

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

САМАРСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ  
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

Кафедра теории и истории музыки

**И.В. БОЛЬШАКОВА**

***МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА  
НАРОДОВ ПОВОЛЖЬЯ  
КОНЦА XIX- НАЧАЛА XX ВВ.***

Рекомендовано Учебно-методическим объединением  
Министерства культуры Российской Федерации  
в качестве учебного пособия для вузов культуры и искусств

Самара

Издательство академии культуры и искусств

2001

Печатается по разрешению УМО по образованию в области художественной культуры, социально-культурной деятельности и информационных ресурсов

Рецензенты: **Юнусова В.Н.**, доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории;  
**Ведерникова Т.И.**, кандидат исторических наук, доцент, зав.кафедрой региональной культуры и этнографии Самарской государственной академии культуры и искусств;  
**Касьянова И.А.**, профессор Самарского педагогического университета, заслуженный деятель искусств России, член Союза композиторов России.

В учебном пособии рассматриваются структура и процессы взаимодействия музыкально-культурных традиций Поволжья. Материал успешно апробирован автором в учебных курсах «Музыкальное народное творчество» и «Музыкальная культура народов Поволжья». В работу включены нотные приложения традиционных песен этносов Поволжья.

Данное издание предназначено для студентов вузов культуры и искусств, а также всем интересующимся культурой родного края.

Б 79      Большакова И.В. Музыкальная культура народов Поволжья конца XIX- начала XX вв.: Учеб. пособие. – Самара: Изд-во СГАКИ, 2001.

ISBN 5-88293-141-X

© Большакова И.В.

© СГАКИ, 2001

## ВВЕДЕНИЕ

Регион Поволжья – один из самых крупных в России, но его музыкальная культура еще недостаточно глубоко изучена. Существуют работы о музыкальной жизни Нижнего Новгорода (В.Коллар), Саратова (Я.Явдокимова), Астрахани (М.Эттингера). Однако в них сделан акцент на исследовании только профессиональной музыки, что не отражает полной картины происходящих процессов, так как понятие музыкальной культуры значительно шире.

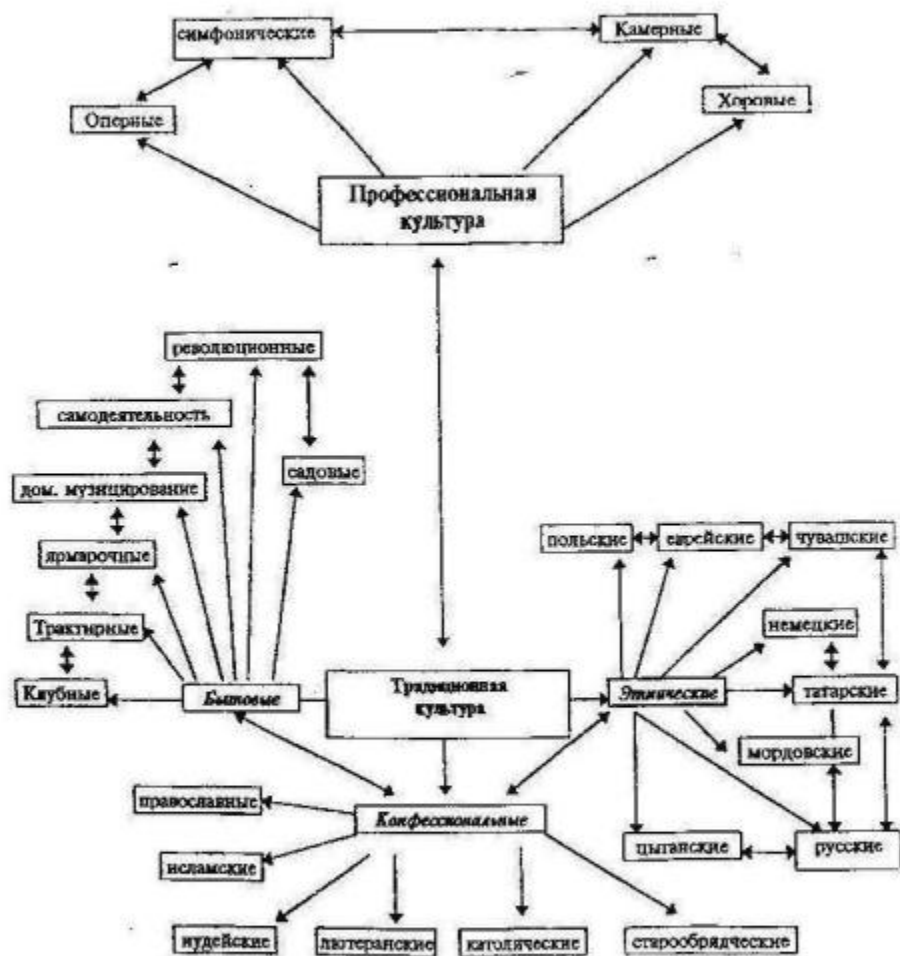
«Музыкальная культура – явление сложное. Она представляет собой многоуровневую систему, отличающуюся разветвленной структурой, разнообразием механизмов функционирования и целым комплексом составляющих» [41, С.4].

Музыкальная культура Поволжья функционирует как система, включающая в себя ряд музыкально-культурных традиций (МКТ)<sup>1</sup>, которые различаются по этническому, конфессиональному признакам и отражают разные аспекты творческой деятельности. В связи с этим целесообразно выделить следующую структуру:

1. Традиционная музыкальная культура. В нее входят этнические, конфессиональные, бытовые музыкальные традиции.
2. Профессиональная музыкальная культура. Она состоит из хоровых, оперных, симфонических, камерных музыкальных традиций.

Музыкальную культуру Поволжья можно представить развернутой схемой, из которой видно, что все музыкальные традиции делятся на два больших блока, содержащих в себе множество более мелких элементов, тесно взаимосвязанных друг с другом и отражающих многонациональную и поликонфессиональную специфику населения. В системе значительное место занимают как европейские, так и неевропейские культуры.

<sup>1</sup> Термин «музыкально-культурная традиция» (МКТ) введен известный ученый-этномузыковед Дж. Михайлов. МКТ – это специфический социокультурный комплекс, включающий определенное музыкальное явление вместе с всей совокупностью средств его жизнеобеспечения (Михайлов Дж. К проблеме музыкально-культурной традиции // Музыкальные традиции стран Азии и Африки. – М., 1986. – С. 3).



В регионе бытовали этнические музыкальные традиции русских, татар, мордвы, немцев, поляков, евреев, чувашей, цыган. Доминирующее положение занимала русская традиционная культура, но для выявления своеобразного, евроазиатского музыкального колорита региона необходимо кратко остановиться на ярких, самобытных чертах и других этносо многонационального Поволжья. В работе в культурологическом плане будут рассмотрены некоторые аспекты евроазиатского культурного синтеза, конкретный песенный материал и пласт инструментальной музыки самых крупных этнических групп – русских, татар, мордвы, чувашей, евреев – как наиболее показательных в целом для музыкальной культуры Поволжья.

Известный фольклорист К.Квитка неоднократно подчеркивал необходимость составления и сравнения карт географического распространения мелодий. «Карта распространения элементов музыкальной культуры в XIX-XX веках не составлена, и материалов для географии их слишком мало»<sup>1</sup>. Проблема изучения «ареала формирования» и «ареала распространения», обозначенная К.Квиткой, сохраняет свою актуальность.

Уровень современного научного знания предполагает культурологический принцип исследований. Междисциплинарный характер их необходим в области, связанной с мышлением, языком и другими составляющими культуры.

Научные и достоверные выводы о развитии музыкально-культурных традиций можно получить только при комплексном изучении, с учетом меняющихся внешних факторов – исторических, социальных, экономических, этнических, религиозных и других, – определяющих саму возможность жизнеобеспечения тех или иных традиций, их эволюцию или угасание.

Музыкальная культура Поволжья не может быть рассмотрена изолированно от культур других регионов, поэтому целесообразно применить регионально-цивилизационный подход, который рассматривает любое явление культуры как продукт определенной цивилизации, обнаруживает связи между

<sup>1</sup> Квитка К. Избранные тр. Т. I. – М., 1971. – С. 90.

музыкальным явлением и его социально-культурным контекстом.

Основой методологии изучения данной проблемы должны стать как классические труды ведущих отечественных ученых по музыковедению,

фольклористике, этнологии, этнографии, истории, этнопсихологии, религиоведению и другим дисциплинам, так и новейшие исследования в этих областях (в том числе и зарубежных авторов).

Подробное изучение ладогармонических, интонационных, ритмических особенностей музыкальных диалектов; детальный анализ процессов взаимопроникновений и взаимодействий этих диалектов не входит в задачу данного пособия, не претендующего на глубокое фольклорное исследование, так как для этого необходима совместная работа музыковедов-фольклористов и музыковедов-историков.

## ГЛАВА I.

### СИНТЕЗ ЕВРОАЗИАТСКИХ ЭЛЕМЕНТОВ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Евроазиатская модель развития культуры Поволжья складывалась веками и связана, прежде всего, с полиэтничным, поликонфессиональным составом населения. Возникновение и функционирование любой музыкальной культуры в большой степени зависит от исторических, религиозных, социальных и природных факторов: географического положения местности, ее климатических и акустических условий. На основе географической общности выделяют лесные, речные, степные, горные, тропические и другие типы звуковых ландшафтов. Объясняется это тем, что всякая экологическая среда по-своему реагирует на звук, по-своему им управляет, определяя его качественные характеристики, весь физико-акустический процесс его развертывания. Именно эти условия формируют психические, физические свойства личности, ее музыкальность, лингвистические особенности. Звук является одним из самых важных коммуникативных средств. Он отражает глубинные коды этнического мышления. Ученый-этномузыколог Дж. Михайлов отмечает, что квинтэссенцией любой музыкальной культуры является ее первичный элемент - звук - в том виде, в каком его продуцирует то или иное общество в конкретный исторический период<sup>1</sup>. В Поволжье сочетаются степные, лесные, речные природные зоны с соответствующими звуковыми ландшафтами.

С древнейших времен обширные степные пространства региона привлекали кочевые тюркские народы, которые были его хозяевами на протяжении многих столетий, что явилось одним из условий мощных миграционных процессов. На территории Поволжья бытовали и развивались параллельно западный (европейский) и кочевой (азиатский) типы музицирования.

Отношения к звуку, к способу сохранения и трансляции национальных

<sup>1</sup> Михайлов Дж. О музыкальной африканистике // Очерки музыкальной культуры народов тропической Африки. М., 1973 - С. 19.

традиций значительно отличаются в европейских и неевропейских культурах. Графическое изображение звука, процесс трансформации знаков в мир звучаний в европейской музыке привели к потере тончайших нюансов и важнейших элементов музыкального языка. Европейская музыка рационалистична по своей природе, имеет знаковую фиксацию, а в большинстве неевропейских культур музыкальные традиции передаются устным путем, так как звуковая ткань не поддается нотной записи. Это музыка устной традиции, чаще всего импровизационного типа. Характеризуя данный вид творчества, фольклорист М.Каратыгина отмечает, что кочевой тип культуры носит надрегиональный характер, охватывает традиции целого ряда народов, ведущих сходный образ жизни и вырабатывающих во многом тождественные принципы мировоззрения и творческого самовыражения. Кочевники, как правило, играли роль «переносчиков» культур из других регионов, способствовали активизации процессов их взаимопроникновения. «Музыкальная культура кочевничества опирается на многовековой опыт кочевого сознания в отношении к природе и человеку и определяет нормы оперирования музыкальным звуком»<sup>1</sup>.

Кочевой тип музицирования имеет важную отличительную черту, проявляющуюся в отсутствии векторной направленности звука, в длительном угасании обертонов, «расщеплении» его. Отсюда – природное одноголосие традиционных песен тюркских народов. Культура кочевничества повлияла на музыкальный язык многих народов. Пентатоника – наиболее архаичная ладовая система тесно связанная с кочевничеством – проявляется в музыке разных народов Поволжья. Ученые считают, что пентатоническая система привнесена в Поволжье болгарскими переселенцами. Достаточно напомнить, что пентатонный лад, характерный для «восточной» музыки, широко распространен и в русской музыке.

Подвижность, непостоянность состава населения региона обусловлены еще одним фактором – Волгой, крупнейшей речной магистралью, по которой

<sup>1</sup> Каратыгина М. Текст лекции (рукопись).

передвигалось огромное число людей. По территории Поволжья проходил оживленный караванный торговый путь, связывающий Европу с Азией. Волжские булгары, населявшие Поволжье, поддерживали постоянные контакты с Ближним Востоком (Сирией, Аравией, Египтом) и Средней Азией. «Между ними постоянно ходили караваны, в Булгаре учились выходцы из Средней Азии и арабо-персидского мира...»<sup>1</sup>.

В результате этих сложных миграционных процессов в Поволжье образовалось разнообразное в этническом отношении население. Первый этнограф Самарского края В.Варенцов так описывал характер культуры: «Это разнообразие говоров, обычаев и нравов, поверий и обрядов, конечно, должно было отразиться в песнях. Тут вы услышите: «Ой, горе, горе – та не гора, не поле», «Било жинка мужика пипла позывати». В другом месте раздается песня, в которой поется про пана и его коханочку, в третьем - про Неву, про Дунай, про Киев и т.д., таким образом напоминая вам тот или иной край, откуда приплыли переселенцы»<sup>2</sup>.

В Саратовской, Нижегородской, Самарской, Астраханской губерниях проживали русские, мордва, татары, украинцы, немцы, поляки, евреи, чуваша, башкиры, цыгане и другие представители азиатской и европейской культур. Множество музыкальных диалектов, одновременно звучавших на территории Поволжья, придавали ему неповторимый колорит, они же составили специфику традиционного песенного пласта. Культурные традиции региона связаны с арабской, монгольской, китайской культурами. Об активном контактировании этносов свидетельствует топонимика, содержащая в себе вековую историческую информацию. Например, корень – сам (шам) – означает «засушливые степи, пастбища».

В зоне древних караванных дорог и степных пастбищ Казахстана можно обнаружить топонимы с этой основой: город Самара, пески Сам, озеро Сам, река Самара. В Греции есть гора Самарина, в Месопотамии – город Самарра.

<sup>1</sup> Халиков А. Монголы, татары, Золотая Орда и Булгария. - Казань, 1994. - С. 21.

<sup>2</sup> Варенцов В. Сборник песен Самарского края. - СПб., 1862. - С. 6.



На территории региона до сих пор сохранились древнетюркские названия: Сок, Кишель, Сызрань, Курумоч, и другие.

Синтез евроазиатских элементов можно проследить на разных уровнях. Один из определяющих факторов его образования – религиозный, который мы рассмотрим ниже.

### 1.1. Музыкально-конфессиональные традиции Поволжья

Важнейшим элементом музыкальной культуры Поволжья являются конфессиональные традиции. Обращение к их изучению представляется особенно значимым, так как они составляют мировоззренческую основу культуры в целом. Конфессиональная музыка содержит в себе интонационные коды музыкальной культуры этноса, тесно связана со всеми проявлениями ее и, следовательно, важна для исследования полиэтничного региона. Ведущий этномузиколог России В.Юнусова в работе «Ислам и музыкально-культурные традиции народов Поволжья» отмечает, что разработанность проблематики взаимосвязи конфессии и музыкальной культуры в мировых религиях неодинакова и что она известна в большей степени на материале христианства, в меньшей – буддизма и еще меньшей – ислама.

Разнообразный этнический состав населения явился основополагающим фактором, определившим структуру конфессиональных и музыкальных (как составной их части) традиций, представляющих собой многоуровневую, сложную систему. Конфессиональные традиции увязаны с конкретными этносами, часто являющимися не основными для данной конфессии. Условия функционирования православных, исламских, католических, старообрядческих традиций зависели от социально-экономических и политических факторов, степени этносазнания, потребностей прихожан. Русские, татары, мордва, чуваша, немцы, поляки, евреи регулярно посещали конфессиональные учреждения, важнейшими функциями которых являются:

- 1) консолидация диаспоры;
- 2) укрепление этносазнания;

### 3) сохранение национальной культуры.

Каждая конфессия вносила свои неповторимые черты в культурный облик региона, его музыкальный колорит, архитектуру. В Самаре, например, были построены православные храмы, старообрядческая церковь, немецкая кирха, мечеть, католический костел в готическом стиле, синагога в стиле построек Арабского Востока. Само разнообразие архитектурных направлений подчеркивало связь Поволжья как с европейской, так и с азиатской культурами. Если в России одновременно действуют три мировые конфессии: христианство, буддизм, ислам, - то в рассматриваемом регионе в наибольшей степени проявилось функционирование православия и ислама. Католики, протестанты, лютеране, баптисты, иудеи в меньшей степени оказывали влияние на культурное пространство регионов.

Музыкальная среда Поволжья отличалась интонационной звукоэкспрессивной пестротой. Жители слышали православные песнопения с их устремленностью вверх, в область «высоких зон» духа, к очистительному возрождению. Европейские музыкально-конфессиональные традиции отчетливо просматриваются в православном, католическом, протестантском, иудейском и лютеранском богослужениях. Для христианства, основной религии Европы, характерно всеобщее духовное единство, соборность, желание выражать единодушно одно и то же чувство. Отсюда - развитое полифоническое звучание, основанное на двуединстве гармонии и мелодии. Эмоционально насыщенное звучание колоколов, богатое обертонами, усиливает символику церковных текстов. Колокол - единственный музыкальный инструмент, разрешенный в православном богослужении. Особенность функционирования искусства колокольного звона - это природная среда, открытое пространство. Звучание колокола было доступным всему населению, оно оказывало существенное влияние на слуховой опыт независимо от вероисповедания. Традиции колокольного звона существовали исключительно в устной форме, передавались по наследству из поколения в поколение.

Православные музыкальные традиции региона развивались в благоприятной обстановке, пользовались политической, экономической, меншатской поддержкой. В середине XIX века увеличивающиеся потребности православного населения Самары нашли отражение в функционировании двадцати двух, а в 1914 году - уже тридцати семи храмов [28, С.107].

Внедрение православной официальной религии в сознание горожан происходило в учебных заведениях, где преподавался Закон Божий и священная история Ветхого и Нового Завета. Богослужение в православных церквях шло на церковнославянском языке.

Русский язык (государственный) становился средством общения всего населения, образовав тем самым единое поле коммуникаций, что положительно повлияло на возможность тесных бытовых и личных контактов, обмена информацией. Результатом билингвизма, языковой ассимиляции стало постепенное ослабление этносознания у некоторых народностей, населяющих Поволжье.

Азиатский фактор отчетливо прослеживается на исламских традициях, что придает восточный колорит музыкальной атмосфере региона. Близкое соседство представителей православия и ислама не всегда носило мирный характер. Кочевники, хозяева Дикого поля, на протяжении многих веков неоднократно нападали на волжские города, пытаясь установить там свое господство. Надо отметить, что в целом в Поволжье обстановка отличалась терпимостью к представителям иной веры и либеральностью бытовых традиций (в том числе со стороны представителей ислама - ханифитского махаба). В.Юнусова отмечает важную «экономическую роль Поволжья как международного торгового центра в утверждении именно терпимого ислама» [62, С.22]. Государственная политика сдерживала функционирование мусульманской религии и ее институтов. Ученый-этнограф Т.И.Ведерникова в работе «Проблемы колонизации Поволжья» писала, что политика насильственной христианизации мусульман была в большинстве своем обречена на провал, но мусульмане сумели сохранить свою религиозно-

этническую специфику и в этих условиях [15, С.15]. Селились члены мусульманских общин компактно, на одной улице, отражая в названиях места прежнего проживания или приверженность к исламу, почитание мечети. Например, в Самаре были улицы Казанская, Мечетная, Татарская. Сохранению этнических традиций веками способствовало посещение прихожанами конфессиональных заведений, а также возможность совершения мусульманских религиозных обрядов вне таких зданий, даже при отсутствии мечети. Еще одним ярким показателем этнической активности мусульман может послужить факт издания с 1908 года ежемесячного журнала «Иктисад» на татарском языке. У мусульманских общин были и меценаты. В архивных документах Самары читаем: «Фабрикант Акчурин купил место на Казанской улице, где в 1891 году построил мечеть, которая не имела минарета»<sup>1</sup>. Верующие также участвовали в строительстве конфессиональных зданий. На средства прихожан Самары выстроено каменное здание мечети с минарстом. Эти факты свидетельствуют о возрастающих потребностях татар в совершении канонизированной службы, что отразилось и на укреплении их этносознания. Стержневая исламская музыкально-культурная традиция, которая непосредственно обслуживает мусульманский культ, выполняет главные идеологические функции, способствует внедрению основ ислама и конфессионального мировоззрения в сознание населения.

В мечети, помещение которой отличалось скромным убранством (без отвлекающих деталей, украшений), где создавалась особая атмосфера общения с Аллахом, можно было услышать голоса муэдзинов с характерной тембровой окраской пения. Она вытекает из особенностей арабского языка, фонетика которого опирается на напряженные гортанные согласные звуки. В исламский культ входит речитация Корана, базирующаяся на пении *гины*, ведущей свое начало от песен погонщиков верблюдов - *хиды* (ал-кира'а, ат-таджвид, тилива). Искусство речитации Корана ценилось весьма высоко и рассматривалось как основа восприятия мусульманами их культуры и религии.

Ат-тадживид трактуется как источник арабской звуковой культуры в целом, в любых ее проявлениях [63, С.26]. Особое внимание уделяется музыкальной стороне молитвенного текста, связанного с морфологией и фонетикой арабского языка. Мастерами речитации Корана являются профессиональные **чтецы-кари**. Их готовили в медресе Самары, Оренбурга, Казани. Татарские учебные заведения являлись основным каналом распространения и усвоения исламских музыкально-культурных традиций. В этой связи В.Юнусова подчеркивает важное обстоятельство: «До начала XIX века европейские традиции музыкального образования не оказывали существенного влияния на процесс развития культуры Поволжья» [63, С.55]. Обучение в медресе основывалось на этнопедагогических системах мусульманских стран. Иногда там пользовались литературой на персидском языке. Коран читался на несложный мелодизированный речитатив и систему ладов, попевок, называемых **маккамами**, распространенными на Ближнем и Среднем Востоке. Звучали **атаи** - призыв к молитве, **икам** - второй призыв, **улиа**, **абад** - ночные призывы, тексто-музыкальные формулы которых имеют сакральный смысл. В Поволжье «призывы произносятся на ближневосточные макамные мелодические формулы, но без украшений, в отличие, скажем, от сирийской традиции» [62, С.22]: Арабское влияние ярко проявляется на лингвистическом уровне в молитвенном цикле **рак'ат**, текст которого произносится только по-арабски.

Немцы, поляки, евреи, поселившись на волжской земле, не только привнесли лютеранское, протестантское, католическое, иудейское вероисповедание, но и соответственные музыкально-конфессиональные традиции. Звучание мессы и органа в костелах украшали католические службы. Во время синагогального богослужения можно было услышать классику еврейской религиозной музыки, искусное пение **канторов**.

Строгое, аскетическое одноголосье староверов подчеркивало их стремление к культивированию единомыслия, послушания, что также воздействовало на определенную часть верующих. Надо отметить важное для

конфессиональной традиции обстоятельство - наличие системы учебных институтов, семинарий, медресе, благодаря чему в конфессиональных учреждениях имелись специалисты-профессионалы в области правильного воспроизводства и расшифровки музыкальных молитвенных текстов, их звукоэкспрессии, орфоэпии. Таким образом, канонизированная канва службы позволяла сохранить национальную культуру, менталитет, укрепить этносознание.

Анализ функционирования конфессиональных музыкальных традиций в Поволжье позволяет предложить следующую схему:



Отличаясь интонационным и звукоэкспрессивным разнообразием, музыкальные конфессиональные традиции глубоко проникали в сознание людей, поддерживали их религиозное мировоззрение. Несмотря на то, что наибольшее значение для культуры имела православная религия, ряд фактов, изложенных выше, позволяет сделать вывод о ярко выраженных мусульманских традициях, поэтому можно говорить о слиянии культур Европы и Азии, образования культуры евроазиатского типа. Поволжье можно охарактеризовать как поликонфессиональный регион, его музыкальную культуру - как поликонфессиональную.

Как указывалось ранее, смешение, взаимодействие культур Запада и Востока происходило также на уровне традиционной песенной и инструментальной культуры.



## ТРАДИЦИОННАЯ ПЕСЕННАЯ КУЛЬТУРА

## ЭТНОСОВ ПОВОЛЖЬЯ

## 2.1. Песенное творчество русского этноса

Русская песенная культура сохранилась достаточно полно и может быть рассмотрена весьма подробно. В Поволжье бытовали три типа песен: общероссийские (распространенные по всей России), привнесенные и волжские, характерные исключительно для данной местности. К общероссийским относятся «Как по матушке, по Волге», «Из-за лесу, лесу темного», «У ворот, ворот, ворот», «Улица, ты, улица, широкая», «Ой, на горе калина», «Ах, вы сени, мои сени».

Обширный материал представлен группой привнесенных песен, разнообразных в жанровом отношении: лирическими, историческими, бурлацкими, хороводными, шуточными и другим. До начала XX века сохранились календарно-обрядовые песни, связанные с церковным календарем, приуроченные к Рождеству, Пасхе, Масленице, Троице. На Троицу пели, например, старинную календарную песню с типичной интонационной структурой веснянок «Ой ты, веснушка-весна» (прил.1) и одноголосную лирическую «Береза, моя, березонька раскудрявая в лесу стояла» (прил.2). В старину они исполнялись и молодыми, и старыми, а в середине XX века были записаны от людей старшего возраста.

На святки звучала колядка древнего происхождения «Бласлови-ко нас Бог» (прил.3).

Для описания имеющегося волжского песенного материала его необходимо классифицировать по жанрам, типу исполнителей. Достаточно широко известны жанры мужских исторических, разбойничьих, лирических песен, бытующих на волжских землях в XVI - XIX веках и сохранившихся до середины XX века.

Круг сюжетов их довольно многообразен: о взятии Казани, о Степане Разине, о Пугачеве, о войне 1812 года. В них историческое повествование, как

правило, связано с эмоциональным откликом на событие, оценкой происходящего, именами конкретных героев. С конца XIX века в Среднем Поволжье находили пристанище тысячи ссыльных и крестьян, бежавших от преследования правительства и кабалы. Среднее Поволжье, известное как место скопления бунтарских элементов, было охвачено восстаниями Степана Разина и Емельяна Пугачева. Эти исторические события отразились в песенном народном творчестве.

Наибольшее распространение в историческом жанре получили песни разинского цикла. Главный герой его - Степан Разин - изображается смелым, наделенным сверхъестественной силой. «Шел он городом Страханью, шел удалый молодец» - наиболее известная песня этого цикла (прил.4).

В ней рассказывается о сыне Разина, посланце, агитирующем за разинское движение. Песня сложилась незадолго до взятия Астрахани С.Разиным. Географическое распространение песен этой тематики чрезвычайно широко, но особенно они популярны в Поволжье. Сравнение вариантов песен «Шел он городом Страханью» позволяет сделать вывод об устойчивом содержании, о близости текстов и мелодий. В самарском варианте песни, в отличие от других, используется редкий образ - сделанная из песка лодка, на которой С.Разин исчезает.

К разинскому циклу можно отнести песни литературного происхождения, принадлежавшие самарскому автору Д.М.Садовникову, подробно изучившему народное творчество Самарской губернии. К их числу относится хорошо известная «Из-за острова на стрежень», которая была распространена в среде бедняков, рыбаков, рабочих, исполнялась в быту.

Архаическая мужская песня «Соловей кукушку уговаривал» - отголосок событий 1852 года (взятия Казани Иваном Грозным) (прил.5). Один вариант песни записан в Куйбышевe, другой - в Утевском районе Куйбышевской области. Последний не имеет аналогов. Городской вариант отличается лирическим характером, более спокойной манерой исполнения, медленным темпом.

Песня «Поле чистое, турецкое» возникло в солдатской среде как отклик на военное событие в XVII веке (прил.6). Существует несколько ее вариантов, в том числе и в Поволжье. Имсет ярко выраженный характер старой солдатской песни.

Одни и те же песни исполнялись в разных областях. Интересно проследить географию их распространения. Например, «Шел он городом Страханью, шел удалой молодец» бытовала в Ярославской, Саратовской, Костромской областях, «Поле чистое, турецкое» была распространена в Нижнем Новгороде, Саратовской, Ярославской, Костромской областях. Эти факты свидетельствуют об интенсивных песенных миграциях.

Бурлацкие песни представляют традиции мужского многоголосного исполнения протяжных песен. Тяжелая, грубая физическая работа бурлаков, требующая особой организации движения, породила особый тип песен - бурлацких (в мелодике народных песен часто отражался характер трудового процесса, тех условий, в которых они возникали). Мощное многоголосное звучание, специфические бурлацкие музыкальные команды помогали в работе и составляли своеобразный элемент музыкального языка песен. Наиболее яркими чертами отразились в излюбленных песнях, символизирующих силу, свободу: «Дубинушка» и «Эй, ухнем». Не случайно в бурлацкую артель набирались люди не только физически крепкие, но и обладавшие сильным голосом. Этот песенный жанр жил значительно дольше, чем существовал сам трудовой процесс. Наиболее популярными в Поволжье были «Степь, да степь кругом», «Вниз по матушке по Волге», «Взойди, солнце красное». Особенность работы - передвижение бурлаков от одного приволжского города к другому - способствовала быстрому их распространению. Родившись, например, в Нижнем, они вскоре напевались в Самаре. Так, в Самаре была записана песня «Нам с Нижнего начать...».

Примером быстрого распространения песни может служить песня «Уж ты степь моя, степь Саратовская» (об умирающем ящичке), известная в Самаре

под названием «Степь, да степь кругом». Она же является вариантом песни «Степь Моздокская», известной в Поволжье еще 100 лет назад. В сохранности характера, жанровой принадлежности песен важную роль играет среда обитания, способная существенно изменить их облик. Иллюстрацией к сказанному может служить трансформация лирических, хороводных песен «Ай по морю, морю синему» и «Не пой соловьюшко», попавших в бурлацкий быт и под его влиянием превратившихся в бурлацкие. Территориальное распространение перечисленных произведений весьма обширно.

Жанр разбойничьих песен известен в Поволжье с древних времен. Их колыбелью было Нижнее Поволжье - центр разбойничьих шаек. Они представляют собой наиболее ранние примеры песен, слагавшихся в XVI - XVIII веках. В них воспевается вольная жизнь, полная тревог, опасностей, борьбы. Например, в песне «Шумят ветры буйные, свистят в уши молодцу про его разбой» описание природы служит фоном всего происходящего, создает настроение, помогает доброму молодцу думать о том, как утром на допрос идти. В ней используется образ тюрьмы: «Ведут молодца, да ведь ко вепанию и отрубят ему буйну голову». Популярностью пользовались «На море стояли разбойники семь годов», «В лодке молодцы гребцы, все разбойнички». Как и в случае с бурлацкими песнями, наблюдалась их миграция. Так, в Самаре в конце XIX века была записана саратовская песня «Как во городе во Саратове», в которой рассказывается о трагических событиях, о пленении братьями-разбойниками родной сестры. Она же была зафиксирована в Курской и Новгородской губерниях.

В песнях постоянно встречается описание местного колорита. Авторы чаще всего обращались к образам Волги-матушки, ее красотам, Жигулевским горам.

К лирическим мужским песням относятся произведения о Жигулях, например «Уж вы горы, горы Жигулевские». В основе ее две старые лирико-эпические песни - «Горы Воробьевские» и «Уж ты поле мое». При миграции «Горы Воробьевские» превратились в «Горы Жигулевские», указывая на новое

название местности. Существуют варианты песни: «Горы Валдайские», три варианта о Саратовских горах. Названия подтверждают географическое распространение песни, которая бытовала также в Рязани, Тамбове, Новгороде, Туле, Орле.

Жанр лирических женских песен сохранился фрагментарно. Его примером служат старинные песни, записанные в середине XX века «Не бела заря в оконечко заря взошла», «Я не верила своим подружкам» от исполнительниц старшего поколения (прил. 7, 8). В них сохранились характерные для народных песен приемы повторов, разрывов слов.

Во второй половине XIX века в Поволжье распространились песни другого типа. Это песни-романсы городского происхождения, весьма популярные в мещанской среде. До конца XX века сохранились, например, «Солнце скрылось из глаз», вариант романса М. Глинки «Над серебряной рекой» и «Ох, время нам пора».

#### Бытовые песни. Частушки.

Фольклорист М. Ливеровская, описывая музыкальный колорит волжских городов, замечает, что в начале XX века<sup>1</sup> одновременно со старинными звучали новые: «Шарабан», «Матаня», «Сама садик я садила», «Жигули, вы Жигули», частушки.

Одной из самых популярных была песня «Шарабан» шуточного характера, которую знали не только на Волге, но и в Сибири.



Легко запоминающаяся мелодия и текст песни «Сама садик я садила» также быстро завоевала любовь волжан.

<sup>1</sup> Ливеровская М. «Что и как поет Волга» // Муз. летопись. Ч. 3. – Л., 1926.



Плясовой напев «Пароход плывет «Тамара» с удовольствием пела молодежь Самары.



#### Пароход плывет «Тамара»

Вспомни, что было,

Здравствуй, матушка Самара,

Аль ты забыла?

Последнюю строчку иногда исполняли на местном жаргоне: «В натуре забыла?»

Наиболее ярко колорит этих песен проявился в тексте любимой у населения «Матани». Характерный тип ее напева

Скоро будет-да, да

Троица.

Земля травкой-да, да кроется



*Если же спросят-да, да,  
Кто такой,  
То самарский-да, да  
Отрывной. [182, С.143]*

В песне употребляется слово «отрывной», обозначающее особую деятельность, бойкость и лихость. Самарским штрихом можно назвать использование слова «припою», бытующего только в Самаре.

*Припою за соловья  
Соловей-мальчишка я. [182, С.143]*

Слова припева «Матани»:

*Золотистый, золотой,  
в том ручаюсь головой. [182, С.143]*

Они употребляются после каждой строки, не выполняя при этом художественной нагрузки.

*За Самарской бугры, ямы,  
Золотистый, золотой,  
Там мальчишки-атаманы,  
В том ручаюсь головой.*

В архивных материалах Самары найдена песня со своеобразным названием «Она моя семи пудов не боится верблюдов». Употребление слова «верблюды» дается не для «украшения» текста. Это также является характерной чертой самарского быта, так как верблюдов можно было встретить на улицах города. И даже Городской думой было вынесено постановление: «Езда на верблюдах допускается только в Засамарской слободе, на косе р.Волги и у Хлебных амбаров, не поднимаясь в гору, по городу же допускается езда на верблюдах только с полуночи до 7 утра»<sup>1</sup>.

Перечисленные песни, популярные у большей части населения, дают представление о специфическом волжском колорите традиционной музыкальной культуры.

## 2.2. Песенное творчество татарского этноса

Татарская музыкальная традиционная культура до начала XX века мало изучалась, так как песенное и инструментальное творчество представлены весьма скудно. Одной из причин плохой сохранности татарской народной песни явилось, на взгляд некоторых ученых, негативное отношение ислама к музыке. «Наш ислам очень суровая религия по отношению к таким светским развлечениям, как игра, песня, к оставшимся от языческих времен обычаям; считая их уничтожение своим долгом, муллы старались любым путем осуществить это и, можно сказать, преуспели... Национальные обряды стали исчезать. Сопровождающие их песни без исполнения были забыты» [62, С.23]. Аналогичное суждение высказывает исследователь татарской музыки М.Акчурина: «Невозможно наблюдать без горечи, как наши старинные захватывающие содержательные песни постепенно забываются, то, что причина этому – наше духовенство – никто не станет отрицать. Если бы эти духовные отцы не объявляли музыку запретной и наш народ, а в частности, женщины, обучившись, записывали песни с музыкой, они, конечно, не исчезли бы». Ряд уточнений к вышеизложенному дается музыковедом В.Н.Юнусовой. Она подчеркивает мысль об избирательном отношении ислама к традиционной музыке, приспособляемости части обрядовой музыки к исламу и исчезновению, отвержению другой [62, С.23]. «Коран не только не содержит запретов музыкальной культуры, но и имеет достаточно разнообразную «музыкальную информацию», которую можно понять, только используя культурологические ключи» [63, С.18].

Следует отметить и факты, повлиявшие на угасание в начале XX века этнических традиций в целом и татарских в частности, – это и процесс индустриализации, происходивший в Поволжье, и переход к новому типу культуры, где по европейскому образцу ведущее положение заняла профессиональная композиторская музыка.

Музыкальный фольклор волжских татар объединяет в себе песенные и



инструментальные традиции казанских татар, мишарей, кряшен, ногайцев.

В состав казанских татар входят татары, проживающие в Татарии, Башкирии, Оренбургской, Челябинской и других областях.

Татары - мишари и кряшены - проживают в Самарской, Нижегородской, Саратовской, Астраханской, Ульяновской областях. Грунна крещенных татар в количественном отношении весьма невелика. В музыкальной культуре всех этнических групп татар можно найти как общие, так и индивидуальные черты. Важно отметить их стилистическое, ладовое, жанровое родство.

Песенный фольклор можно разделить на две группы:

- 1) песни, обусловленные местом и временем исполнения (календарные, хороводные, семейно-обрядовые);
- 2) песни, не обусловленные местом и временем исполнения (байты, лирические протяжные, скорые и другие).

Самым распространенным жанром татарского фольклора является байт. Это музыкально-поэтический жанр, характерный для многих народов мусульманского мира. Издавна «традиция мелодизированного чтения эпических сказаний, байтов испытывала на себе влияние коранической» [63, С.34]. Не случайно некоторые байты начинаются с молитвы, хотя не имеют прямого отношения к религии. Кроме Корана, на байты оказала влияние еще одна религиозная книга – **Бедавам**. Стили речитации обеих книг довольно близки и нашли отражение в манере исполнения байтов. Их не поют, а сказывают. Ученые допускают, что на напевы Бедавам часто сочинялись тексты байтов. В байтах «О поденшике» и «Бедаваме» идентичны структура стиха, музыкальный ритм, контуры мелодии (прил.9,10). В этом жанре сохранились следы арабской культуры, отчетливо прослеживается связь татарской народной музыки с арабской. Байт – слово арабское. У татар-мишарей до сих пор сохранились книги с текстами байтов в арабской графике.

Существуют две традиции сочинения байтов:

- на один текст несколько мелодий;
- на одну мелодию несколько текстов.

Для байтов, как и для народных песен татар, характерно наличие мелодий, напевов без конкретной связи с текстом. Например, на мелодию байта «Сак-Сок» складывается немало других байтов (прил.11).

Тексты байтов имеют развитую сюжетную основу и достигают больших размеров. Байты мишар отличаются от других большей распеваемостью, чувством.

Байтам на исторические темы близки **мынаджаты**, духовные песни, распространенные в просвещенной городской среде. Тематика мынаджат – любовь, разлука, материнское горе, философические размышления о жизни. Этот музыкально-эпический жанр, заимствованный у болгар в средневековье, в своей основе имеет кораническую традицию, проявляющуюся в тесной взаимосвязи мелодической и текстовой структур. Мынаджат оказывал влияние на обрядовую музыку. Так, мынаджатами назывались свадебные байты. Свадебный байт – религиозный обрядовый жанр, по мелодии близкий Мохаммадии (прил.12). Сходный тип интонирования и мелодии можно найти в музыке похоронных обрядов.

Особое место занимают протяжные песни (**озын кой**). В этом песенном жанре преобладает любовно-лирическая тематика. Исполняются они без сопровождения, или под аккомпанемент **курая**, скрипки.

Пример текста песни, воспевающей возлюбленную:

*Серебряное кольцо я отлил  
Из двенадцати серебряных монет.  
Голубушку мою, тебя я нашел  
В саду, где растут красные цветы.  
Серебряное кольцо я отлил,  
Увенчав им безымянный палец.*



*Богатство свое раздам, душу не пожалею*

*Ради тебя, мое золотое яблочко.*

Исследователь татарской культуры Н.Шарифуллина приводит пример текста песен татар-мишарей Ульяновской области, в которых содержится жалоба на безответную любовь или тоску о любимой:

*Как очи закрою, предстаёт передо мною*

*Силуэт моей любимой.*

*Пригорюнился, кончились мои слова.*

*Не мне достанется свет очей моих.*

Значительная группа песен имеет лирико-философское содержание:

*То, что случилось с нами, друзья,*

*Не от врагов и друзей, а от бога, ой, цветочек мой.*

Протяжная песня глубоко эмоциональна, но лишена сентиментальности, чувственности. Манера исполнения характеризуется необыкновенной сдержанностью, индивидуализированностью, субъективностью. Ведущая роль в протяжных песнях принадлежит мелодии. Она не скована ритмом и формой стиха, что порождает богатство орнаментации, многоплановость интонационного развития. В мелодиях протяжных песен мишарей нет орнаментальности, импровизации, распетости слогов, что существенно отличает ее от других.

В конце XX века в Самаре были записаны лирические песни татар-мишарей, жителей города, в прошлом – сельских жителей села Теплый стан<sup>1</sup>. Этот факт подтверждает существующую веками устную форму передачи песенного фольклора, связь музыкальных диалектов города и деревни.

Тематика песен разнообразна: любовь («Бабочка»), разлука с любимым («Маков цвет»), любовь парня к девушке («Все еще люблю»), любовь к родному краю («Возвращаюсь в родные края»).

С давних времен в татарском быту звучат короткие напевы и **такмаки**<sup>1</sup> (**кыска койлэр** или **кыска кой**). Такмак образуется из прибауток, которые предназначаются для сопровождения пляски, является своеобразным аккомпанементом. Он может иметь самостоятельное значение или являться припевом как в песне «Мотылек мой» (прил.13).

Значительное место в татарском музыкальном занимает жанр деревенских напевов (**азыл койлэре**). Особенность этого вида песни замечается в том, что бытует он в определенной местности (деревне), поэтому имеют названия, соответствующие населенным пунктам: «Арча», «Атня», «Сомбел». Исполняются деревенские напевы преимущественно на открытом воздухе, на посиделках, гуляньях. Тексты песен не закреплены за напевом, импровизируются.

Разновидностью жанра деревенских напевов является «песня улицы» (**урам кое**).

Календарно-обрядовые песни постепенно прекратили свое существование в быту казанских татар, но хорошо сохранились у кряшен. Известны следующие жанры: напев пахоты (**сорэн кое**), масленичная (**май кое**), святочная и другие. Примером может служить песня «Надруган»<sup>2</sup>, исполнявшаяся на святках участниками игры «гадание на кольцах».

Жанр свадебных песен распространен у кряшен и мишарей. У казанских татар он практически отсутствует. Свадьбы сопровождались исполнением особых песен – величальных, сатирических, иронических, песни от имени невесты, от имени жениха, родственников, прощальных песен.

Начинала свадьбу мать невесты с пожеланием ей успеха, совета молодым.

Гостевые, песни родственников – одна из многочисленных групп народных песен кряшен. В пении гостей и хозяев дома выражается любовь,

<sup>1</sup> С г. детской СГАКИ Л.Сафиной сделаны записи песен от: Гадиулдинова И.М., Булкиной И.Ш., Сафиуллиной С.А.

<sup>1</sup> Такмак – этимология слова не выявлена, не имеет буквального перевода на русский язык. Возможно, от «такмау», что значит призывание.

<sup>2</sup> «Надруган» переводится с монгольского «солнце взошло».

уважение друг к другу. Закрепленных текстов за мелодией почти нет. Момент импровизации в песнях у крещеных татар очень важен и требует большого мастерства от исполнителей.

Уникальное явление татарской культуры представляет «Разговор на сазе» (прил. 14).

Бытует он в среде астраханских татар. Астраханские татары – понятие более географическое, чем этническое. К этой группе относятся и казанские татары, и кряшены, и мишари. Таким образом, в музыке соединяются сразу несколько традиций, музыкальных диалектов. Своеобразие «Разговора на сазе» заключается в том, что мелодико-ритмические формулы выражают конкретные слова, смысл которых понятен только членам семьи, друзьям и другим близким людям.

### 2.3. Песенное творчество мордовского этноса

Традиционная музыка финно-угорского народа представлена в Поволжье творчеством мордвы.

Музыкально-культурные традиции мордвы складывались в процессе этногенеза при тесном взаимодействии с культурами соседних народов.

Мордовский этнос делится на две этнографические группы: эрзя и мокшу. Аналогичное разделение существует и в музыкальных диалектах. В целом можно выделить такие специфические черты мордовской музыкальной культуры, такие как: многоголосная пентатоника, ритмическая свобода, связанная с закономерностями мордовского языка.

Ученый Г.И.Сураев-Королев определяет многоголосную пентатонику мордовских песен как ядро музыкального мышления этноса, своеобразную форму хорового исполнения.

Пентатонная ладовая система – основа мордовской песни – роднит ее с китайской, чувашской, башкирской, татарской, монгольской музыкой.

Спецификой ритмической организации является то, что в эрзянской лексике практически отсутствует ударение. В мокшанском языке свободное ударение используется в значительно меньшей степени.

Мордовская народная песня разнообразна по своим одиночным и многоголосным стилевым видам. Самой типичной формой исполнения народных мокшанских и эрзянских песен является ангемитонное трехголосие.

Ансамблевое исполнение традиционно делится на 3 вида:

- гетерофонный стиль с эпизодическими отклонениями от унисона (величальные, вербные, масленичные);
- национально-самобытный стиль трехголосной хоровой полифонии (колядки, игровые, свадебные);
- поздний двухголосный стиль, в котором в нижнем голосе звучит основная мелодия, а в верхнем – терцовая втора. Наибольшее развитие он получил у мордвы-эрзи.

## Традиционные песенные типы и жанры

Традиционные типы одиночных и хоровых фактур	Группы жанров, в которых каждый из типов является одним из структурных компонентов
<b>I. Одиночные песни</b>	
1. Песенного стиля	песни свахи, колыбельные песни, детские потешки
2. Строго речитационного стиля	плачи (погребальные, поминальные)
3. Речитационно-песенного стиля	плачи (погребальные, поминальные, свадебные), песни свахи, колыбельные песни
<b>II. Хоровые песни</b>	
1. Гетерофонного стиля	колядки, вербные песни, масленичные песни-диалоги с птицами, закличания дождя
2. Трехголосного полифонического стиля	колядки, долгие песни рождественского дома, рождественские игровые песни, масленичные песни-диалоги с птицами, закличания весны, песни-обращения к духам-покровителям (свадебные, рождественские, поминальные), свадебные величания в форме благопожелания, свадебные корильные величания, неприуроченные долгие и частые песни
3. Стиля терцовой вторы	закличания весны, весенние и летние круговые песни, неприуроченные долгие и частые песни

Своеобразна тематика песенного фольклора. Она часто посвящена конкретным лицам, например «Иванова Устя», «Хороша Федуса – дочь старика Якова». Жизнь мордвы тесным образом связана с природой – именно поэтому распространены «лесная» и «полевая» темы: «Поляна», «По тропинке лесной», «Далеко в лесу», «Зеленый лесок, гудящий лесок». Песня «Поляна» – пример многоголосной пентатоники (прил.4).

Все песни можно классифицировать по жанрам.

## Жанры приуроченных песен:

- 1) рождественские – колядные песни, долгие песни рождественского дома, корильные шуточные песни;
- 2) весенние – масленичные песни, подразделяемые на призывы перелетных птиц и ритуальные песни-диалоги, закличания весны, вербные песни;
- 3) плачи – свадебные, поминальные;
- 4) свадебные – девичьи песни, плясовые, корильные величания, обращения к духам;
- 5) колыбельные;
- 6) исполняемые на молянах (у мокши – озксы).

## Жанры неприуроченных песен:

- 1) долгие песни (лирические, эпические);
- 2) частые песни (плясовые, шуточные).

Песни неприуроченных жанров имеют преобладающее значение, в музыкальном фольклоре эрзи и мокши.

Интересно отметить своеобразие исполнительской манеры долгих песен. Существовало поверье, что если спеть долгую песню до конца, то «скоро поседеешь и умрешь». В связи с этим их тексты имели большое количество куплетов.

С вхождением мордовских земель в состав Московского государства, с широким внедрением в мордовскую русскую культуру и православия, происходил процесс угасания национальных традиций (молян, озксов), связанных с языческими обрядами – молениями. В старину у мордвы существовало много озксов, которые разделялись на семейные и общественные. Исследователь мордовского фольклора К.Т.Саморолов отмечал: «По форме они представляли собой синкретизм разных видов искусства: хоровой песни,

сопровождаемой обрядами, игрой, гаданием; танца и пантомимы)<sup>1</sup>. Роль женщины и мужчины была в них неодинакова. Например, лошадиный молян могли исполнять только мужчины.

На *Рождество* часто звучали колядные песни, например величально-поздравительные, исполняемые при обрядовом обходе дворов в сочельник, может состоять из нескольких групп колядующих. В каждом селе был распространен свой «голос колядки», на который пелись песни этого жанра. Долгие песни рождественского дома пелись в ночь с 24 на 25 декабря и продолжались более 10 почей. Никакой связи с христианским Рождеством по тематике песни рождественского дома не имели и кроме того, они содержали сатиру на христианских церковных служителей.

Ряд несен посвящен духу-покровителю свиней. У мордвы Саратовской губернии первым обрядом в рождественском доме было «гоненье поросят»:

*Ай, коляда, коляда!*  
*Тетушка, дай пирожок!*  
*Если не дашь пирожка,*  
*Пусть сынок родится!*  
*Пусть сынок родится,*  
*Пусть по вершине столба походит!*  
*Пусть в лоханку упадет,*  
*Пусть молодая свинья его сжует!*

Значительное место на празднике занимала ритуальная игра «пляска медведя». Это кульминация праздника. Пляски чередовались с хоровыми протяжными песнями о любви и браке. В Саратовской губернии «пляски» были связаны с пением эротических песен.

На *Масленицу* исполнялись ритуальные масленичные песни, призывающие перелетных птиц. Песни-диалоги с птицами являются наиболее характерным видом мордовских обрядовых масленичных песен.

<sup>1</sup> Самородов К.Т. Песни вербного воскресенья // Мордовское народное устно-поэтическое творчество. – Саранск, 1975. – С.51.

В поэтических текстах *весенних закличек* преобладает следующая тематика: приметы весны, тема брака, сатирические темы.

*Вербные песни* сопровождали обряд хлестанья вербой, придающий, по поверьям, силу и здоровье.

*Круговые песни* пелись на вечерних молодежных гуляниях. Основные темы: разлука, несчастливый брак, малолетний постылый муж.

*Плачи* (явсема-мокшанские, лайпиема-эрзянские) – древнейший песенный жанр – распространены (до настоящего времени) в двух видах:

- ❖ плачи по умершим (прил.16);
- ❖ свадебные плачи(прил.17).

Напевам *свадебных причитаний* родственны песни свахи, исполняемые одногласно. Корильные величания адресованы невесте, ее родне и гостям. Певцы от жениха и невесты как бы состязаются в остроумии и находчивости. Напевы, на которые поются корильные величания, называются «голос свадебных корильных величаний» и являются общими у мокши и эрзи.

#### 2.4. Песенное творчество чувашского этноса

Чувашский этнос в процессе исторического развития был связан с культурами тюркоязычных племен, появившихся в Поволжье из Приазовья в VII-VIII веках нашей эры, особенно с волжскими булгарами. Свидетельством того является чувашский язык – единственный сохранившийся язык болгарской ветви.

В чувашской народной музыке до сих пор сохранились элементы далекого прошлого. Древнечувашские обычаи имеют сходные черты с музыкальными проявлениями современных чувашей.

Чуваши имеют ряд устойчивых параллелей с тюркскими народами в области фольклора, мифологии, языческих верований, музыкальной культуры.

Процессы взаимовлияния чувашей и венгров прослеживаются и в венгерской музыке через элементы пентатоники. Характер чувашско-венгерских этномызыкальных связей исследовал венгерский ученый З.Кодай и



назвал этот лад «северным тюрко-татарским пентатоническим стилем». Он писал, что «листая чувашские собрания, мы то и дело находим родственные звучания»<sup>1</sup>. Также он отмечает, что сейчас древняя ладовая основа венгерской музыки почти неощутима и «если бы не чувашский вариант, мы, пожалуй, никогда не предположили бы наличие пентатоники в нашей венгерской мелодии» (35, С.237.)

Чувашская ладовая система входит в обширную евразийскую систему пентатонных культур. Чувашская, татарская, башкирская, марийская, мордовская музыкальные культуры основаны на ладах этой системы.

В проточувашский период возникло своеобразное явление в чувашской песне – «квинтовая транспозиция», то есть высотное изменение мелодии, напева, сохранявшаяся до настоящего времени.

В области ритма можно найти параллели и с болгарской музыкой. Сходство наблюдается на разных уровнях ритмической организации. Их исследует в своих работах Н.Кауфман. При сопоставлении музыкальных систем чувашского и болгарского фольклора, обнаруживается однотипность, что дает возможность предположить о генетическом родстве культур.

В жанровую систему музыкального фольклора чувашей вошли похоронные, торжественные песни, «гимны земле», перенятые еще у древних народов, обитавших по соседству с чувашами.

Чувашское искусство испытывало влияние русской культуры в связи с христианизацией чувашского народа. Термины разного происхождения проникли в систему чувашских народных праздников, не изменяя их сущности. Древнейший чувашский **манкун** стал называться Пасхой, проводы зимы «**саварни**» - Масленицей. Под влиянием традиционной русской песни возник жанр чувашской лирической песни.

Чувашский этнос делится на группы: верховые – **туря**, **вирьял**; низовые – **анатри**, средненизовые – **анат-енчи**. Соответствующая дифференциация и в музыкальных диалектах. Чуваша, проживающие вне Чувашии, говорят на

низовом диалекте<sup>1</sup>, что нашло отражение и в мелодике.

В музыкальных диалектах всех групп наблюдаются как общие, так и индивидуальные черты, преобладание одних песенных жанров и угасание других.

Например, вирьялы не сохранили традицию свадебного плача невесты, но именно у них бытуют сенокосные песни; песни зимнего обряда есть только в среде правобережных анатри; у верховых чувашей нет хороводных. Песни верховых и низовых чувашей имеют некоторые различия:

- в определенном наборе излюбленных попевок, мелодических оборотов;
- в наличии одних и отсутствии других песенных жанров;
- в отсутствии в «низовом» фольклоре приема транспонирования отдельных разделов песни.

Ряд исследователей отмечают процессы взаимопроникновения в музыке верховых и низовых чувашей. В Среднем Поволжье зафиксированы факты исполнения песен анатри верховыми чувашами и наоборот<sup>2</sup>. «Общечувашских» песен, бытующих по регионам в неизменном виде, мало. В гостевом жанре можно назвать единственную мелодию «Пис-пис палап», которая наблюдается в репертуаре верховых и низовых чувашей.

На протяжении многих веков искусство, музыка воспринимались чувашами-язычниками как греховное. Такое аскетическое мировоззрение отразилось на творчестве. Для чувашской песни характерна афористичность высказывания, ограниченное употребление орнаментальности, что отличает ее от башкирской и татарской, но сближает с марийской. Особенностью песенной культуры чувашей является преобладание ансамблевой и хоровой формы исполнения. Ярким примером служит эпизод песни:

*Лес без ветра не шумит,  
Кукушка в одиночку не кукует,*

<sup>1</sup> Низовой диалект делится на подгруппы: правобережный, левобережный, приуральский, средневолокский.  
<sup>2</sup> В Самаре существует чувашский ансамбль «Самарские». В его составе бывшие жители чувашских сел Репертуар составлен из традиционных песен анатри, вирьял; они исполняются на родном языке. Это свидетельство активных миграционных процессов, способствующих переходу традиционной музыки из села и горюшкую среду.



*Песня в одиночку не звучит.  
Давайте споем вместе* [35, С.247].

Мелодий с широким распеванием на гласной в чувашских песен почти нет в связи с фонетикой языка, в котором употребление гласных ограничено.

Большинство чувашей селилось в сельской местности. Социально-бытовые условия определили жанровые разновидности песен: трудовые, бурлацкие, колыбельные, детские, обрядовые, гостевые.

Основу чувашской песенной культуры составляют обрядовые и лирические песни древнего происхождения, в которых откристаллизовалась система художественных выразительных средств традиционной музыки.

Обрядовые песни разделяются на два типа: календарные и семейно-бытовые. К календарным относятся **манкуи юррисем** (праздник весеннего равноденствия), **уяв юррисем** (хороводы, игры на празднике созревания растительности), **юпа юррисем** (зимние посиделки), **саварни юррисем** (масленица, проводы зимы) и другие, приуроченные к праздникам. К семейно-бытовым – **сапка юррисем** (колыбельные), **сене хата юррисем** (свадебные), **саса каларнисем** (похоронные).

По принципу мелодического развертывания композиционного строя песни можно разделить на три основные группы: протяжные, полупроотяжные, скорые.

Протяжные песни: рекрутские, поминальные, похоронные, лирические, застольные. Для их мелодии характерны крупные длительности, неизменный ритмический рисунок, распевы гласных (что не типично для чувашской мелодии). В них часто повествуется о тяжелой судьбе, как, например, в песне «Орел»:

*Парит орел, орел летит  
Над головою в облаках.  
В тяжелых дымах течет вся жизнь,  
И жизнь наша коротка* (прил. 18).

Застольные протяжные песни построены на мелодиях архаического склада. Они носят философско-сосредоточенный, эпический характер.

Исследователь Г. Комиссаров так описывает манеру исполнения застольных песен: «Ее начинают седовласые деды... Прежде чем выпить пиво, минорным тоном начинают петь эту патриархальную песню. Пока пьют старики, остальные молча, поникши головами, слушают. У многих появляются слезы на глазах»<sup>1</sup>. Часто в песнях этого жанра с любовью упоминаются родные (прил.19), и выражается почтительное отношение к родителям:

*Незабываемые отец и мать!  
Нет никого старше судьбы,  
Нет никого дороже родителей.*

Полупроотяжные песни: колыбельные, трудовые, свадебные причитания невесты и ее подружек, лирические, хороводные, гостевые (застольные), батрацкие.

Основной формой духовного общения крестьян друг с другом было посещение родственников, их гуляния. Поэтому жанр гостевых песен один из самых популярных.

*Когда мы да умрем да – что останется?  
Нынешние пиры-гулянья - они останутся,  
Нынешние пиры-гулянья - они останутся.*

В текстах постоянно делается акцент на важности общения:

*Мы ж да сюда, ай, приехали  
Не ради пива же, ай, ради родных.*

Близкие родственники воспринимаются как единственная опора в жизни («родные мои – крылья мои») [49, С.8].

В застолье важнейшим посетителям духовного начала было совместное музицирование. В текстах прямо утверждается, что при встрече с родными надо петь, а поговорить можно потом. Наиболее значительную группу песен составляют весенние хороводно-игровые песни (у верховых чувашей отсутствует), в которых ярко вырисовываются этнические и социальные нормы чувашского быта. В них преобладают сюжеты о молодежи, гуляньях, встречах и самих хороводах [49, С.9]:

<sup>1</sup> Комиссаров Г. Чуваши Казанского Заволжья. Т. 27. Вып. 5/ЮИАиЭ - Казань, 1911. - С.398.

*Идем, сестрицы, игры водить,  
Игры водить – сила не переведется,  
Игры водить – сила не переведется да,  
От вечерних гуляний работа не остановится.*

Некоторые чувашские хороводные песни строятся на чередовании запева и хорового припева. Создается своеобразное многоголосие, близкое к многоголосию русской народной песни.

Скорые песни: молодежные, детские игровые, шуточные, масленичные, некоторые песни свадебного обряда, хороводные игровые. Одна из самых популярных песен этого жанра - «Кил кача» («Приди, жених») (прил.20).

Молодежные песни исполняются вне хоровода «Выйду замуж за Ивана», «Вдоль по нашей улице», «Не гнись, орешек».

## 2.5. Песенное творчество цыганского этноса

Цыгане – древнейший этнос, «фараоново племя». Родиной цыган, по одной из гипотез, считается Египет, по другой – Индия<sup>1</sup>. Это немногочисленная, но известная во всем мире народность. Цыгане живут в Европе, Азии, Африке, Австралии. В Европу они пришли в XV веке через Персию, Турцию, Афганистан, в Россию же перекочевали позднее, разными маршрутами, иногда попадаясь в качестве «экзотического» трофея. «Во время турецких войн много цыган и в особенности цыганок было вывезено в Россию падкими до восточной красоты русскими воинами, главным образом, дворянами»<sup>2</sup>.

По мере продвижения по странам цыганский этнос разделялся на множество этногрупп: русских, немецких, испанских, румынских, венгерских, молдавских и других, - в каждой из которых выкристаллизовались только ей присущие музыкальные диалекты. Ареал расселения российских цыган весьма обширный: северные, южные области, Поволжье, Сибирь.

<sup>1</sup> Существует предположение, что цыгане - потомки египтян, страдающих за грехи своих предков, рассеялись по всему свету.

<sup>2</sup> Друскин М.Н. К вопросу об изучении цыганщины // Сов. музыка. - 1934. - №12.

Высокая степень восприимчивости обычаев, языков, культуры (в том числе музыкальной) объясняется условиями кочевого образа жизни цыган. В местах своего проживания они мало поддерживали связь с местным населением и контактировали только для получения элементарных средств к существованию. Изолированность этноса способствовало хорошей сохранности, чистоте антропологических черт. Однако обособленность не мешала интенсивному процессу приобретения новых культурных традиций. Меняя места проживания, цыгане приспосабливались к обычаям, культуре коренного населения, осваивали язык, принимали его религию. Известный исследователь цыганского фольклора С.М.Бугачевский, изучая традиционные цыганские песни и сравнивая их с аналогичными образцами в других странах, сделал вывод: «В течение столетий в каждой стране элементы национальной цыганской мелодии своеобразно скрещивались с элементами мелодий песенного фольклора тех народов, среди которых жили цыгане. Так, песни испанских цыган ничем не напоминают песни венгерских цыган, песни венгерских цыган – песни валашских и молдавских цыган» [8, С.13].

Необходимо отметить важное обстоятельство культуры цыган – устную традицию обучения и передачи информации. «Цыгане заимствуют иностранные слова не из книг, а из живого общения с другим народом»<sup>1</sup>. До сих пор в большинстве своем цыгане неграмотны, мало читают, то есть освоение новых культурных ценностей происходит только при непосредственном общении с носителями другой национальности. Тяжелая кочевая жизнь, гонения, жестокие преследования, бесправное положение женщины в общине – все находило отклик в цыганском искусстве.

Песенные традиции цыган можно разделить по жанрам:

- таборные (песни кочевых цыган). Бытуют как вокальные, одноголосные песни без сопровождения;
- лирические, протяжные (прил.21). Сложились под влиянием русских песен.

<sup>1</sup> Штейнпресс Б. К истории цыганского певца в России. - М., 1934. - С.90.

романсов. В них ярко прослеживаются элементы русской песенной традиции – междометия, восклицания, разрывы и повторы слов, переменный лад и другие:

- плясовые, шуточные – один из самых любимых жанров (прил.22). Пение часто неотделимо от пляски.

Музыковед М.Друскин делит цыганские песни на два рода: песни индостанского происхождения, основанные на мифологии, и песни о духовном мире цыган (эмоциональные), отражающие быт цыган.

В цыганском музицировании сконцентрировались элементы культур разных народов. В быт россиян ограничено вошли цыганские песни, инструментальная музыка, несущие в себе специфические ладовые, гармонические свойства музыкального языка Индии, Испании, Венгрии, Румынии, их исполнительские традиции. Импровизация – характерная черта восточного типа музицирования – лежит в основе и цыганского музыкального искусства. Этот факт подтверждает связь цыганской музыки с музыкой стран Востока.

Музыковед Б. Штейнпресс отмечает интересный факт: профессиональное цыганское пение, хоры – явление исключительно российское. На Западе они выступают только как инструменталисты. Цыганское исполнительское искусство привлекает особой природной музыкальностью, чувственностью, восходящей своими истоками к индийским и ближневосточным традициям. Редкие музыкальные способности передаются из поколения в поколение, ведь предки цыган относились к касте профессиональных танцоров, певцов и музыкантов. Популярность певцов и певиц объясняется специфической манерой преподнесения музыкального текста: страстным, диким характером, резкими динамическими контрастами, частой сменой темпа, необычным произношением русских слов, подчеркнутым элементом надрыва, свободной агогикой, ритмической разорванностью, особой чувственностью. Цыганское пение звучало в России с XVII века. Цыгане пели в кабаках, ресторанах, на пикниках, народных гуляниях. Основным потребителем цыганского искусства

было кучество. Богатые промышленники заводили крепостные театры, балеты, оркестры, хоры. Первые цыганские хоры появились в России в XVIII веке<sup>1</sup>.

Не отставали от моды на цыганское искусство и в приволжских городах. Группы цыган проживали почти во всех городах Поволжья. «Цыгане с древнейших времен – необходимая принадлежность всякого народного гулянья»<sup>2</sup>.

Важно отметить процессы влияния русской культуры на цыганскую. Ярче всего это прослеживается в репертуаре хоров. В них часто использовались мотивы и тексты русских народных песен<sup>3</sup>, романсов Гурилева, Алябьева, Варламова, аранжированные элементами восточных ладов и исполненные в цыганской манере. Подлинных цыганских песен хоры практически не исполняли. Иллюстрацией к сказанному может служить старинная цыганская песня «Не вечерняя заря», в действительности являющаяся вариантом русской народной песни «Не вечерняя заря спотухала»<sup>4</sup> (прил.23).

Песенное творчество волжских цыган дополняли многоликую картину музыкальных традиций Поволжья своеобразными чертами.

Несмотря на небольшую численность цыган, их традиции представляли и представляют большой интерес при изучении музыкальной культуры Поволжья.

Сохранившиеся в России и Европе мелодические стили цыганского песенного фольклора еще мало изучены; их записи представлены небольшим количеством образцов. Поэтому изучение и сохранение данного вида традиций – важнейшая задача современного музыковедения и фольклористики.

Инструментальные традиции цыган в основном строятся на заимствованиях из других культур, поэтому подробный их анализ в дальнейшем не предполагается.

<sup>1</sup> Первый хор цыган принадлежал графу И.Н.Орлову. Точная дата его возникновения не установлена.

<sup>2</sup> Друскин М.Н. К вопросу об изучении цыганщины //Сов. музыка.-1934 -№12.

<sup>3</sup> В концертах исполнялись: «Не будите меня, молодца», «О темном лесу», «Не одна в поле дороженька» и др.

<sup>4</sup> Оригинал записан в Елецком уезде Орловской губернии.

## 2.6. Песенное творчество еврейского этноса

Евреи считаются одной из самых одаренных в музыкальном отношении наций, имеют характерную народную музыку, являются наиболее активными распространителями музыкального искусства.

История еврейской музыки связана с процессами переселения евреев по направлению от Малой Азии, Ирана, Сирии по восточной части Европы к дунайским землям, к западу Европы. В вопросе ассимиляции еврейской культуры важно отметить, что легче всего еврейский этнос впитывал мелодии Востока. Продвигаясь на запад, еврейская культура все меньше усваивала интонационный склад музыки окружающих народов.

Еврейская народная песня испытала сильное румынское, турецкое, балканское, иранское, персидское влияние. Вместе с тем, в еврейском фольклоре отчетливо просматриваются элементы немецкого искусства. Натуральный минор широко используется как в немецкой, так и в еврейской музыке.

Еврейское традиционное песенное творчество обладает рядом специфических черт. Известно, что характер трудового процесса определяет ритмическую организацию музыкального текста, влияет на исполнительский стиль.

Для представителей еврейского этноса типично занятие индивидуальными формами ремесел. Именно индивидуальная работа породила одноголосную народную песню, сольную практику исполнения. В мастерских ремесленников песни звучали с утра до поздней ночи.

Тематика еврейских песен разнообразна. В них преобладали настроения жалости, пассивности, слезливости. В песенном фольклоре жанр напевов без слов выделяется своей оригинальностью. Появление его связано с религиозными запретами на инструментальную музыку по субботам и праздникам. Танцевальные пьесы и песни в таких случаях исполнялись на слоги «та», «ра», «на», что и стало впоследствии называться «напевами без

слов». Жанры «напевов» разнообразны по характеру: лирические, драматические, эпические - близки к инструментальной музыке. Это единственный в еврейской вокальной музыке пример публичного и коллективного (хорового) исполнения. Обычно «напевы», как и все другие народные песни, исполнялись одногласно. Распространение они получили с появлением *хасидизма*<sup>1</sup>. В хасидских напевах веселье, юмор переплетались с характерной еврейской сентиментальностью. Хасидская музыка представляет собой сплав религиозного и традиционного еврейского искусства. Сочинителями, авторами «напевов» являются преимущественно *канторы*, талантливые народные музыканты. Мелодии передавались в устной форме, без письменной фиксации, поэтому восстановить их практически не представляется возможным.

Наиболее популярный жанр - любовной песни - зафиксирован в еврейском быту в XVI столетии. В народно-песенном репертуаре оказалось огромное количество песен любовной тематики, хотя слово «любовь» было запретным. Браки совершались исключительно путем сватовства, так как большую роль играло приданое. Довольно редко в песнях выражалось светлое, чистое, юношеское чувство любви. Большая же часть их повествует о несчастной любви, разбитом, оскорбленном чувстве. Песни о любви - песни интимные. Они всегда исполнялись сольно, часто без сопровождения, в кругу самых близких друзей или родственников, а при посторонних людях любовные песни не исполнялись.

Много еврейских любовных песен распевали на мелодии танца *шер*, например «Сыграйте мне новый шер». С ранних лет молодые люди вынуждены были зарабатывать себе на жизнь, на приданое. Любовная песня создавалась и бытовала в невыносимо тяжелых условиях, как отклик на непосильный и беспросветный труд. Поэтому в ней нет мечты о лучшем будущем, надежды соединиться с любимым.

В еврейском фольклоре никогда не существовало обрядовых свадебных

<sup>1</sup> Хасид - благочестивый проповедник.



песен на идиш, но еврейскую свадьбу невозможно представить без инструментальной музыки клезмерских ансамблей.

В настоящее время в Поволжье распространены «Тумбалалайка», «Хава нагила» («Давай возрадуемся») (прил.24), «Иерусалим» (прил.25). Они воспринимаются еврейскими общинами как старинные, народные.

### ГЛАВА 3.

#### ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ ЭТНОСОВ ПОВОЛЖЬЯ

Решение проблем, связанных с изучением музыкальной культуры Поволжья, нельзя считать исчерпанным, если не обратиться к важнейшей ее составляющей – музыкально-инструментальным традициям. Обоснование положения о евроазиатском типе культуры региона невозможно без освещения вопросов, связанных с этой формой музицирования. Разнообразие «межнациональных» музыкальных инструментов, бытовавших в Поволжье с древности до конца XX века, позволяет сделать вывод о тесных контактах в музыкально-инструментальной сфере волжан с народами Европы и Азии. Этническому названию музыкальных инструментов, распространенных в Поволжье, можно найти аналог в других культурах, цивилизациях, языках.

Многострунный щипковый инструмент *гусли* (русский, белорусский) упоминается уже в Библии («авлос»). У карелов же он известен как «*кантеле*», у мари – *кюсле*, у чувашей – *кесле*, у удмуртов – *кредь*. Любимый инструмент русских *гудок* у народов коми называется *сигудок*, у мари – *ковыж*, у чувашей – *сергеч-кубос*. Башкирский *курай* имеет схожие черты с тюркскими и монгольскими инструментами: *чоор* и *шоор* - в Киргизии, *сыбызги* - в Казахстане, *сур*, или *цур*, - в Монголии. Древнегреческая лира имела разные названия: у арабов – *каннара*, у персов – *киннара*, у евреев – *киннор*. *Колокольчики*, *бубенцы*, распространенные у всех этносов Поволжья, родственны инструментам Персии – *думбулу*, *данбалу*. Колокола, рога и трубы использовались в западных церквях. Арабские *дайра*, *дайрун* обозначают ударный инструмент, «восточный бубен», похожий на бубен народов Поволжья.

Родиной струнных инструментов считается Азия. До сих пор в Чувашии, Башкирии, Татарии, России бытует *скрипка*. Этимология слова «скрипка» - *skrzypce* – восходит к древнеиндоевропейскому звукоподражательному корню. Можно еще привести весьма многочисленные примеры такого рода. На них отчетливо прослеживается связь «волжских» инструментов с «восточными»,



азиатскими.

Инструментальная музыка связана с историей народов, бытом, психологическим складом, антропологическими особенностями, эстетическими взглядами, мировоззрением. В конструкции инструмента, способах звукоизвлечения, его материале, музыкально-выразительных способностях отразилась специфика мышления (в том числе и музыкального) народа. Религиозные верования также нашли отражение в музыкальных инструментах. Изобретение лиры и кифары приписывалось Аполлону. Многоствольная цевница считалась изобретением бога Пана. Представление о божественном происхождении музыки характерно для многих народов.

Однако наблюдалось и отрицательное отношение к инструментальной музыке. Например, в православном обряде музыкальные инструменты были запрещены и провозглашены «греховными». Борьба с «бесовскими гудебными сосудами» надолго затормозила развитие русской инструментальной музыки.

Главными носителями и хранителями народных инструментальных традиций были скоморохи, которые подвергались жестоким гонениям.

Сдержанное отношение к музыкальным инструментам наблюдается в исламском мире, где предпочтение отдается вокальным жанрам, звучанию человеческого голоса. Немногочисленные инструменты, бытующие у тюркских народов, как правило, выполняли функцию сопровождения. В ортодоксальной культовой практике музыкальные инструменты не применяются, хотя в Коране и нет соответствующего запрета. Оповещение о всех пяти обязательных молитвах делалось ансамблем музыкальных инструментов: труба (буг), барабаны (табл), литавры (дибадит).

«...Алуд ад-Дауле велел бить в барабан перед своими воротами начало трех сроков молитвы. ...Джалал ад-Даула – четыре и, наконец, в 436/1044 году наместник приказал бить в барабан все пять раз» [63, С.48].

В ряде культур музыкальный инструмент воспринимался как трансформация человеческого тела и движений. Весьма показателен в этом отношении башкирский **курай**. В манере игры на нем сочетаются вокальное и

инструментальное начала. **Курайсы** (исполнитель на курае) является органической частью своего инструмента, так как техника игры основана на использовании резонаторных полостей исполнителя. Обертоновые звуки возникают путем воздействия воздушной струи, формируемой в дыхательном органе человека, и связан этот феномен с физиологическими особенностями гортани башкир, тувинцев. Своеобразный тип звукоизвлечения на грани вокального и инструментального используется в игре на болгарском **кавале**, украинском **фляре**. В Азии звучание инструмента воспринимается как имитация человеческого голоса (**вина**, **саранги** в Индии).

Нередко инструмент представлялся как живое существо, как голос его хозяина. Например, индейцы, африканцы «кормили» свои священные барабаны. У народов Поволжья долгое время существовал обычай хранить дома музыкальные инструменты сыновей, призванных служить в армии. Люди верили, что «музыкальный инструмент оставался живым голосом рекрута», поэтому являлся неприкосновенным.

В музыкальных инструментах отразилась связь человека с окружающей природой, ее ритмами, тембрами. Для изготовления их использовались природные материалы, существующие на территории расселения этноса: раковины, рога, камни, вода, дерево и другие.

Китайцы в качестве музыкальных инструментов использовали камни (литофоны), шелк (струны на инструментах), бамбук (флейта), бутылочную тыкву (губной орган). В других странах применяли скорлупу кокосового ореха (вьетнамский **дан-чао**), тростник (**кхень**), рисовое тесто (барабан Южной Индии). В Поволжье использовались разные породы деревьев, листва, трава, стебли растений. Известны флейты из тростника и глины, трубы из бересты, рог из рога животного.

Особое значение для развития инструментальной музыки в регионе имели пастушьи коммуникации. «Музыкальная организация пастушества» лежала в основе музыкальных традиций, способствовала культивированию имитационных, импровизаторских свойств инструментальных наигрышей.

Мастерство пастуха определялось не владением виртуозной техникой, а умением воспроизводить необходимые сигнальные наигрыши, имитировать голоса птиц, животных.

Музыкальные инструменты использовались в семейной обрядности. Гармонь, скрипки, волынки, трещотки, заслонки и другие шумовые инструменты звучали на свадьбах, на праздниках, посвященных рождению ребенка, на проводах юноши в армию. Интересно рассмотреть функции и значение инструментов в обрядовых действиях. На чувашских свадьбах часто устраивались соревнования для музыкантов жениха и невесты. Исследователь чувашской культуры К.Прокопьев описывал это таким образом: «...скрипачи, сидя рядом, изо всей мочи пилят каждый на своей скрипке, стараясь перещеголять друг друга».

Начало свадьбы – въезд жениха во двор невесты – у большинства волжских народов происходило при музыкальном сопровождении волынщиков и гармонистов. Перед отправлением свадебного поезда у русских, чувашей, мордвы молодежь танцевала, аккомпанировала им на гусях, скрипках, волынках, варганах, гудках. Слышался звук бубенчиков, телег, натянутых на пузырьях струн, когда жених приезжал со своею свитой взять невесту. «Музыканты начали играть на своих инструментах, все запели и выехали со двора»<sup>1</sup>. Музыка сопровождала свадебный поезд на протяжении всего пути.

Прощаясь с родителями, невеста пела протяжные, грустные мелодии под звуки скрипки или волынки. У мордвы считалось, что инструменты помогают невесте правильно исполнить данный элемент обряда. Во время одевания невесты перед приездом жениха организатор мордовской свадьбы приказывал пузырьнику играть, а всем присутствующим петь.

В свадебных обрядах татар, чувашей, мордвы широко использовались самозвучащие инструменты. Основная их функция – оберегать новобрачных от нечистой силы. У татар-мишарей существовал интересный обряд приобщения невесты к новым семейным обязанностям, во время которого пели и плясали

под ритмичные удары скалок. Аналогичный обряд был и у чувашей. Предметы домашней утвари широко использовались в ритуальных действиях. Во время обряда шествия невесты за водой производился ритуальный шум ударами в сковородки, ведра, заслонки. Специалист по мордовской музыке М.Евсеев, вспоминая мордовскую свадьбу, писал: «...хозяйка берет в руку кто палку, кто заслонку, кто пустое ведро и начинают бить глиняную посуду, ударять палками о стену, производить звон заслонками»<sup>1</sup> для того, чтобы «выселить из избы нечистую силу», которая якобы проникла туда во время свадьбы вместе с посторонними лицами. Особое значение имели колокольчики и бубенчики. Именно их звон символизировал богатство жениха и невесты. Свадебные поезда обязательно украшались колокольчиками или бубенчиками. Их звуки обладали магической силой, и по представлению татар, чувашей, мордвы, русских, должны были отпугивать злых духов, «нечистую силу» от новобрачных и гостей.

В обрядовой практике, связанной с рождением ребенка, существовали некоторые различия. Например, у татар запрещалось играть на музыкальных инструментах, петь и даже громко разговаривать. Чувашки отдавали предпочтение пению и считали, что музыка благоприятно воздействует на младенцев. Русские в обрядах брождения младенца использовали как вокальную, так и инструментальную музыку.

Инструменты, рассматриваемые в работе, приводятся по классификации ученых-музыковедов Э.Хорнбостеля и К.Закса:

1. Аэрофоны (колеблющееся тело – упругий материал).
2. Хордофоны (колеблющееся тело – струны).
3. Мембранофоны (колеблющееся тело – натянутая перепонка).
4. Идиофоны (колеблющееся тело – столб воздуха).

<sup>1</sup> Комиссаров Г.И. Чуваша Казанского Заволжья. Т. XXVII. Вып 5 /ЮАиЭ.-Казань, 1911. -С 398.

<sup>1</sup> Евсеев М. Мордовская свадьба.-М.,1931.-С 310.

Русские народные музыкальные инструменты бытовали в Поволжье с глубокой древности. Часть из них используется и в настоящее время, а часть прекратила существование несколько веков назад. Тем не менее, изучение их представляется важным для получения более полной картины их эволюции, роли в жизни народа.

В таблице, приведенной ниже, указываются временные рамки использования инструментов.

Таблица 2

**Время появления сведений о русских народных музыкальных инструментах (по письменным и иконографическим источникам XI-XVIII веков)**

Названия инструментов	Века							
	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI	XVII	XVIII
<i>Духовые</i>								
Целочиш				x				
Сопель	x							
Свирель		x						
Сурна					x			
Дуда					x			
Труба	x							
Рог					x			
<i>Струнные</i>								
Гусли	x							
Домра						x		
Гудок							x	
Балалайка								x
<i>Мембранные</i>								
Бубна	x							
Тулумбас							x	
Набат							x	
Накры					x			
Барабан							x	
<i>Самозвучащие</i>								
Вило	x							
Бряцало	x							
Ариан (арган)		x						

x – время появления инструментов

## АЭРОФОНЫ

**Кувиклы, кугиклы, кувички, цевница** – многоствольная флейта типа флейты Пана. У русских кувикл стволы между собой не скреплены, их свободно держат в руке.

**Сопель, или дудка, пыжатка** представляет собой продольную свистковую флейту. Ствол ее деревянный, круглый. Звук сопели негромкий и чуть глуховатый, при передувании в верхнем регистре становится более сильным и даже резко свистящим. Сопель в древней Руси пользовалась большим распространением среди народа, особенно в практике скоморохов. Слова «сопельник» (или «сопель») и «скоморох» часто были синонимами. В XII-XIII веках и, возможно, вплоть до XVI века сопель входила также в число ратных инструментов.

**Свирель, двойница, двойчатка** – парная продольная свистковая флейта. Район распространения этого инструмента невелик и ограничивается Смоленской, Орловской и Могилевской областями. Первые сведения об инструменте, носящем название «свирель», появляются только в XVII веке. По устройству она является двухголосным инструментом. Такая конструкция была вызвана, по всей вероятности, появлением в народной музыке (в народной песне) многоголосия.

**Свистулька** – керамическая пустотелая фигурка в виде птицы, животного, человека, снабженная свистковым приспособлением и 2-3 игровыми отверстиями. Подобного рода фигурки были распространены у многих народов и представляли собой древнейший тип музыкального инструмента. Постепенно они превратились в детскую музыкальную игрушку. В настоящее время свистульки чаще делают без игровых отверстий.

**Посвистель** – поперечная малая флейта; упоминается в древних летописях.

**Сурна.** Инструмент представляет собой деревянную трубку с цилиндрическим каналом, на обоих концах которой имеются раструбы. Сурна –

один из самых древних инструментов Руси, проникла также в музыкальную практику скоморохов.

**Дуда, волынка, коза, или козица.** Первое название инструмента – дуда – происходит от глагола «дуть», а второе и третье связаны с материалом, из которого ее изготавливали. Мех волынки выделялся из кожи вола или козы. Волынка имела одну мелодическую трубку, снабженную несколькими игровыми отверстиями, и одну бурдонную (басовую). Игра на волынке производилась следующим способом: музыкант держал мех под мышкой левой руки и, надувая его воздухом, на малой трубке с игровыми отверстиями исполнял мелодию, а басовая издавала при этом неизменный по высоте звук – бурдон.

**Жалейка, брелка.** Состоит из одной (одинарная) или из двух (парная) маленьких деревянных стволов. В верхнем конце каждого имеется одинарный надрезной язычок-пищик, а на нижний надевается раструб. Парные жалейки имеют преимущественное распространение в южных районах – Воронежской, Рязанской, Сызранской, Орловской, Тульской областях и на Дону, среди донских казаков. Жалейка – пастушеский музыкальный инструмент. Играют на ней соло, дуэтом, нередко – в ансамбле, или сопровождают хоровое пение.

**Труба пастушеская.** Изготавливается из дерева. Употребляется (наравне с рогом) пастухами для подачи сигналов и исполнения несложных наигрышей.

**Труба ратная.** Этот вид трубы, существовавший на Руси с глубокой древности, имел специальное назначение инструмента военного и инструмента великокняжеского двора. Первое свидетельство о трубе ратной можно отнести к концу VI века.

**Конические трубы.** Изображение ратных конических труб встречается в Радзивилловской летописи, «Сказании о Мамаевом побоище» и других источниках XV-XVIII веков. Конические трубы имели прямую или слегка изогнутую форму. Изготавливались они из металла, хотя, возможно, были и деревянные трубы.

**Рог.** Пастушеский рог выделяется из дерева (березы) и имеет прямую

или искривленную форму, подобную рогу животного. Первое упоминание о пастушеских рогах имеется в «Реестре» Петра I, где они так и названы – «пастушьи рога». Рог находил также применение в ратном деле Древней Руси. Наиболее ранние сведения об использовании рога как ратного инструмента встречаются в Радзивилловской летописи.

**Рожок.** Пастушеский рожок представляет собой деревянный мундштучный музыкальный инструмент с игровыми отверстиями. Существует два вида рожков: сольные, употребляемые также для сопровождения пения, и ансамблевые. Пастушеский рожок – сравнительно «молодой» инструмент, возникший, не ранее конца XVII века.

#### ХОРДОФОНЫ

**Гусли** делятся на шлемовидные (псалтиревидные), крыловидные (звончатые) и прямоугольные (столообразные).

**Гусли шлемовидные.** Корпус инструмента имеет форму шлема. Шлемовидные гусли принадлежали племенам, селившимся в верховьях Волги: мари, чувашам, удмуртам, – сохранившим для них и славянское наименование – гусли (куся, кесле). Гусли имеют обычную конструкцию, их игровое положение – у исполнителя на коленях.

**Гусли крыловидные.** Инструменты имеют долбленный или клееный корпус в форме крыла, изготовленный, главным образом, из ели. Размеры инструментов колеблются в довольно широких пределах.

**Гусли прямоугольные (столообразные).** По внешнему виду представляют собой прямоугольный ящик с крышкой. Корпус гуслей сходен с корпусом клавикорда. Музыкально-акустические и технико-исполнительские качества прямоугольных гуслей чрезвычайно высоки. Их изобретатели сумели устранить недостатки клавикорда и в то же время сохранить многовековую русскую гусельную традицию.

**Домра.** Сравнивают ее с «азиатской балалайкой с проволочными струнами» и указывают, что «встарь это было духовое орудие, дудка». Термин «домра» происходит от древнеславянского «дму», то есть «дуть». Неясным



остается вопрос о происхождении и истории развития русской домры. Исследователи инструментальной народной музыки А.Фамицын, Н.Привалов, А.Новосельский предполагали, что она пришла в Московскую Русь от «азиатских народов», от древнего арабо-персидского **танбура**.

**Балалайка.** Представляет собой трехструнный щипковый инструмент, преимущественно с треугольным, реже полусферическим, усеченным внизу корпусом и сравнительно недлинной шейкой. Игра производится бряцанием пальцами по всем струнам одновременно и в иных случаях отдельным защипыванием первой струны.

**Гудок.** Ни одного экземпляра гудка не сохранилось. Суммируя имеющиеся археологические, литературные и иконографические материалы, представляется возможным реконструировать гудок. Корпус инструмента овальной или грушевидной формы с перехватом и без перехвата посередине и, как исключение, круглый; верхняя дека его плоская, тыльная сторона выпуклая; шейка очень короткая, позже более длинная; головка прямая, треугольная или скошенная, отогнутая назад и с завитком вперед; струн 3, реже 4, смычок – короткий, лукообразный.

### МЕМБРАНОФОНЫ

В древнерусской письменной и устной литературе упоминаются следующие мембранные инструменты: **бубны**, **тулумбас**, **набат**, **накры**.

Общим именем «бубны» назывались:

- ❖ литаврообразный ратный инструмент, звучавший парно в коннице и одинарно в пехоте;
- ❖ обычного типа бубен с узкой обечайкой;
- ❖ двусторонний барабан.

**Бубны ратные** представляли собой один или два соединенных между собой металлических котла. На устье, с помощью обручей и узких ремней, натягивалась кожаная мембрана. Удар по мембране производился специальной колотушкой-вошагой в виде короткой конской плети с деревянной рукоятью и

кожаным плетеным шаром (ударником) на конце. Бубны – прежде всего сигнальный и шумовой инструмент.

**Тулумбас** представляет собой аналог конной литавры, но меньших размеров.

**Набат** – громадных размеров военная литавра с металлическим корпусом и кожаной мембраной. Набат укреплялся на специальном дощатом щите, перевозился на четырех верховых лошадях. В набат били одновременно восемь набатчиков.

**Накры.** Это маленькие парные литавры в виде разной величины глиняных горшков с натянутой на их устье кожаной мембраной. Подобного устройства инструменты под именем **нагара**, **гошанагара** или **диплинто** бытуют по настоящее время в Средней Азии и на Кавказе.

**Бубен** – любимый инструмент скоморохов и медвежьих наводчиков. Неширокая круглая деревянная обечайка с натянутой на одной стороне кожаной мембраной. Внутри обечайки подвешивались бубенчики и колокольчики.

**Барабан** двусторонний в виде широкой деревянной обечайки, на которую с обеих сторон натянуты кожаные мембраны.

### ИДИОФОНЫ

**Било** – деревянная или металлическая доска (брус), по которой ударяли молотком (палкой).

**Бряцало** – один из древнейших музыкальных инструментов Руси. Это был металлический («яко клепало») самозвучающий инструмент, подобный гонгу, в который ударяли колотушкой.

**Колокол** – музыкальный инструмент народного веча и церкви, использовался на Руси с XI века в музыкально-художественной практике. Первое упоминание о нем встречается у багдадского ученого и путешественника Хасан ибн Хусейна (аль-Масуди).

**Ложки** – простейший музыкальный инструмент, по внешнему виду



ничем не отличающийся от обыкновенных деревянных столовых ложек. Специальные музыкальные ложки имеют более тщательно отполированную поверхность тыльной стороны полушарий и удлиненные рукоятки.

**Трещотка** – набор одинаковых дубовых досочек, нанизанных на два ремешка или веревки, между парами которых проложены деревянные планки. Концы ремешков (веревки) исполнитель берет в обе руки, и путем резкого или плавного движения заставляет досочки стучать одна о другую.

**Варган**, или **арган** – древнерусская ратный музыкальный инструмент. Это маленькая металлическая (железная) подковка с параллельно вытянутыми концами, в центре которой укреплен стальной язычок с крючком на конце.

### 3.2. Татарская народная инструментальная музыка

Традиции инструментального музицирования у татар занимают более скромное место по сравнению с песенными, музыкальный инструментарий немногочислен. Это обусловлено особым вниманием к человеческому голосу в бытовой и религиозной практике.

В культовой службе музыкальные инструменты применялись весьма ограниченно, для оповещения о начале молитвенного цикла ракат. В состав ансамбля для призыва верующих входили трубы (буг), барабан (табл), литавры (дабадиб).

### АЭРОФОНЫ

Самую большую группу инструментов составляют деревянные духовые. Изготавливают их из природных материалов: бересты, бумаги, коры деревьев, глины, соломы, зонтичных растений.

**Сыбызги** – берестяной свисток. Используется для имитации голосов птиц.

**Музикан** – пастуший инструмент с ильным звуком.

**Камыл курай** – пастушеский, соломенный курай. Обладает мягким, бархатным тембром.

**Сорнай** – дуда из камыша.

**Кэгуче сорнае** – сигнальный инструмент. Используется в пастушеском хозяйстве.

**Мэгез** – рог. Изготавливается из коровьего рога. Пастуший инструмент с резким звуком.

**Быргы** – пастушеская труба, изготовленная из жести.

**Кэзук сыбызгы** – свисток из деревянной шпильки с резиновой лентой.

### ХОРДОФОНЫ

Струнные инструменты: **гусли**, **кубыз**, **тумра**, **домра**, **балалайка**, **мандолина**.

**Кубыз (варган, сорнай)** – струнный смычковый инструмент. Кроме татар бытовал еще у некоторых тюркоязычных народов (узбеков, казахов, киргизов).

Продолжением многовековой традиции игры на кубызе стало распространение скрипичного искусства. Скрипка появилась в Поволжье в XVII-XVIII вв., несколько раньше, чем в арабских странах. Она была освоена татарами как инструмент народного профессионального музицирования. Орнаментальное начало в игре на скрипке является важнейшим средством самовыражения исполнителей.

У астраханских татар бытуют кавказские и закавказские музыкальные инструменты. Популярностью пользуется инструмент типа бубна – кабал, а также дуэт саза и кабала.

**Саз** – саратовская гармошка с колокольчиками на левой крышке.

В XIX веке в Поволжье появилась гитара. Этот факт рассматривается как показатель приобщения татар к европейской культуре. М.Н. Нигмедзянов отмечает, что баян, аккордеон, мандолина до настоящего времени не претерпели изменений и стали подлинно народными.

### 3.3. Мордовская народная инструментальная музыка

В мордовской народной инструментальной музыке различаются два вида:

1. Инструментальные наигрыши, не сопровождающие исполнение песен:
  - а) сигнальные наигрыши (пастушеские, сторожевые);
  - б) наигрыши-обереги для отпугивания «злых духов» на озках и свадьбе;
  - в) наигрыши программно-изобразительного характера, сопровождавшие ритуальные пляски;
  - г) программные наигрыши, сопровождающие (не ритуальные) пляски;
  - д) пастушьи наигрыши «ваныцянъ морот» - вариации на темы неприуроченных долгих и частых песен.
2. Сопровождение исполнения песен:
  - а) приуроченных – колядки, плясовые песни рождественского дома, весенние и летние круговые, песни-благопожелания во время календарных озков и обрядов свадьбы;
  - б) неприуроченных песен лирического рода – частых и долгих.

#### АЭРОФОНЫ

**Шпудька.** Один конец катушки для ниток закрывается тонким слоем бересты или кусочком папиросной бумаги.

**Акацань видьмекс.** Инструмент представляет собой срезанный напополам и расщепленный полый стручок акации. Детский инструмент.

**Сандиень морама, сандеень морама** – пастушья продольная флейта из полого стебля тростника длиной 30-35 см с тремя, реже четырьмя игровыми отверстиями.

**Пишень морама, пекшень морама** – флейта длиной 20-25 см из липового дерева. В прошлом пастуший инструмент.

**Гуень почкось морама** – флейта из полого стебля растения длиной 60-80 см. Пастушеский инструмент, на котором исполнялись плясовые наигрыши.

**Вяшкама, вешкема** – свистковая флейта, изготавливаемая из ивового прута длиной от 30 до 70 см. На этом инструменте исполнялись напевы долгих песен и плясовых наигрышей.

**Кевонь тутушка, кевень дудушка** – пустотелая свистулька из обожженной глины в форме сороки или утки с двумя игровыми отверстиями.

**Нюди, нудей** – двойной кларнет из двух скрепленных полых тростниковых трубок. На нюди исполнялись ритуальные плясовые наигрыши и инструментальные сопровождения к ритуальным песням на озках, празднике рождественского дома и на свадьбе.

**Фам, уфам, пувама, пузырь** – мордовские названия волынки. Воздушный резервуар изготовлялся из шкуры животного. В него вставлялись три голосовые трубки. Одна издавала только один тянущийся, неизменяемый остинатный звук – бурдон. Вторая и третья голосовые трубки имели отверстия и язычок. Наигрыши на волынке по народным верованиям, могли умилостивить добрых духов. В этой функции они звучали преимущественно на озках и свадьбах.

**Дорама, торама** – пастуший музыкальный инструмент в виде дудки, не имеющей пальцевых отверстий. Сигнальные наигрыши на дорама исполнялись пастухами три раза в день: рано утром при выгоне скота, в полдень перед доением коров и вечером при возвращении стада в село.

#### ХОРДОФОНЫ

**Гусли.** Мордовское их название не установлено.

**Гарьзе, стрепка, кайга** – скрипка. Изготавливались скрипки из березового дерева с плоскими деками различного размера. Программные инструментальные наигрыши на скрипке назывались именами почитаемых животных, птиц и священных деревьев. Вот эти названия: «офта» (медведь), «офта атя» (старик медведь), «офта атянь цера» (сын старика медведя), «атянь цера» (сын старика), «тува» (свинья), «гаганя» (гусыня), «сия паця» (сереброкрылый), «ляшняя» (липонька), «келу» (береза). Кроме скрипки в

современном музыкальном быту мордвы распространены **балалайка, мандолина и гитара.**

### МЕМБРАНОФОНЫ

**Сюрхцем, срафтома пельке.** Это гребенка для расчесывания волос. В нее вставляется тонкая береста или папиросная бумага. Вибрирование бересты при пении придаст голосу особый тембровый колорит.

**Лопа** – зеленый лист березы или липы, прикладываемый к губам и поддерживаемый двумя пальцами. Лопа используется для имитации птичьих голосов, а в ансамбле - для исполнения плясовых наигрышей.

### ИДИОФОНЫ

**Шавома, чавома** - музыкальный инструмент, употреблявшийся для исполнения сторожевых сигналов и отбивания ритма плясок. Представляет собой гладко выстроганную березовую доску длиной 45-50 см, к краям которой крепились два конца ремня. При исполнении сторожевых сигналов исполнитель ударял по доске деревянным молоточком.

**Предметы домашней утвари.** В качестве идиофонов широко применялись ведра, тазы, сковородки и печные заслонки. Использовались в качестве ритуальных шумовых инструментов на свадьбе.

**Куцюфт, пенчт** – ложки. Наряду с их бытовым назначением используются в качестве музыкальных инструментов. Применяются они как сольно так и в ансамбле.

**Пеелем, пелюма** – коса. Ударами гвоздя, болта по косе отбивается ритм плясового наигрыша.

**Кальхциямат, кальцаемат.** Инструмент состоял из пяти-шести деревянных пластинок неодинаковой длины и толщины, скрепленных лыком. По тембру инструмент напоминает ксилофон.

**Пайговят, баягинеть** – колокольчики разных размеров, которые подвешивались к традиционному женскому костюму.

**Кальдердема** представляет собой гладко выстроганный брус цилиндрической формы длиной 15-20 см, с вырезанными по краям зубьями, с прикрепленной к верхнему краю цилиндра металлической скобой, в середине которой туго укреплялась гибкая деревянная пластинка – вибратор «кель» (язык). Кальдердема использовалась пастухами для отпугивания волков от стада и стариками на озках для ритуального отпугивания злых духов.

**Варган.** Инструмент вышедший из употребления, состоящий из согнутой подковою железной пластинки с гибким железным тычком посередине.

**Двуручная пила.** Играли на ней или смьчком с жильными струнами, либо щипком.

### 3.4. Чувашская народная инструментальная музыка

Инструментальная музыка нашла широкое применение в быту чувашей. Музыкальный инструментарий оказал влияние на соседние с ними народы. Так, названия некоторых инструментов финно-угорской этнической группы имеют чувашское происхождение:

**волынка** - шапар (чувашск.), шувыр (марийск.);

**скрипка, варган** - купас (чувашск.), ковыж (марийск.), кубыз (удмурт.);

**колокол** - чан (чувашск.), чан (марийск.).

Активное взаимодействие чувашей с волжскими болгарами подтверждают археологические сведения о музыкальных инструментах. При сравнении обрядово-жанровых систем чувашского и болгарского фольклора обнаруживается их однотипность. Общими для болгар и чувашей являются **свирель, волынка, гадулка, барабан.** В древности у чувашей был известен инструмент **тамра**, а похожий на него **тамбур** бытовал в Болгарии. Существует гипотеза, что инструмент типа чувашских гуслей могли завести в Европу протоболгары.

И венгерские инструменты - **пастуший рог, свирель, волынка, цитра, скрипка, варган** – имеют аналоги в чувашском инструментарии.

Чувашские традиционные инструменты делятся на 4 группы: струнные,

духовые, мембранофонные, самозвучащие.

*Струнные инструменты:* **смычковый купас, шипковый кесле, тамра.**

*Духовые:* **шахлич, свистульки** из различных материалов – глины, коры, жести.

Волянка используется двух типов: **шапар и сарнай.**

**Жалейка** – инструмент из травянистых растений, стручков.

Гармонь – **хут купас.** Деревянная труба (**пуч**) и рог (**какар**) представляют тип охотничьих инструментов.

*Мембранофонные:* свадебный барабан – **парапан**, бубен – **туннар**, марионет – **купас.**

*Самозвучащие инструменты* разнообразны по способам звукоизвлечения: стучащие, звенящие, бренчащие.

**Кашак** – ложки, **шакмак** – колотушки, **сатарка** – трещетка, **чан** – колокол, варган, вархан. **Сер** – жужжащая пластинка, игрушка.

### 3.5. Еврейская народная инструментальная музыка

Особой любовью в еврейском быту пользовалось инструментальное музицирование. Народные профессиональные музыканты назывались клезмеры. В больших городах и маленьких местечках с еврейским населением всегда функционировала клезмерская капелла. В конце XIX века в капеллу входили: 1-2 первые скрипки, 1-2 вторые, виолончель или контрабас (или оба инструмента), флейта, кларнет, труба (бас-труба), турецкий барабан с тарелками и малый барабан. Клезмерский репертуар насчитывал много сотен произведений.

Особенно большое значение имела игра клезмерских капелл на еврейских свадьбах, поскольку там использовалась преимущественно инструментальная музыка. Более того, их можно назвать ведущим необходимым элементом свадебного обряда. Музыка звучала с момента встречи сватов и до окончания свадьбы, до отъезда последнего родственника, гостя.

В честь каждого гостя играли поздравительную (**мазатов**); под пение **бадлена** происходил обряд «усаживания невесты»; специальные инструментальные пьесы сопровождали жениха и невесту к венцу; во время венчания и после него, во время проводов новобрачных и гостей на вечерний пир звучали застольные пьесы, музыка для танцев.

Кроме игры клезмеров, в еврейском быту распространена игра музыкантов-любителей, чаще всего скрипачей, обучавшихся у местного клезмера. В их репертуаре были танцевальные пьесы (танцы-хороводы, фрейлехсы), напевы без слов. Музыканты-любители не выступали на концертных площадках, являясь примером типичного домашнего музицирования. Скрипачи-любители исполняли только мелодическую линию пьесы, без аккомпанемента. К сожалению, не сохранилось ни одной нотной или фонографической записи игры клезмерских ансамблей.

Особенно популярны в еврейской среде **скрипка, кларнет и флейта.**

Истоки инструментальной музыки находили в пастушеской практике. Пастухи, первые еврейские музыканты, играли на **шофаре** (бараньем роге), который сохранился в еврейском быту до сих пор.

10-12-струнная **арфа** – еще один излюбленный инструмент евреев как в древности, так и в настоящее время.

В еврейской народной музыке запечатлелись духовное богатство этноса, его страдания, преданность еврейским нравственным и религиозным законам. В истории еврейского музыкального искусства особое место отводится царю Давиду, который осознал могущество психического воздействия музыки на людские души. Религиозная музыка – неповторимая по богатству область национальной музыкальной культуры. Она отличается пышной орнаментацией, колоритом еврейского Востока. Синагогальная мелодия – гомофонная, одноголосная по природе. Одноголосный склад мелодии характерен для большинства орнаментальных культур и, бытуя на волжской земле, еще раз подчеркивает связь Поволжья с культурами Востока.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

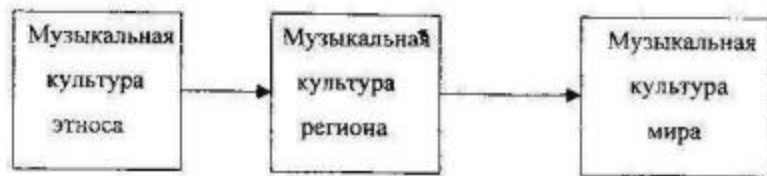
Исследование традиционной музыкальной культуры Поволжья дает основание сделать ряд выводов. Рассматриваемый регион — место интереснейших этнокультурных переплетений. Поволжье с древнейших времен многоканально связано с культурами Европы и Азии. Музыкальная культура его развивалась по евроазиатской модели. Наиболее ярко эта специфика проявилась в этнических и конфессиональных традициях, реально отражающих полиэтническую и поликонфессиональную структуру населения. Этнические традиции татар, чувашей, мордвы, евреев, немцев, поляков функционировали по законам диаспорной культуры (ориентируясь, прежде всего, на самовыживание). Степень изученности этих культур неодинакова. Наиболее полно представлен материал по русскому этносу. Музыкальные этнические традиции (вокальные, инструментальные) других многочисленных народностей являются малоизученными областями и требуют настоящего внимания фольклористов. Тем не менее, приведенный в работе фактологический материал, нотные иллюстрации позволяют сделать вывод об общих жанровых и тематических чертах, сложившихся в результате длительных хозяйственно-культурных связей.

Особый интерес представляет раздел о функционировании музыкально-конфессиональных традиций Поволжья, так как в существующей литературе практически не освещен вопрос взаимодействия конфессии и музыкальной культуры. Из проведенного исследования можно вычленить ряд положений, достойных дальнейших разработок, и задач, требующих безотлагательных решений. Одной из таких проблем на современном этапе является изучение музыкальной культуры провинциальных городов как необходимое условие осознания культуры России в целом. Без научных данных о локальных культурах невозможно ни региональное, ни общероссийское исследование. Недостаток комплексных трудов по музыкальным культурам Саратова, Нижнего Новгорода, Астрахани не позволил более глубоко осветить некоторые

проблемы функционирования тех или иных традиций. Сравнительный анализ музыкальных культур городов Поволжья является весьма актуальным современным направлением музыковедческой науки.

Активные действия необходимы по сбору и сохранению всех составляющих элементов этнических культур, их каталогизации, анализу, что особенно важно в условиях полиэтнического региона. Изучение этнических традиций в разных контекстах представляется жизненно важным, так как это помогло бы повлиять на культурную политику городов и целых регионов.

В этой связи представляется целесообразным использование регионального принципа исследования, предложенного В.Н.Юнусовой:



Таким образом можно проследить, как музыкальные традиции этноса постепенно входят в контекст мировой культуры, какое место занимают музыкальные традиции Поволжья на музыкальном глобусе планеты.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Альмеева Н. Страницы истории татарской музыкальной культуры. — Казань, 1983.
2. Алабин П.В. Самара: 1586-1886 гг. — Самара, 1992.
3. Ананичева Т. А., Суханова Л. Песенные традиции Поволжья. — М.: Музыка, 1991.
4. Арутюнов С. А. Народы и культуры: Развитие и взаимодействие. — М.: Наука, 1989.
5. Арнольдов А. И. Человек и мир культуры: Введение в культурологию. — М.: Изд-во МГИК, 1992.
6. Ахмедова Е. Региональный ландшафт: история, экология, композиция: Ландшафтные исследования в градостроительстве. — Самара, 1991.
7. Альмеева Н. Традиционная музыка народов Поволжья и Приуралья. — Казань, 1989.
8. Бромлей Ю. Современные проблемы этнографии: очерки теории и истории. — М.: Наука, 1981.
9. Бромлей Ю. Человечество — это народы. — М.: Мысль, 1990.
10. Бояркин Н. Мордовское народное музыкальное искусство. — Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1983.
11. Береговский М. Еврейские народные песни. — М., 1962.
12. Береговский М. Еврейская народная инструментальная музыка. — М.: Сов. композитор, 1987.
13. Благовецкая Л. Звонница — музыкальный инструмент // Колокола: История и современность. — М.: Наука, 1985.
14. Вертков К. Русские народные музыкальные инструменты. — Л.: Музыка, 1975.
15. Ведерникова Т. Проблемы колонизации степного Заволжья в трудах П.А.Алабина // Алабинские чтения. — Самара, 1993.
16. Гурьянов В. Древние веки Самары. — Куйбышев: Куйбышев. кн. изд-во, 1986.

17. Гиппиус Е. «Эй, ухнем», «Дубинушка». История песен. — М.: Сов. композитор, 1962.
18. Города России: Энциклопедия. — М., 1994.
19. Давыдов А. Колокола и колокольные звоны в народной культуре // Колокола: История и современность. — М.: Наука, 1985.
20. Дрегер Г. Принципы систематики музыкальных инструментов // Нар. музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 2. — М.: Сов. композитор, 1988.
21. Друц Е., Гесслер А. Цыгане. — М., 1990.
22. Дорошенко С. Музей колоколов в Пекине // Литейное производство. — 1990. — № 5.
23. Еврейская энциклопедия: В 18 т. Т. 14. — М., 1991.
24. Евреи провинциальной России: Альманах. Вып. 1. — Самара, 1994.
25. Еремеев Д. Ислам: Образ жизни и стиль мышления. — М.: Политиздат, 1990.
26. Евдокимов Я. Музыкальное прошлое Саратова // Из музыкального прошлого: В 2 т. Т. 1. — М.: Наука, 1960.
27. Еолян И. Традиционная музыка арабского Востока. — М.: Музыка, 1990.
28. Жукова А., Мельникова Н. Культурное зодчество Самары // Самар. краевед. — Самара, 1994.
29. Жукова А., Мельникова Н. Культурное зодчество Самары // Самар. краевед. — Самара, 1995.
30. История русской музыки: В 10 т. — М.: Музыка, 1985.
31. Имяреков М. Лирика больших человеческих переживаний // Вопр. финно-угорского фольклора. — Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1974.
32. Кирюшина Т.В. Традиционная русская инструментальная культура: Лекции по курсу «Народное музыкальное творчество». — М.: ГМПИ, 1989.
33. Касьянова И.И., Чувашев М. Мордовские (эзянские) причитания. — М.: Сов. композитор, 1979.
34. Колокола: История и современность. — М.: Наука, 1993.
35. Культура чувашского края. — Чебоксары, 1995.

36. Кондратьев М. О ритмической системе чувашской народной песни // Чуваш. нар. творчество. – Чебоксары: Чуваш. НИИЯЛИЭ, 1985.
37. Кондратьев М. О ритме чувашской народной песни: К проблеме квантитативности в народной музыке. – М.: Сов. композитор, 1990.
38. Мордва: Историко-культурные очерки. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1995.
39. Монасыпов Ш. Развитие татарского профессионального скрипичного искусства устной традиции на рубеже XIX-XX вв // Страницы истории татарской музыкальной культуры: Сб. статей. – Казань, 1991.
40. Михайлов Дж. Размышления об универсальности терминологии в музыке... // Проблемы терминологии в музыкальных культурах Азии, Африки и Америки. – М., 1990.
41. Михайлов Дж. К проблеме музыкально-культурной традиции // Музыкальные традиции стран Азии и Африки/МГК. – М., 1986.
42. Мордовские народные песни. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1969.
43. Нагайкинский Е.В. Традиционное и новаторское в современной музыке. – М., 1987.
44. Нигмедзянов М. Народные песни волжских татар. – М.: Сов. композитор, 1982.
45. Народное музыкальное искусство Чувашии: Сб. статей. – Чебоксары, 1991.
46. Народные песни Куйбышевской области. Ч.1. – Куйбышев.-1983.
47. Периферия в культуре: Материалы междунар. конф. (апр.1993). Новосибир.-гос. Консерватория.-Новосибирск, 1994.
48. Песни низовых чувашей. Кн.1. – Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1981.
49. Песни низовых чувашей. Кн.2. – Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1982.
50. Песни средненизовых чувашей. – Чебоксары, 1993.
51. Песни, сказки, частушки Саратовского Поволжья. – Саратов: Приволж. кн. изд-во, 1969.
52. Сайдашева З. В мире татарской музыки. – Казань: Казан. гос. консерватория, 1995.

53. Савченко И., Дубинин С. Российские немцы в самарском крае. – Самара: Самар. ун-т, 1994.
54. Терентьева Л. Народные песни Куйбышевской области. Ч.1. – Куйбышев: Изд-во КГИИК, 1983.
55. Устно-поэтическое творчество мордовского народа: В 8 т. Т.1. Кн.2: Исторические песни. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1977.
56. Устно-поэтическое творчество мордовского народа: В 8 т. Т.7. Кн.3: Календарно-обрядовые песни и заговоры. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1977.
57. Федоренко Т. Забайкальское старообрядчество: книжные традиции и современная певческая практика/ Автореф. канд. дис. – Новосибирск, 1995.
58. Чередниченко Г. Цыганская музыка // Муз. энциклопедия: В 5 т. – М.: Сов. композитор, 1973-1982.
59. Чекановская А. Музыкальная этнография. – М.: Сов. композитор, 1983.
60. Эттингер С. Очерки по истории еврейского народа. – Тель-Авив, 1972.
61. Эттингер С. Музыкальная культура Астрахани. – Волгоград: Нижневолж. кн. изд-во, 1987.
62. Юнусова В. Ислам и музыкально-культурные традиции Поволжья // Сов. этнография. – 1996. - № 2.
63. Юнусова В. Ислам – музыкальная культура и современное образование в России. – М., 1997.
64. Юнусова В. Из истории татарского виолончельного исполнительства и виолончельной музыки // Страницы истории татарской музыкальной культуры. – Казань, 1992.

## ОЙ ТЫ, ВЕСНУШКА-ВЕСНА

Медленно  $\text{♩} = 76$

Ой ты, веснуш\_ка-вес\_на, Да ты ку\_да, вес\_на, уш\_ла? Ой, вес\_на, ой, крас\_на!

## Приложение 2

БЕРЕЗА МОЯ, БЕРЕЗЫНЬКА РАСКУДРЯВАЯ  
В ЛЕСЕ СТОЯЛА

Очень медленно  $\text{♩} = 100-114$

Бе\_ре\_за мо\_я, бе\_ре\_зынь\_ка рас\_ку\_дря\_ва  
в ле\_се сто\_я\_ла, Ой, ку\_д\_ря\_ва в ле\_се сто\_я\_ла.  
На те\_бе, бе\_ла-бе\_ре\_зынь\_ка  
со\_ло\_ву\_шек теп\_ло гнез\_до вст\_ро\_и\_ла.

## БЛАСЛОВИ-КО НАС БОГ

Не спеша  $\text{♩} = 66$

Бла\_сло\_ви\_мо нас бо\_г, Ут\_ра По\_вый год Да  
та\_ у\_сель, да та\_ у\_сель Ле\_та\_ла  
па\_ва По про\_у\_лоч\_кам, да по за\_у\_лоч\_кам, Да  
та\_ у\_сель, да то\_ у\_сель Ро\_ня\_ла пер\_я. Кро\_ва  
ла бр\_ать\_я, Да та\_ у\_сель, да та\_ у\_сель.

## Приложение 4

## ШЕЛ ОН ГОРОДОМ СТРАХАНЫЮ, ШЕЛ УДАЛЫЙ МОЛОДЕЦ

Маршеобразно  $\text{♩} = 66$

Шел он го\_родом Стра\_хань\_ю, шел у\_да\_лый  
мо\_ло\_дец, Да он не\_т\_ра\_м\_ый, да он не\_т\_ра\_м\_ый,  
но\_м\_ый, не\_т\_ра\_м\_ый, не\_т\_ра\_м\_ый, не\_т\_ра\_м\_ый.



## СОЛОВЕЙ КУКУШКУ УГОВАРИВАЛ

Не спеша *♩=60*

Со- ло-вей ку- куш-ку у- го- во- ри- вал.

«По- ле- тни, ку- куш-ка, в тем- ный ле- сок».

Detailed description: This is a musical score for a song. It consists of two staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Не спеша' with a metronome marking of 60. The melody is simple and folk-like. The bottom staff is the piano accompaniment, starting with a bass clef and a 3/4 time signature. It features a steady, rhythmic accompaniment with chords. The lyrics are written below the notes.

## Приложение 6

## ПОЛЕ ЧИСТОЕ, ТУРЕЦКОЕ

Маршеобразно *♩=120*

По- ле чи- сти- то- е, ту- рец- ко-

- с. Э- ой, мы ког- да те- бя по- ле- прой- дем.

Detailed description: This is a musical score for a march. It consists of two staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Маршеобразно' with a metronome marking of 120. The melody is more rhythmic and march-like. The bottom staff is the piano accompaniment, starting with a bass clef and a 3/4 time signature. It features a steady, rhythmic accompaniment with chords. The lyrics are written below the notes.

## НЕ БЕЛА ЗАРЯ В ОКОНЕЧКО ЗАРЯ ВЗОШЛА

Широко *♩=120*

Не бе- ла за- ря в о- ко- шеч- ко за- ря взош-

- ла. Не- не сле- тел ме- сяц вдоль уба- ши ме- сяц про- сое-

- тил. Вдоль у- ан- ны ме- сяц просветил. Ох, про- просве-

Detailed description: This is a musical score for a song. It consists of four staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Широко' with a metronome marking of 120. The melody is more complex and folk-like. The bottom three staves are the piano accompaniment, starting with a bass clef and a 3/4 time signature. It features a steady, rhythmic accompaniment with chords. The lyrics are written below the notes.

## Я НЕ ВЕРИЛА СВОИМ ПОДРУЖКАМ

Медленно  $\text{♩} = 60$

Я не ве- ри- ла сво-им по- дру-... по-дружкам.

Э- эх, и что ми- ло- го друж- ка, эх, и боль-но

жаль, что ми- ло- го друж- ка боль-но

жаль, боль-но жаль. Э- эх, да я те- перь да всё...

да я всё по- ве... по- ве- ри- ла Ох, да са- ма

се- бе друж- ка да я на- жи- ла,

## О ПОДЕНИЦИКЕ

$\text{♩} = 210$

Я- зам сез- го бер кыс-са кон-иск-те-исц

хэ-тен-дан хэ-бер би ра-мен э-ни

я-нын ма-фы эл-бси-дан

## БЕДАВАМ

$\text{♩} = 176$

Бс-а(с) гез аэ-ла бер-ле-гси

ис-лам ди-нси хак-ди-гын

Эх-мэт ди-гэм-бер-ле-гси

ал-ла эли гел бе-да-вам

## БАИТ "САК-СОК"

Ma-myk a-sh-la-pam zhil-ga o-chor-dym,  
 I-ke ba-lam-ny kar-gal o-chor-dym...

The musical score is written on two staves in a 2/4 time signature with a tempo marking of quarter note = 76. The key signature has one sharp (F#). The melody is on the upper staff, and the accompaniment is on the lower staff. The lyrics are written below the notes.

## МОТЫЛЁК МОЙ

Allegretto

The musical score is written on two staves in a 2/4 time signature with a tempo marking of 'Allegretto'. The key signature has two flats (Bb, Eb). The melody is on the upper staff, and the accompaniment is on the lower staff. The lyrics are not visible in this image.

## МОХАММАДИЯ

Чин э-лэм жи-пэт-кө кур-ди,  
 У-чи дэв лэт-лэ-рек нр-ди,  
 Ка-мог нл дэх-лэ-рек кур-ди,  
 Н-бир дэс нэх рэ-ла нх-лэс

The musical score is written on four staves in a 2/4 time signature with a tempo marking of quarter note = 72. The key signature has one sharp (F#). The melody is on the upper staff, and the accompaniment is on the lower staff. The lyrics are written below the notes.

## РАЗГОВОР НА САЗЕ

*♩ = 60*

Музыкальный фрагмент в нотной записи с тремя голосами. Темп обозначен как  $\text{♩} = 60$ . Музыка написана в тональности с двумя диэзисами (F# и C#) и ритме 2/4. Текст песни:

[Ки - шың ка - ра кон - дыз - кай  
Бі - ви тво - и чер - ны - в -  
ор - мен да ге йол - дыз - кай.  
зөөз - ды Ар - ме - ни и, ско -  
Ти э(е) - рөк кил, тиз - рөк кил, жа - ным ми - көн,  
- ра - ө при - хо - ди, при - хо - ди, ду - ша мо -  
кү - зем ми - көн тиз - рөк кил, Ис - ма - гил  
я, при - хо - ди ско - ра - ө, Ис - ма - гил]

## ПОЛЯНА

*♩ = 96*

Музыкальный фрагмент в нотной записи с двумя голосами. Темп обозначен как  $\text{♩} = 96$ . Музыка написана в тональности с двумя диэзисами (F# и C#) и ритме 2/4. Текст песни:

1. Вай, ни - лень - те - мено по - ля -  
3. Ме - зе бак - да - до да - бро -  
кыль го - дон - до, ви - е, ни -  
басы эль - ок - я - лы, ме - зе  
ле - нь ге - мень... э ду - бро -  
ва - н - да - до... о ло - ле -  
васы ни - ен - да  
насы э - ля чен - да



## Причитание по матери

*♩ = 60*

1. [Нь]у - шка, на сар-та - са, го - ри - ма не - раи - т ва - б. гелд - нем,  
 2. [Нь]у - шка, на сар-та - са, не - ча - жо ма пу - а, таа - т мо - к сал - нем(и).  
 3. [Нь]уор - ми - ми - паке - м а - зо - нем,  
 4. А - ви - нем - ка - сто се - ли - мк - нем,  
 5. А - ви - нем - а - жо док - ти - нем,  
 6. А - ви - нем - ти - жа жок - са - не - м,  
 7. А - ви - нем - чо - ств се - ли - ма - нем - нем,  
 8. А - ви - нем - чо - ств ва - ло - на се - ти - нем.

ПРИЧИТАНИЕ НЕВЕСТЫ НА УТРЕННЕЙ ЗАРЕ  
В ДЕНЬ СВАДЬБЫ

*♩ = 110*

1. [Нь] ку - до юр - та - ва - ма - туми(а),  
 2. [Нь] и - ма таи - да - до шум - нид(ем),  
 3. [Нь] и - ма таи - да - до вай - гелад(ем).  
 22. Ок, ма - ри - ка тум - дова [Нь] ку - жо вай - гелд(ем),  
 23. [Нь] го - и куи - пу - хы - ки тум - дова [Нь] ку - жо жок шуми(ш).  
 24. Э - жем пи - ра - су пи - же ка - ки - кес  
 25. [Нь] тум - дова ку - жок ку - жок(а).  
 26. [Нь] ок, а - ва - вай - та - ри(ем).

## ОРЕЛ

*Почвально, с волнением*  $\text{♩} = 46$

The musical score for 'ОРЕЛ' consists of three staves of music in a 2/4 time signature. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Почвально, с волнением' (Moderato, with emotion) and the tempo number is 46. The melody is written on a treble clef staff, and the accompaniment is on a bass clef staff. The piece ends with a double bar line.

## О РОДНЫХ

*Но скоро, с выдохом*  $\text{♩} = 50$

The musical score for 'О РОДНЫХ' consists of four staves of music in a 2/4 time signature. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Но скоро, с выдохом' (Allegretto, with a sigh) and the tempo number is 50. The melody is written on a treble clef staff, and the accompaniment is on a bass clef staff. The piece ends with a double bar line.

## "КИЛ КАЧА"

*Легко*

The musical score for 'КИЛ КАЧА' consists of three staves of music in a 2/4 time signature. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Легко' (Allegretto). The melody is written on a treble clef staff, and the accompaniment is on a bass clef staff. The piece ends with a double bar line.

КНА, КЕ-КА, КНА, КЕ-КА, КНА-КЕ-КА, КНА-КЕ-КА,  
 КНА-КА, КНА-КА, КНА-КА, КНА-КА, КНА-КА, КНА-КА,  
 КНА-КА, КНА-КА, КНА-КА, КНА-КА, КНА-КА, КНА-КА.

## Ай, да гая Лизка

## Ай, да пошла Лизка

Умеренно ♩ 126

1. Ай, да гая Лизка, Лизка, Гляди  
 Лизка, Гляди, Гляди, Гляди, Гляди,  
 Ах, ну, ну, ну, ну, ну, ну, ну, ну,  
 2. Ай, Бру, сен, чка, ту, сиз, дза,  
 Ай, да пошла, к жэ, км, Пошла, к ча, ла, в гора,  
 - ва, рк, Ай, нэ, ну, гу, в, ну, ну, ну,  
 Ай, бру, сит, чка, ту, сиз, дза.

## О рома

## Цыгане

Умеренно ♩ 100

О ро-ма, ро-ма, ро-ма, О ро-ма, ро-ма, ро-ма,  
 Па-са-га-са, во-ска-леса, Ай-из-из.

## НЕ ВЕЧЕРНЯЯ ЗАРЯ

Довольно медленно.

Ах! да не же че рия, и  
 ва, рк епо, ту, ха, ла, за, рк епо, ту,  
 - ха, ла, Ах епо, ту, ха, ла, оя, за, рк.

## ХАВА НАГИЛА

медленно, постепенно ускоряя

Ха - ва на - ги - ла, ха - ва на - ги - ла, ха - ва на - ги - ла,

ва ис - мэ - ха. Ха - ва на - ги - ла, ха - ва на - ги - ла,

ха - ва на - ги - ла ва ис - мэ - ха. Ха - ва из - ра - ил - на,

ха - ва из - ра - ил - на, ха - ва из - ра - ил - на, ва ис - мэ - ха.

## ИЕРУСАЛИМ

Му - аль - нис - та! Аар - ба - ро - фин - ш! ца - га - ва - лис - а -

ва - им. Му - аль - нис - та! Аар - ба - ро - фин - ш!

лом - лал - т - ру - ш! ах - им! Му - а - ра - ри - са -

лам - та - да - их, ш! хот - ле - ри! ба - ар - ца - га - ш! Е -

ру - ш! ца - им, Е - ру - ш! ца - им - ва -

кра - ца - га - их - ле - нис! Е - ру - ш!

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Синтез евроазиатских элементов в музыкальной культуре.....	7
1.1. Музыкально-конфессиональные традиции Поволжья.....	11
Глава 2. Традиционная песенная культура этносов Поволжья.....	16
2.1. Песенное творчество русского этноса.....	16
2.2. Песенное творчество татарского этноса.....	23
2.3. Песенное творчество мордовского этноса.....	29
2.4. Песенное творчество чувашского этноса.....	34
2.5. Песенное творчество цыганского этноса.....	39
2.6. Песенное творчество еврейского этноса.....	43
Глава 3. Инструментальные традиции этносов Поволжья.....	45
3.1. Русская народная инструментальная музыка.....	50
3.2. Татарская народная инструментальная музыка.....	57
3.3. Мордовская народная инструментальная музыка.....	58
3.4. Чувашская народная инструментальная музыка.....	62
3.5. Еврейская народная инструментальная музыка.....	63
Заключение.....	64
Литература.....	66
Приложения.....	70

---

Лицензия на издательскую деятельность № 020861,

выдана Министерством печати и информации

Формат 64x80 1/16 Подп. в печ. 28.09.01

Объем 5,5 п.л. Тираж 150 экз. Заказ №

Редактор Маршинская Л.В.

---