства, а также веселое настроение компании, выпивающей кумыс. Не менее интересен и напев песни — игривый, вариационно-живой, ритмически и структурно разнообразный и выразительный.

Публикуется впервые.

41. **ХАТИРЯ.** Зап. 1941 г. (пас. см. комм. № 9).

Шуточный такмак с лирическим образом девушки Хатиря.

Процессу закрепления именно с данным напевом поэтических четверостиший, посвященных образу девушки Хатиря, положила начало установившаяся прочная связь между анапестом концовки этого плясового напева и произношением женского башкирского имени «Хатиря».

Структура напева двухколенная: два раза повторенному двутакту первого колена отвечает два раза повторенный трехтакт второго колена.

Публикуется впервые.

Вар. см. БНП, № 97.

Зарегистр. зап. вар.: С. Габяши, зап. 1934 г. рук.; ФК МК БАССР сб. 13, зап. 69/6 Г. З. Сулейманова и 101/15 З. Г. Исмагилова.

42. **ПЛЯСКА СТАРУХ.** Зап. 1938 г. (пас. см. комм. № 7). Фон. ФА АН СССР эксп. № 12, зап. 4.

Комическая плясовая, своего рода «кылань-бийю» (программный изобразительный танец). Вошедший в настроение танца в середине пляски произносит лихое «Хай!», не нарушающее однако общего ритма плясового напева.

Публикуется впервые.

43. **ЗИМАГОРЫ.** Зап. 1937 г. от Муллакуева Халиля Гуссамовича, 1905 г. р. из Баймакского р-на (с 14-ти лет работал на приисковых работах в Учалинском р-не). Фон. ФА АН СССР, инв. № 4136, зап. 1.

Зимагор — от соединения и изменения русских слов «зима — горе». «Зимагоры» — прозвище наиболее бедной баш. и тат. крестьян, занимавшихся отхожими промыслами и большей частью уходивших зимой работать на различные кустарные предприятия, а также прииски, рудники и в города. В Башкирии «зимагоры» составляли в известном смысле социальную прослойку. Песни «зимагор», получившие название «зимагорских», характеризуются определенными чертами. Они тяготеют к частушке, к плясу; их напевы отличаются «лихостью и всегда высоким регистром (она пелись на улице, «под гармонию»); в них всегда присутствует юмор, при этом часто в отношении себя; они почти всегда включают русские слова (влияние совместной жизни с русскими рабочими); в них ясно ощущимо влияние мелоса татарских песен (влияние совместной жизни с татарскими рабочими).

Публикуется впервые.

Данная запись использована Н. И. Пейко в опере «Айхылу».

44. **ШАММАЙЯ.** Зап. 1938 г. (пас. см. комм. № 7). Фон. ФА АН СССР. эксп. № 12, зап. 3.

Типичная «зимагорская» песня (о «зимагорских песнях» подробнее см. в предисловии к настоящему сборнику, а также комм. № 43).

Не удалось точно установить значение слова «шаммайя». Оно может происходить от баш. произношения рус. жаргонного глагола «шамать» (есть); с другой стороны, «шаммайя» — название редкой очень вкусной и потому ценной рыбы. в большом количестве ловившейся в реках Южного Урала и служившей предметом промысла для близживущего башкирского населения. В баш. исполнении часть слов песни так и поется по-русски.

«Ничевой!» — от русского «ничево».

Публикуется впервые.

45. ЯЛСЫГУЛ*. Зап. напева в 1939 г. от башкирского поэта и драматурга Баязита Бикбая, 1909 г. р. текст взят из сборника «Башкирское народное творчество**». Слуховая запись. В нашем сб. помещена на стр. 74.

Считаю необходимым оговорить, что в народе бытуют различные варианты песен, носящих название «Ялсыгул», к данному напеву кубаир отношения не имеющие. Так, например, инструментальная пьеса с тем же названием зарегистрирована в ФА АН СССР (см. зап. Л. Н. Лебединского 1939 г. среди 4-х пьес для курая, записанных от Дильмухаметова, фон. без номера).

Кроме того, инструментальная танцевальная пьеса того же названия опубликована в БНП, № 203, а вокальная — № 88.

Настоящий напев кубаир, также как и соединение его с данным текстом, публикуется впервые.

46. НУРИЯ (бант). Зап. 1938 г. от баш. народного сесэна Давлетшина Фараха. Фон. ФА АН СССР, эксп. № 9, зап. 1. В нашем сб. помещена на стр. 79.

Публикуется впервые.

47. О ХИТРЕЦАХ (бант). Зап. неизвестно кем и когда произведенная, найдена автором наст. сборника среди фоноваликов быв. БНИЯЛа (Баш. научно-исследовательского института языка и литературы) и им нотированная. В нашем сб. помещена на стр. 81.

Публикуется впервые.

48. НЕ АГАТ ЛИ... Зап. 1937 г. от Кабиры Габбасовой и Рауфы Нуриевой, Салаватского р-на, д. Мечетле. Фон. ФА АН СССР, инв. № 4133. В нашем сб. помещена на стр. 69.

Сенляу — плач, причитание девушки, выдаваемой (обычно насильно) замуж чаще всего за человека значительно более старшего возраста. Сенляу — жанр, полностью исчезнувший после Октябрьской революции.

Публикации: БНП, № 77 (только с баш. текстом). В данной редакции и одновременно с русским переводом публикуется впервые.

Зарегистр. зап. различных напевов сенляу: ФК МК БАССР сб. 2, зап. 23 И. В. Салтыкова; сб. 13, зап. 196/13 Г. З. Сулейманова, зап. Л. Н. Лебединского 1950 г. см. № 49.

49. В ДОМЕ У ОТЦА Я ЖИЛА. Зап. 1950 г. от Марьям Гималовой, 1920 г. р. из Мичетлинского р-на. Слуховая запись. В нашем сб. помещена на стр. 71.

Публикации: БНП, № 77, где это сенляу ошибочно соединено с предыдущим (идущим в нашем сб. под № 48) и где оно напечатано только с одним баш. текстом; одновременно с рус. переводом публикуется впервые.

50. ПОЛОН ТВОЙ СТОЛ БУДЕТ ПУСТЬ... Зап. 1937 г. (пас. см. комм. № 14). Фон. ФА АН СССР, инв. № 4145, зап. 1. В нашем сб. помещена на стр. 72.

Публикуется впервые.

51. УЗЛЯУ САЙФЕТДИНА. Зап. 1939 г. от Юлмухаметова Сайфетдина, 1865 г. р. Бурзянского р-на, дер. Нижне-Усманово (фонозапись). В нашем сб. помещена на стр. 87.

Об узляу см. СМ, № 4, 1948. Л. Лебединский. Искусство «узляу» у башкир (нотный пример в статье воспроизведен с печатками).

Публикации: БНП, № 107.

Зарегистр. записи «узляу» баш. народной музыки: ФА АН СССР зап. Л. Н. Лебединского 1939 г. в Абз. и Бур. р.; фон., эксп. № 4, зап. 2 (напев «Урал»); зап. 3 (напев «Байык»); фон., эксп. № 7, зап. 1 (напев «Перовский»), зап. 2 (напев «Икзакков»), зап. 3 (напев «Перовский»).

52. УЗЛЯУ НЕИЗВЕСТНОГО. Неизвестно кем, когда и от кого произведенная фонографическая запись, обнаруженная автором настоящего сборника в 1938 г. в Уфе среди фоноваликов, принадлежащих быв. Баш. Научно-Исследо-

* Ялсыгул — буквально — слуга, раб. В данном случае употреблено как имя собственное, своего рода прозвище, кличка.

** «Башкирское народное творчество» — Башкирское издательство, Уфа, 1954, т. 1, стр. 67.

вательскому И-ту Языка и Литературы и им же (автором) нотированная. В нашем сб. помещена на стр. 88.

Публикуется впервые.

53. **ОСОКА**. Зап. 1937 г. (пас. см. комм. № 14). ФА АН СССР инв. № 4118, зап. 2. В нашем сб. помещена на стр. 91.

Публикуется впервые.

54. **КУКУШКА**. Зап. 1937 г. (пас. см. комм. № 1). Фон. ФА АН СССР, инв. № 4139, зап. 3. В нашем сб. помещена на стр. 92.

Редко встречающийся образец вокализации узун-кюй. В середине голос подражает кукованию кукушки. Песня имеет многочисленные варианты, в том числе — инструментальные (см. напр. БНП, № 112, «Степная кукушка»). Имеются также варианты с текстом. В одном из них присутствуют следующие характерные слова: «дайте мне курай, я спою (т. е. я сыграю) «Кукушку». Вокальный вар. см. МиП, № 115.

Публикации: БНП, № 106.

Зарегистр. зап. вар.: ФК МК БАССР сб. 4, зап. 15/41 А. С. Ключарева; сб. 12, зап. 66/21 и сб. 13, зап. 40/7 Х. Ф. Ахметова; сб. 13, зап. 142/27 Г. З. Сулейманова; ФА АН СССР зап. Л. Н. Лебединского 1937 г. фон. инв. № 4120, зап. 1; фон., инв. № 4128, зап. 1.

Обработки: С. Габяши, для гол. с ф-п.

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

55. **САЛАВАТ** (курай). Нотированная автором сборника запись неизвестно кем и когда произведенная в ФА АН СССР, в Ленинграде.

(Подробно о пьесе см. в предисловии к сборнику).

Публикации: БНП, № 108.

56. **САЛИМАКАЙ** (курай). Нотированная автором сб. грамзапись (В-6335) исполнения на курае указанной пьесы З. Г. Исмаиловым (ныне — композитор Башкирии), 1918 г. р., Белорецкого р-на. Существуют вокальные варианты. Тексты этих последних посвящены красоте девушки Салимакай.

Звукоряд — мажорный гексахорд.

Публикации: БНП, № 120.

Зарегистр. зап. вар.: С. Габяши, зап. 1934 г. исполнения А. Каримова, рук: ФК МК БАССР сб. 4, зап. 14 А. С. Ключарева, сб. 13, зап. 32 З. Г. Исмаилова; ФА АН СССР зап. Л. Н. Лебединского 1937 г., фон., инв. № 4144, зап. 2.

Данная запись использована Н. Пейко во вступлении к IV акту оперы «Айхылу».

57. **КАМАЛЕК** (курай). Зап. 1939 г. от Утягаева, Бурзянского р-на, д. Байназарова. Фон. ФА АН СССР эксп. № 10, зап. 3.

Образец, интересный для сопоставлений вокального и инструментального вождения одной и той же узун-кюй; варианты эти очень отличны один от другого.

Сведения о песне см. комм. 29.

Публикуется впервые. Вар. см. БНП, № 113.

58. **КОЛЫЙ-КАНТОН** (баян). Зап. 1951 г. от Тагира Каримова, 1912 г. р., исполнившего узун-кюй на баяне.

Песня о жестокости начальника кантона Колыя и его сподвижника Ермолая (подробнее о песне см. в предисловии к наст. сб.).

Узун-кюй с подчеркнуто трагическим содержанием. В напеве сохранились интонации плачей, причитаний. В исполнении на баяне представляют интерес приемы двухголосия.

Публикации: СМ, № 3, 1951, стр. 62; БНП, № 116.

Зарегистр. зап. вар.: ФК МК БАССР сб. 3, зап. 44 И. В. Салтыкова; сб. 13, зап. 149/34 Г. Сулейманова; ФА АН СССР зап. Л. Н. Лебединского 1937 г., фон., инв. № 4149, зап. 2, близ. вар. № 18 наст. сб.

Обработки: З. Л. Компанец, К. Ю. Рахимов, для гол. с ф-п.

59. **АШКАДАР** (скрипка). Зап. 1938 г. (пас. см. комм. № 7). Фон. ФА АН СССР, эксп. № 36/115. (Все необходимые сведения о песне см. комм. № 28).

Интересно сопоставление данной записи исполнения напева на скрипке с вокальным исполнением (см. № 28). Квинты, берущиеся исполнителем на «доминанте» (понимаемой, конечно, условно), свидетельствуют о стихийной тяге к многоголосью в баш. массовом музыкальном быту.

Публикуется впервые.

60. **ПЕСНЯ НИГМАТА** (скрипка). Зап. 1938 г. (пас. см. комм. № 7). Фон. ФА АН СССР, эксп. № 8, зап. 2.

По словам М. Бурангулова, исполнителя пьесы, он перенял ее в детстве от деревенского старика-скрипача. Напев этот никогда не записывался и не опубликовывался. С другой стороны, народный певец — знаток башкирской народной музыки, слышавший исполнение М. Бурангулова, утверждал, что напев «Песни Нигмата» — далекий вариант песни «Юлтый-карак» («Юлтый-вор»).

Исполнитель подчеркнул гармоническую основу пьесы (выдержанные квинты на тонике).

Публикуется впервые.

61. **КОЛХОЗНАЯ ПЕСНЯ** (скрипка). Зап. 1938 г. (пас. см. комм. № 7). Фон. ФА АН СССР, эксп. № 7, зап. 3.

Напев, по-видимому, такмачного происхождения. Возможно, ранее это был такмак в чистом виде, распетый затем в такмачную песню, получившую впоследствии инструментальное воплощение. Октавы и квинты подчеркивают гармоническую основу напева.

Публикуется впервые.

62. **СТЕПНОЙ ЯРКЕЙ**. 1-й вариант (курай). Зап. 1938 г. (пас. см. комм. № 56). Фон. ФА АН СССР, эксп. № 48, зап. 2.

Бытует как инструментальное и как вокальное произведение. Последнее большей частью связано с поэтическими четверостишиями, посвященными размышлениям о жизни. Инструментальный наигрыш несколько усложняет орнамент вокального напева.

Публикуется впервые.

Вар. (отдаленный) БНП, № 148.

Зарегистр. зап. вар.: ФА АН СССР зап. Л. Н. Лебединского 1937 г., фон., инв. № 4140, зап. 3; его же зап. 1938 г., фон., эксп. № 37/124, зап. 2.

62. **СТЕПНОЙ ЯРКЕЙ**. 2-й вариант (скрипка). Зап. 1938 г. (пас. см. комм. № 7). Фон. ФА АН СССР, эксп. № 37/124, зап. 2.

Чрезвычайно отдаленный вар. предыдущего наигрыша на курае. Как и в других скрипичных наигрышах, подчеркнуты гармонические устои (квинты на тонике).

Публикуется впервые.

63. **ЗВЕНЯЩИЕ (ПОЮЩИЕ) ЖУРАВЛИ** (курай). Зап. 1937 г. от Сарбаева Гайфуллы, 1915 г. р., Абзелиловского р-на, д. Халиловой. Фон. ФА АН СССР, инв. № 4121.

Одно из выдающихся произведений башкирской народной инструментальной музыки. Связано с имеющей древнее происхождение эпической легендой о журавлях. Существует несколько вариантов легенды. Один из них повествует о большой журавлиной стае, с громкими криками и хлопанием крыльев закружившейся над войском захватчиков, вторгшихся в пределы Башкирии в древние времена. Испуганные захватчики дрогнули, ряды их смешались, и это помогло башкирскому войску выиграть сражение.

Иные вар. легенды приводит С. Г. Рыбаков (см. МиП, № 117 и 118). Мелодия пьесы характеризуется как «подражающая пению каких-то особенных журавлей белого цвета; по догадкам русских, эти особенные журавли или аисты, или другая какая-либо птица, прилетающая быть может из Индии на Урал, когда бывают особенно жаркие и сухие лета и в силу этого плохой урожай, так что появление этих птиц совпадает с народным бедствием и порождает суеверное отношение к нему народа» (стр. 119). В другом месте МиП приведен еще один вар. легенды: «Когда-то особенные журавли стаями ходили по горам, некоторые из них

играли горлом, а другие плясали. Дудочник башкирский слышал их и перенял их игру. Этих журавлей редко кто видит, а если кто увидит и услышит их пение, такой человек, по поверью башкир, или будет необыкновенно счастливым, или вскоре умрет. Башкиры говорили мне, что народ не любит слушать эту песню, потому что где упомянутые журавли играли песню, там бывала прежде война или засуха» (стр. 141).

Публикуется впервые.

Вар. см. БНП, № 111.

Зарегистр. зап. вар.: А. С. Ключарев, «50 баш. нар. INSTR. пьес для курая», № 46, рук.; ФК МК БАСССР, сб. 3, зап. 37 и сб. 13, зап. 229/9 К. Ю. Рахимова.

Поэтичность мелодии, ее ладовое своеобразие, выразительность формы, как и содержательность легенды привлекли к себе внимание драматургов и композиторов. Легенда легла в основу либретто первого башкирского балета «Журавлиная песня» (автор либретто Ф. А. Гаскаров). В музыке балета (композитор Л. Б. Степанов) капеv «Звнящие журавли» проходит главным лейтмотивом (именно данная запись). Он использован также в «Легенде для симфонического оркестра» М. М. Валиева.

Обработки: В. Белый. «Три миниатюры на башкирские темы для ф-п.». М., Музгиз, 1941 г.

64. **ГОРНЫЙ БЕРКУТ** (курай). Зап. 1939 г. от Шамсутдинова Гаяля, 1909 г. р. из Баймакского р-на. Фон. ФА АН СССР, эксп. № 8, зап. 1.

Пьеса называется иногда «Ак-Юрен тау беркете», т. е. «Горный беркут с белой спиной». Ей обычно предшествует эпическое сказание об охотнике, забирающем птенцов из гнезда горного беркута и идущем с добычей домой. Беркут — один из родителей птенцов — долго провожает охотника, всю дорогу кружится над ним и жалобно кричит. Возвратившись домой, охотник не в силах забыть печальный крик беркута и сочиняет пьесу о его жалобах и столах.

Публикуется впервые. Вар. см. БНП, № 131.

Зарегистр. зап. вар.: А. С. Ключарев, «50 баш. нар. INSTR. пьес для курая», № 4 и 5, рук.; ФК МК БАСССР сб. 13, зап. 171/11 Г. З. Сулейманова.

65. **МОЛОДОЙ ЖЕРЕБЧИК** (курай). Зап. 1939 г. от Сайфуллина Мажита, 1903 г. р. из д. Кулганы, Бурзянского р-на (прежде деревня относилась к Абзелиловскому р-ну). Фон. ФА АН СССР, эксп. № 2, зап. 3.

Один из бытующих в народе вариантов пьесы, посвященной резвости коня, выигравшего призы на конских состязаниях; одновременно — плясовой напев.

Публикуется впервые. Вар. см. БНП, № 139.

66. **БЕЛАЯ ПАЛАТКА НА ГОРНОМ ПАСТБИЩЕ ГНЕДОГО КОНЯ** (курай). Зап. 1939 г. от Дильмухаметова, 1902 г. р., Матраевский р-н.

Фон. ФА АН СССР (4 пьесы для курая без номера).

Пьеса связана с легендой о джигите, тщетно оберегавшем от завистников своего любимого коня, имевшего не только быстрые ноги, но и крылья. Тем не менее, однажды джигит нашел своего коня на горном пастбище мертвым: его съели женщины. Джигит сел около своего мертвого друга, заплакал, и сочинил пьесу о его красоте и быстром беге.

Публикации: БНП, № 138-а. Вар. см. там же, № 138.

Зарегистр. зап. напева и вар.: А. С. Ключарев, «50 баш. нар. INSTR. пьес для курая», № 3, рук.

67. **ВОРОНОЙ ИНОХОДЕЦ**. 1-й вариант (курай). Зап. 1939 г. (пас. см. комм. 66). Фон. ФА АН СССР эксп. № 7, зап. 4.

Бытует в качестве инструментальной пьесы и песни с текстом. Это произведение о волшебном вороном коне, который, как утверждает легенда, умел говорить. Одновременно является широко распространенным народным мужским танцем. В XVIII в. эту песню слушал и одновременно наблюдал исполнение связанного с ней танца русский ученый академик И. Лепехин во время своего пребывания в Башкирии (Ив. Лепехин, «Дневные записки путешествия по разным провинциям Российского государства в 1770 году». 22-е тиснение. СПб., 1802).

Публикуется впервые. Вар. см. МП, № 110 и 111 (для курая), со следующим примечанием: «Был у богатого башкирина сын, который влюбился в девуцу

из другого селения; родители последней препятствовали его влечению и строго охраняли дочь. Тогда влюбленный обращается к своему иноходцу и говорит: «Карий мой иноходец, я оседлаю тебя, поезжай за моей невестой и привези ее». Иноходец отправляется и приезжает в селение, где жила невеста. Последняя, увидев иноходца, стала просить у отца позволения сесть на него: «Батюшка, позволь мне показаться: мне иноходец этот нравится», — говорила она, — седло на нем хорошее». Отец ответил: «Что же, покатайся». Тогда девица села и, проехавшись перед отцом раза два, в третий раз сказала ему: «Прощайте, батюшка, я больше к Вам не возвращусь», — и уехала на иноходце, догадавшись, что он был от жениха, по седлу ли или про то иноходец ей сказал, хорошенько неизвестно.

Также, см. БНП, №№ 85, 142 и наст. сб. № 676.

Зарегистр. зап. вар.: А. С. Ключарев, «50 баш. нар. инстр. пьес для курая», № 1 и 45, рук.; ФК МК БАССР сб. 12, зап. 71/26 и 71/27 Х. Ф. Ахметова; сб. 13, зап. 28 Э. Г. Исмагилова.

Напев использован в балетах «Горная быль» А. С. Ключарева и «Журавлиная песнь» Л. Б. Степанова (именно данная запись), а также в танцевальной сюите М. М. Валеева.

Обработки: Х. Ф. Ахметов, для гол. с ф-п.; К. Ю. Рахимов, для симф. оркестра.

67. ВОРОНОЙ ИНОХОДЕЦ. 2-й вариант (курай). Зап. 1939 г. (пас. см. комм. № 66). Индивидуальный вар. известной пьесы, песни и танца (подробнее см. комм. № 67, 1-й вар.).

Публикации: БНП, № 142а.

68. ИГРЕНЕВЫЙ ИНОХОДЕЦ (курай). Зап. 1939 г. от Утягаева, Бурзянского р-на, дер. Байназаровой. Фон. ФА АН СССР эксп. № 10, зап. 4. Одна из популярных программных инструментальных пьес о резвом иноходце — победителе конских состязаний. Одновременно — плясовая.

Публикуется впервые. Вар. см. МП № 106. Предпослано примечание: «Башкир ехал на прекрасной лошади и, восхищаясь ею, напевал эту мелодию без слов».

Зарегистр. зап. вар.: ФК МК БАССР сб. 4, зап. 14/40 А. С. Ключарева.

69. АЛЛАР-БОГАТЫРЬ (курай). Зап. 1939 г. (пас. см. комм. 66). Фон. ФА АН СССР эксп. № 1, зап. 1.

Предположительно пьеса создана в честь победителя военно-спортивных состязаний, во время всебашкирских народных праздников (байга, сабантуй). Сила, ловкость и упорство победителя присвоили ему звание батыра, ставшее также названием пьесы, сочиненной в его честь.

По-видимому пьеса программно-танцевального происхождения.

Публикуется впервые.

70. ЧЕРНАЯ БОРОДА (курай). Зап. 1939 г. (расп. см. комм. № 66). Фон. ФА АН АССР (4 пьесы для курая без номера).

Один из старинных башкирских маршей, известный под названием «Кара хал» («Черная борода»).

По-видимому, это марш в честь главного руководителя восстания башкир 1740 г. В основе напева интонации трубных сигналов и кавалерийских зорь. Интересна структура, соединяющая двухтактовые и трехтактовые фразы.

Публикации: БНП, № 208, с названием «Боевой марш» (несколько отличный вариант); в ст. «Башкирская АССР» (автор Н. Шумская), в книге «Музыкальная культура республик РСФСР» (М., Музгиз, 1957), без ссылки и паспорта.

Зарегистр. зап. вар.: ФА АН СССР зап. Л. Н. Лебединского 1939 г. исполнителей респ. смотра нар. твор., фон., эксп. № 5, зап. 2 и № 6, зап. 1.

71. МАРШ НА ВЗЯТИЕ КАЗАНИ (курай). Зап. 1939 г. (пас. см. комм. 66). Фон. ФА АН СССР, эксп. № 2, зап. 2.

Один из старинных башкирских маршей, связанных с интонациями русской военной музыки. По-видимому его название связано со взятием Казани Пугачевым, в котором принимали участие башкиры.

Публикуется впервые. Вар. см. БНП, № 212.

72. ПЕРОВСКИЙ (курай). Зап. 1939 г. (пас. см. комм. 66).

Один из самых популярных баш. народных маршей. Одновременно — медленный военно-джигитный танец и песня кыска-люй. Связан с именем командую-

щего баш. войском оренбургским генерал-губернатором Перовским, под командованием которого баш. части ходили в поход за реку Сыр-Дарья, к крепости Ак-мечеть. «Перовский» — переинтонированный украинский «Гопак».

Публикуется впервые.

Зарегистр. зап. вар.: А. С. Ключарев. Зап. от И. Зейнетдинова, 1896 г. р., Учалинский р-н, д. Райская (пение с текстом), рук.; И. В. Салтыков, рук.: ФК МК БАССР сб. 4, зап. 11/37 А. С. Ключарева; сб. 13, зап. 9 З. Г. Исмагилова; ФА АН СССР зап. Л. Н. Лебединского 1938 г., фон. — эксп. № 41, зап. 2; его же записи 1939 г. в Абз. и Бур. р.; фон., эксп. № 1, зап. 2 и № 7, зап. 3 (исполнено приемом «узялуу»).

Данная запись использована в балете Л. Б. Степанова «Журавлиная песнь».

73. **АК-МЕЧЕТЬ** (курай). Зап. 1939 г. (пас. см. комм. 66). Фон. ФА АН СССР, эксп. № 2, зап. 1.

Наряду с маршем, посвященным командующему баш. войском оренбургскому генерал-губернатору Перовскому (см. наст. сб. № 72), в баш. народную музыку вошел также марш, связанный с походом русских войск в 1853 г. под командованием генерала Перовского к кокандской крепости Ак-мечеть, в котором участвовали башкиры.

В основе напева — трубные сигналы и кавалерийские зори.

Публикуется впервые.

74. **ГУЛЬЯМАЛ** (курай). Зап. 1939 г. (пас. см. комм. № 66).

Часто называется «Старый Перовский». Фактически — один из вариантов марша «Перовский». В основе — переинтонированный напев украинского гопака. Оригинально чередование в первых фразах двух- и трехдольных тактов.

Публикация: БНП, № 155.

75. **ПЕШИЙ МАХМУД** (курай). Зап. 1939 г. (пасп. см. комм. № 66).

Пьеса с программным замыслом, связанная с легендой о Махмуде — ходатае по «башкирским делам», отправившемся пешком в Петербург.

В напеве обращает внимание интервал увеличенной кварты (первый такт).

Публикации: БНП, № 152.

Зарегистр. зап. вар.: ФА АН СССР, зап. Л. Н. Лебединского 1939 г. исполнителей респ. смотра нар. твор., фон., эксп. № 4, зап. 2; его же зап. в Абз. и Бур. р., фон., эксп. № 11, зап. 1 (с текстом).

76. **ЮСУП-МАЙОР** (скрипка). Зап. 1938 г. (пас. см. комм. № 7). Фон. ФА АН СССР эксп. № 22, зап. 4.

Происхождение названия неизвестно. Интересно звучание кварты си—ми в тактах 1 и 2 (которое можно трактовать как обращение квинты от доминанты), сопоставляемое с квинтой на тонике: ля—ми.

Публикуется впервые.

77. **ПЕРЕПЕЛ** (скрипка). Зап. 1938 г. (пас. см. комм. № 7). Фон. ФА АН СССР эксп. № 8, зап. 1.

Одна из распространенных пьес в репертуаре кураистов.

Публикуется впервые. Вар. см. МиП, № 116, с примечанием: «Песня сложена по поводу радостного пения перепелки весной».

78. **ПЛЯСОВАЯ СТАРИКОВ** (скрипка). Зап. 1938 г. (пас. см. комм. № 7). Фон. ФА АН СССР эксп. № 7, зап. 4.

Комический танец. Публикуется впервые. Вар. (отдаленный) см. БНП, № 181.

79. **САЛАВАТ-МАРШ**. 1-й вариант (скрипка). Зап. 1938 г. (пас. см. комм. № 7). Фон. АН СССР, № 23, зап. 2.

Чрезвычайно популярная пьеса. Бытует в качестве народной песни по всей Башкирии. Сочинена в 20-х гг. заслуженным деятелем искусств БАССР Х. Ибрагимовым. Большой интерес представляет гармоническая основа, которую пытается создать исполнитель, беря двойные ноты (квинты, кварты и октавы).

Публикации: БНП, № 204. Вар. см. сб. «Башкирские народные песни». Уфа, Башгосиздат, 1935, стр. 49, зап. С. Габяши.

Зарегистр. зап. напева вар. ФА АН СССР зап. Л. Н. Лебединского 1939 г. исполнителей респ. смотра нар. твор., фон., эксп. № 9, зап. 1 (пение, напев с текстом).

79. САЛАВАТ-МАРШ. 2-й вариант (курай). Зап. 1938 г. от Мулдакаева, 1914 г. р. Беймакского р-на. Фон. ФА АН СССР эксп. № 19, зап. 1.
 Подробности о марше см. предыдущий комм.

Интересна сопоставлением с ее скрипичным вариантом (см. 79а), обнаруживающим у различных исполнителей общий подход к гармонической основе напева.

Публикации: БНП, № 205.

80. ГОСТИНЕЦ ИЗ ТЕСТА (курай). Зап. 1939 г. (пасс. см. комм. № 66). Фон. ФА АН СССР (без №).

Праздничная, гостевая. Бытует как песня с текстом и в виде инструментального наигрыша.

Публикации: БНП, № 159, там же № 96, с текстом.

Зарегистр. зап. вар.: ФК АН СССР зап. Л. Н. Лебединского 1938 г., фон., инв. № 4167, зап. 3; его же зап. 1939 г. испол. респ. см. нар. твор., фон., эксп. № 10, зап. 5.

81. ЧЕРЕМУХА С ОБИЛЬНЫМИ ГРОЗДЬЯМИ (курай). Зап. 1939 г. от Кадара Ахметзянова, 1915 г. р., Белорецкого р-на.

Бытует как танцевальный инструментальный наигрыш (бюю-кюй), также в качестве шуточной песни со словами. Имеет «легенду» — эпическое сказание, содержание которого сводится к следующему.

Старик-вдовец решил жениться и перед женитьбой добыть шкуру волка. На охоте он привязал своего коня к дереву черемухи, а сам углубился в лес. В это время волк съел его лошадь.

Публикации: БНП, № 176. Вар. см. МиП, № 94 (исполнена на курае). Предпослано следующее примечание: «Один старик ухаживал за красивой снохой и добивался ее любви, но безуспешно — сноха отказывала, говоря: «Ты — старик, мне тебя любить нельзя». Тогда старик начал всячески притеснять и обижать сноху; последняя, когда ей стало нестерпимо, наконец, сказала ему: «Жди меня там-то, у камня, где растет черемуха». Старик обрадовался, оседлал свою любимую кобылу и поехал в назначенное время к месту свидания. Приехав, он привязал кобылу поблизости в лесу, а сам сел у камня и стал ждать... Ждал, ждал, сноха все не приходила. Наконец, потеряв терпение, он пошел в лес к лошади, но ее тем временем съел волк... Старик поахал и пошел пешком домой. Так его сноха и обманула».

Там же №№ 128 и 130 выделены в качестве «плясовых мелодий»; в БНП, № 104 (в виде песни, со словами).

Зарегистр. зап. вар.: ФК МК БАССР сб. 4, зап. 6/32 А. С. Ключарева; ФА АН СССР зап. Л. Н. Лебединского 1937; фон., инв. № 4122, зап. 1 (курай); его же зап. 1939 г. исполнителей респ. смотра нар. твор., фон., эксп. № 7, зап. 3 (курай).

Данная запись использована в балете Л. Б. Степанова «Журавлиная песнь» и в опере Н. Пейко «Айхылу».

Обработки: Х. Ф. Ахметов, для гол. с ф-п.

82. БАШИХА (курай). Зап. 1938 г. (пас. см. комм. 56). Фон. ФА АН СССР, эксп. № 48, зап. 1.

Шуточная плясовая. Публикуется впервые.

83. СЕМЬ ДЕВУШЕК. 1-й вариант (курай). Зап. 1939 г. (пас. утрачен). Бытует как с текстом, так и в виде инструментальной танцевальной песни, т. е. бюю-кюй.

По содержанию поэтического текста это песня о трагической судьбе семи девушек-сестер, бросившихся в озеро. Они не пожелали исполнить волю отца и выйти замуж за нелюбимых ими стариков-богатеи.

Образ семи девушек встречается и в других башкирских песнях, при этом всегда в трагической ситуации. Так в МиП (№ 183) мы читаем следующее примечание:

«Анжокай-Йулдыкай. Были 7 девок; одна из них имела жениха; однажды летом весь народ ушел из кочевки на сенокос, а коши (летние жилища башкир) остались пустыми и запертыми. Жених воспользовался тем временем и пришел к девушкам пировать, но у последних не было для этого ни кумыса, ни мяса. Тогда сообща решили, что жених заберется на верхушку соседнего богатого коша, а они,

девки, спустят его по веревке внутрь коша, откуда он достанет мяса и кумыса. Жених забрался на кош, а девки стали его спускать на веревке, но когда спустились, он наткнулся животом на косы, которые были привязаны наверху коша, и тут же умер. Поднялся переполох, девки вытащили обратно труп жениха и стали думать, как скрыть беду, думали и надумали сжечь его; но плохо удалось это, они только обожгли труп; народ возвратился и накрыл их на месте преступления. Все семь девок были посланы в Сибирь, две из них сочинили эту песню, названную их именами» (стр. 175—176).

Однако, песня № 183 из МиП не имеет отношения к напеву нашего танца. Инструментальный танцевальный напев интересен с ладовой стороны: первое колено — семизвучье в мажоре; второе — семизвучье в миноре.

Напев этот бытует в качестве типового сольного танца, а также после постановки его в начале 50-х гг. художественным руководителем ансамбля башкирского танца Ф. А. Гаскаровым — в качестве медленного танца семи девушек.

Публикуется впервые.

Вар. см. БНП № 103 (в виде песни с текстом), а также наст. сб. № 83 (II вариант).

Зарегистр. зап. вар.: ФК МК БАССР сб. 4, зап. 21/47 А. С. Ключарева; сб. 13, зап. 93/7 Э. Г. Исмагилова, 106/1 М. М. Валеева и 117/2 Г. Э. Сулейманова.

Напев использован в танцевальной сюите М. М. Валеева.

Обработки: Х. Ф. Ахметов, для гол. с ф-п.

83. СЕМЬ ДЕВУШЕК. 2-й вариант (курай). 1939 г. (пас. см. комм. № 81).

Близкий вар. предыдущего напева. Обращает внимание два гексахорда: первое колено — фа — ре, второе — до — ля.

Два такта по две восьмых (9-й и 18-й) сигнализируют танцующему переход от хода к дроби и обратно.

Публикации: БНП, № 163-а.

84. ПОЛНАЯ ДЕВУШКА (курай). Зап. 1939 г. (пас. см. комм. 81).

Один из самых популярных танцевальных напевов, с четким сопоставлением двух пентатонных попевок в верхнем и нижнем регистре.

Публикации: БНП, № 164; близ. вар. см. там же, № 164а, 164б.

85. КАРАБАЕВ (курай). Зап. 1939 г. (пас. см. комм. № 81).

Один из самых изящных танцевальных напевов башкирской народной музыки. Название, по-видимому, по фамилии известного кураиста, удачно выступившего во время всебашкирских праздников.

Структура напева: 1-е колено — 5+5 тактов; 2-е — 4+4, 11-й такт — сигнал танцующим (переход от хода к дроби).

Публикации: БНП, № 157; вар. там же № 157а; МиП, № 134 и 135.

86. ГЕЙША (курай). Зап. 1939 г. (пас. см. комм. № 66).

На основе данной записи художественный руководитель ансамбля башкирского народного танца Ф. Я. Гаскаров поставил танец «Устаган», получивший в 1953 г. премию на всемирном фестивале молодежи в Бухаресте, а также очень большую популярность в Башкирии. В настоящее время напев бытует среди молодежи с танцем «Устаган», причем это название закрепляется и за напевом.

Публикации: БНП, № 173, вар. там же, № 173а.

87. ЗАРИФА (курай). Зап. 1939 г. (пас. см. комм. № 81).

Бытует так же с текстом, как шуточная песня. Напев первого и второго колена отделяется двумя нотами, сигнализирующими переход от дробы к ходу (такт 10-й).

Публикации: БНП, № 165; вар. там же, № 101; МиП, № 136, 136а, 136б, с примечанием: «Зарифа — имя пласуны, сочинившей эту мелодию и плясавшей под нее; она жила в деревне Кушеевой, Тамьяно-Тангаурской волости (Верхнеуральского уезда), отбилась от своего мужа и вела вольную, веселую жизнь, пела, сочиняла песни».

Зарегистр. зап. вар.: ФК МК БАССР сб. 13, зап. 70/7 Г. Э. Сулейманова; ФА АН СССР зап. Л. Н. Лебединского 1938 г.; фон. инв. № 4156, зап. 1; его же зап. 1939 г. исполнителей респ. смотра нар. твор., фон., эксп. № 7, зап. 1 и 2; его же зап. 1939 г. в Абз. и Бур. р., фон., эксп. № 1, зап. 3 и 4.

88. МУГЛИФА (дует кураистов). Нотированная автором сборника грампластинка 1937 г. исполнения дуэта кураистов в составе **З. Г. Исмаилова** и **Г. З. Сулейманова**.

Один из самых популярных танцевальных напевов. Уникальный образец записи исполнения дуэта высококвалифицированных кураистов.

Публикация: **БНП № 166**; Вар. (в одноголосном изложении): «Башкирские народные песни». Уфа, Башгосиздат, 1935, стр. 13 и 15, зап. **С. Габяши**.

Зарегистр. зап. вар. (в одноголосном изложении): **А. С. Ключарев**, «50 баш. нар. инстр. пьес для курая», № 86, рук.; **ФА АН СССР** зап. **Л. Н. Лебединского** 1938 г., фон., эксп. № 6.

89. МАРШРУТ (курай). Зап. 1939 г. (пас. см. комм. № 81).

Пьеса, возникшая в условиях военной службы башкир в русской армии, на основе трубных военных сигналов и зорь. Одновременно — танец, главным образом мужской.

Публикации: **БНП, № 214**.

Зарегистр. зап. вар.: **С. Ключарев**. «50 баш. нар. инстр. пьес для курая», № 28, рук.; **ФК МК БАССР** сб. 13, зап. 99/13 **З. Г. Исмаилова** и 170/10 **Г. З. Сулейманова**; **ФА АН СССР** зап. **Л. Н. Лебединского** 1939 г. в Абз. и Бур. р. фон., эксп. № 10, зап. 6.

Данная запись использована в балете **Л. Б. Степанова** «Журавлиная песнь».

90. ШЕСТЬ ДЖИГИТОВ (скрипка). Зап. 1938 г. (пас. см. комм. № 7). Фон. **ФА АН СССР**, эксп. № 7, зап. 2.

Популярный танцевальный напев, исполняемый на всех народных инструментах, бытующих в Башкирии (курай, кубыз, гармонь, скрипка). Одновременно — шуточная такмачная песня о шести джигитах, сватающих одну девушку.

Публикуется впервые.

Публикация вар.: **МиП, № 99** с примечанием: «Мухиба, или Алты джигита (шесть молодцов); они были на вечеринке и веселились, возились с Мухибой, бабой из Бурзянской волости: она ненасытная была в любви; давно это было: она сама сочинила мелодию». Там же см. №№ 99а и 99б (все три вар. запись курая); **БНП, №№ 102** (в вокальном исп. с текстом) и 160 (в инстр. исп., курай).

Зарегистр. зап. вар.: **ФК МК БАССР** сб. № 13, зап. 5 и 6 **З. Г. Исмаилова**; **ФА АН СССР** зап. **Л. Н. Лебединского** 1939 г. исполнителей респ. смотра нар. твор., фон., эксп. № 10, зап. 1 (гармонь).

Обработки: **Х. Ф. Ахметов**, для гол. с ф-п.

91. ПЛЯСОВОЙ НАПЕВ (скрипка). Зап. 1938 г. (пасп. см. комм. № 7).

Интересна своей фактурой: в первом колене мелодия развивается в верхнем голосе на фоне бурдонного нижнего голоса; во втором колене роли меняются — мелодию ведет нижний голос, в то время как в верхнем звучит бурдон.

Публикации: **БНП, № 201**.

92. КРУГЛОЕ ОЗЕРО (скрипка). Зап. 1938 г. (пасп. см. комм. № 7). Фон., **ФА АН СССР**, эксп. № 23, зап. 3.

Лад этой изящной танцевальной миниатюры расцвечивается переменной седьмой (соль — диез — соль бекар).

Публикуется впервые.

Под тем же названием см. **БНП № 57**.

Зарегистр. зап. вар.: **ФК МК БАССР**, сб. 13, зап. 110/5 **М. М. Валеева**.

93. ПЛЯСОВАЯ (кубыз). Зап. 1938 г. (пасп. см. комм. № 14). Фон. **ФА АН СССР**, эксп. № 42, зап. 1.

Подробные сведения о кубызе — башкирском народном музыкальном инструменте и способе игры на нем см. во вступительной статье.

Публикации: **БНП, № 192**.

94. БАЙК. 1-й вариант (курай). Зап. 1939 г. (пасп. см. комм. № 66).

Одна из самых популярных бую-кую. В ней много характерных для башкирского мелоса скачков и больших интервалов. Изредка встречается также и в вокальном исполнении; в этом случае текст заключает в себе иногда упоминание о подвигах солдат-башкир, сражавшихся в рядах русской армии во время Отечественной войны 1812 года.

Публикации: **БНП № 158**. Вар.: там же № 158а (курай); там же, № 100;

с текстом МиП, №№ 69 и 70 (курай): сб. «Башкирские народные песни». Уфа. Башгосиздат. 1935, стр. 83, зап. С. Габяши.

Зарегистр. зап. напева и вар.: ФК МК БАССР сб. 3, зап. 5; ФА АН СССР зап. С. Писарева 1931 г. в Оренбурге, коллекция ХСУ, фон., инв. № 3350 зап. 2 (курай); зап. А. Н. Лебединского 1938 г., фон., эксп. № 19, зап. 2 и 3 (курай); его же, зап. 1939 г. исполнителей респ. смотра нар. творч. фон., эксп. № 4, зап. 1; его же зап. 1939 г. в Абз. и Бур. р., фон., эксп. № 4, зап. 3 (исполнено приемом «узляу»)*.

Данная запись напева «Баик» использована в балете «Журавлиная песнь» Л. Б. Степанова.

Обработки: В. Белый. «Три миниатюры на башкирские темы для ф-п.», М., Музгиз, 1941; З. Л. Компанец, для хора без сопровождения. «Хоровое творчество народов СССР». Вып. 1. Составители и редакторы Я. Гуменик и Д. Житомирский. М., Музгиз, 1936, стр. 273; Г. Лобачев. «Татарские и башкирские песни». М., Музгиз, 1934; М. Валеев, для хора с сопр. (рук).

94. БАИК 2-й вариант (гармонь «тальянка»). Зап. 1938 г. от Зия Гайнуллина г. Уфа.

Данная запись дает представление о функции в гармонике «тальянке» левой руки, т. е. басов, обычно либо идущих на две октавы ниже мелодии, данной в правой руке, либо чередующих аккорды тонического трезвучия с его основным тоном в ритме ровных восьмых.

Публикуется впервые.

95. КАЗАЧОК (курай). Зап. 1939 г. от Уразгулова Мурзагаля 1899 г. р., Хайбуллинского р., дер. Ильясово.

Сильно переинтонированный кураистом и введенный в лад мажорного семизвучия напев русского народного танца. Интонационно соприкасается с напевом «Чижики» (см. № 96). Публикуется впервые.

96. ЧИЖИК (курай). Зап. 1939 г. (пасп. см. комм. № 95).

Русская комическая песенка «Чижики», переинтонированная и превращенная в танцевальный напев бую-кюй. Обращает на себя внимание разработка кураистом только первого колена песни; второе, включающее последовательность: вводный тон — тоника, отбрасывается. Характерная начальная интонация песни — нисходящая большая терция — появляется не сразу, а лишь начиная с 6-го такта. Сопоставление тоники и доминанты подчеркнуто звуком соль, берущимся каждый раз после ре. Интересно чередование двухдольных и трехдольных тактов.

«Чижики» давно бытует в башкирской народной музыке. Напев этот записывал еще С. Г. Рыбаков (см. МиП, стр. 153), а в советское время — фольклорист И. В. Салтыков, работавший в Башкирии в 20-х и 30-х годах.

Публикации: БНП, № 202.

97. ВО САДУ ЛИ В ОГОРОДЕ (курай). Зап. 1939 г. (пасп. см. комм. № 95).

Известный русский плясовой напев, подвергнувшийся весьма радикальному мелодическому изменению и переинтонированный из минора в мажор, при полном сохранении ритмического рисунка, структуры и регистрового соотношения обоих колен (первое наверху, второе внизу).

Вводный тон разрешается путем движения вверх (см. 6-й такт), что очень редко встречается в башкирских напевах.

Публикуется впервые.

98. ЧАСТУШКА (курай). Зап. 1939 г. (пасп. см. комм. № 95).

Переинтонированный напев русской частушки. Движение вводного тона вверх подчеркнуто дважды (см. такты 3 и 7).

Публикуется впервые.

* Об узляу см. во вступительной статье и в комм. № 51 и 52.

99. КРАКОВЯК (курай). Зап. 1939 г. (пасп. см. комм. № 95).

Широко популярный польский народный танец, уже давно ставший в России так называемым бальным танцем, проникший в башкирскую деревню, видимо, через башкир-солдат, служивших в русской армии и слышавших напевы многих танцев в исполнении духовых военных оркестров. Напев подвергнут чрезвычайно радикальному изменению. Однако в 3-м и в 7-м тактах мелодический рисунок сохранен полностью*.

Публикуется впервые.

100. ТУ-СТЭП (курай). Зап. 1939 г. (пасп. см. комм. № 7).

Переинтонированный напев бального танца, популярного в русских городах, в 900-х годах и 10-х годах нашего века.

В подлинном напеве танца звучит во 2-м такте большая терция (си-бекар—соль), в 4-м — малая терция (ми-бемоль — до). В переинтонированном напеве последовательность обратная: в первом случае — малая терция (си-бемоль—соль), во втором — большая (ми-бекар—до). Естественно, что на слуху остается звучать интервал уменьшенной квинты (си-бемоль—ми-бекар).

Публикуются впервые.

* В данном случае мы ведем счет тактов, пропуская первый вводный такт, принесенный в напев самим кураистом и к напеву «Краковяк» никакого отношения не имеющий.

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

ПЕСЕН И НАИГРЫШЕЙ

<i>Название</i>	<i>Порядковый номер</i>
Абдрахман	31
Ай ли, мальчик мой	7
Ак-мечеть	73
Аллаяр-богатырь	69
Ашкадар (пение)	28
Ашкадар (скрипка)	59
Баик 1 вариант (курай)	94
Баик 2 вариант (гармоника «тальянка»)	94
Белая палатка на горном пастбище гнедого коня	66
Богатство (Мал)	21
Буранбай	15
Вашиха	82
В доме отца я жила (стр. 71)	49
Вороной иноходец 1 вариант (курай)	67
Вороной иноходец 2 вариант (курай)	67
Во саду ли, в огороде	97
Вперед выступает мой конь	16
Гейша	86
Горный беркут	64
Гостинец из теста	80
Гульямал	74
Дружба	11
За столом	40
Зарифа	87
Звенящие журавли	63
Зимагоры	43
Золотой	3
Золотой или серебряный мир наш	39
Зюльхизя	25
Игреньевый иноходец	68
Кагарман-кантон	32
Казачок	95
Камалек (пение)	29
Камалек (курай)	57
Карабаев	85

Карабай	4
Кахым-туря	17
Колхозная земля	2
Колхозная песня	61
Колый-кантон	58
Краковяк	99
Круглое озеро	92
Кукушка (стр. 92)	54
Малбай	36
Марш на взятие Казани	71
Маршрут	89
Молодой жеребчик	65
Муглифа (дуэт кураистов)	88
Мунйя	27
Наза	5
Наш колхоз	9
Не агат ли ты в узел взял с собой (стр. 69)	48
Нурия (стр. 79)	46
О Ленине	1
Осока (стр. 91)	53
О хитрецах (стр. 81)	47
Перепел	77
Перовский	72
Песня бедняка	22
Песня встречи друзей	34
Песня Гулнзар	8
Песня Дунгаур	18
Песня Нигмата	60
Песня о холере	24
Пеший Махмуд	75
Пляска старух	42
Плясовая стариков	78
Плясовая (кобыз)	93
Плясовой напев (скрипка)	91
Полная девушка	84
Полон твой стол будет пусть (стр. 72)	50
Салават (узун-кюй)	14
Салават (кыска-кюй)	37
Салават (импровизация на курае)	55
Салават — марш I вариант (скрипка)	79
Салават — марш II вариант (курай)	79
Салимакай	56
Семь девушек 1 вариант (курай)	83
Семь девушек 2 вариант (курай)	83
Сибай	30
Соловей	35
Старший брат	33
Степной Яркей 1 вариант (курай)	62
Степной Яркей 2 вариант (скрипка)	62
Тарадата-ратаем	12
Ту стәп	100

Узляу неизвестного (стр. 88)	52
Узляу Сайфетдина (стр. 87)	51
Урал	13
Хажигаали	19
Хатиря	41
Хромой конь	38
Хусаина песня	20
Частушка	98
Черемуха с обильными гроздьями	81
Черная борода	70
«Чижики» (плясовая)	96
Шаль вязала	6
Шаммайя	44
Шаурия 1 вариант (пение)	26
Шаурия 2 вариант (пение)	26
Шесть джигитов	90
Элерук	10
Эльмалек	23
Юсуп-майор	76
Ясыгул (стр. 74)	45

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя	стр. 3
Башкирская народная музыка (вступительная статья)	7
В Бурзянских горах (из дневника собирателя башкирского народного творчества)	104
Башкирский народный музыкант Мажит Бурангулов	111
Условные знаки в фонорасшифровках башкирских народных песен	125

Песни послеоктябрьского периода

1. О Ленине	126
2. Колхозная земля	128
3. Золотой	129
4. Карабай	129
5. Наза	131
6. Шадь вязала	131
7. Ай-ли, мальчик мой	132
8. Песня Гулизар	133
9. Наш колхоз	134
10. Эллерук	134

Новая городская песня и новый молодежный танец

11. Дружба	135
12. Тарадата-ратаем	136

Традиционные жанры башкирской народной музыки

А. Бытующие жанры

Узун-кюй — долгая, протяжная песня

13. Урал	137
14. Салават	139
15. Буранбай	140
16. Вперед выступает мой конь	142
17. Кахым-туря	144
18. Песня Дунгаур	145
19. Хажигали	148
20. Хусайна песня	150
21. Богатство	151
22. Песня бедняка	153
23. Эльмалек	154
24. Песня о холере	155
25. Эюльхизя	155
26. Шауря. 1-й вариант	156
Шауря. 2-й вариант	158
27. Муняй	159
28. Ашкадар	160
29. Камалек	162

30. Сибай	163
31. Абдрахман	167
32. Кагарман-кантон	168
33. Старший брат	168
34. Песня встречи друзей	169
35. Соловей	170
36. Малбай	171

Кыска-кюй — короткая быстрая песня

37. Салават	172
38. Хромой конь	173
39. Золотой или серебряный мир наш	174
40. За столом	175
41. Хатирия	177
42. Пляска старух	177
43. Зимагоры	179
44. Шаммая	180

Б. Жанры, редко встречающиеся в быту и исчезнувшие

Кубаиры — героические сказания

45. Ялсыгул	74
-------------	----

Баиты — бытовые сказания

46. Нурия	79
47. О хитрецах	81

Сенляу — причитания

48. Не агат ли	69
49. В доме у отца я жила	71

Теляк — благопожелание невесте

50. Полон твой стол будет пусть	72
---------------------------------	----

Узляу или тамак-курай — сольное двухголосное пение или «горло-курай»

51. Узляу Сайфетдина	87
52. Узляу неизвестного	88

Формы, не имеющие народных названий

53. Осока	91
54. Кукушка	92

В. Инструментальная музыка

Узун-кюй — протяжная песня

55. Салават	181
56. Салимакай	182
57. Камалек	182
58. Кольий-кантон	183
59. Ашкадар	184
60. Песня Нигмата	185
61. Колхозная песня	185
62. Степной Яркей. 1-й вариант	186
Степной Яркей. 2-й вариант	187

Кыланьп-музыка — изобразительные пьесы и изобразительные танцы

63. Звенящие журавли	189
64. Горный беркут	189
65. Молодой жеребчик	190
66. Белая палатка на горном пастбище гнедого коня	191
67. Вороной иноходец. 1-й вариант	192
Вороной иноходец. 2-й вариант	193
68. Игреньвый иноходец	193
69. Алаяр-богатырь	194
70. Черная борода	195
71. Марш на взятие Казани	195
72. Перовский	196
73. Ак-мечеть	198
74. Гюльямал	199
75. Пеший Махмуд	200
76. Юсуп майор	200
77. Перепел	200
78. Плясовая стариков	201
79. Салават-марш. 1-й вариант (скрипка)	202
Салават-марш. 2-й вариант (курай)	202

Бүй-күй — плясовые напевы

80. Гостинец из теста	204
81. Черемуха с обильными гроздьями	204
82. Вашиха	205
83. Семь девушек. 1-й вариант	205
Семь девушек. 2-й вариант	206
84. Полная девушка	206
85. Карабаев	207
86. Гейша	207
87. Зарифа	208
88. Муглифа (дуэт кураистов)	209
89. Маршрут	209
90. Шесть джигитов	210
91. Плясовой напев (скрипка)	210
92. Круглое озеро	210
93. Плясовая (кобыз)	211
94. Банк. 1-й вариант (курай)	211
Банк. 2-й вариант (гармошка «тальянка»)	212

Напевы не башкирского происхождения, исполняемые на курае

95. Казачок	213
96. «Чижики» (плясовая)	214
97. Во саду ли, в огороде	214
98. Частушка	214
99. Краковяк	214
100. Ту-стэп	214
Сокращения принятые в тексте комментариев	216
Комментарии	217
Алфавитный указатель	240

**ЛЕБЕДИНСКИЙ ЛЕВ НИКОЛАЕВИЧ
БАШКИРСКИЕ НАРОДНЫЕ ПЕСНИ
И НАИГРЫШИ**

Редактор Э. Месхишвили

Технический редактор Л. Курасова

Корректор Т. Ганешина

Подп. к печ. 25/III 1965 г. А-08676

Форм. бум. 60×90/16 Печ. л. 15,5

Уч.-изд. л. 16,74 Тираж 1260 экз.

Изд. № 1907/4104 Т. п. «СК»—64 г. № 712

Зак. 2237 Цена 1 р. 82 к.

Издательство «Музыка»,

Москва, набережная Мориса Тореза, 30.

Московская типография № 6

Главполиграфпрома

Государственного комитета Совета

Министров СССР по печати

Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17.

Страница	Строчка	Напечатано	Следует читать
17	18	представляла	представала
32	36	«Қарагарман-	«Қагарман-
33	40	ре).	ре.
34	42	натуральна	натуральная
35	3 (снизу)	гаксахорд	гексахорд
44	26	d ¹).	d).
45	15	7a ¹	7c ¹
56	8 (снизу)	в разительности.*	выразительности.
61	1 и 2 (снизу)	батырей (подробнее см. в комментарии № 45).	батырей.
69	9 (снизу)	СИ, бемоль,	СИ бемоль,
121	21	нрачито	нарочито
222	4 (снизу)	до, диез.	до диез.
233	6	показаться	покататься
234	16 (снизу)	перпелки	перепелки
235	2	Беймакского	Баймакского
240	7 (снизу)	Зюльхизя	Зюльхизя (стр. 38)
243	6 (снизу)	155	38