*Баишева Кадрия Рафаэльевна,*

*МБУ ДО «Детская школа искусств №3*

*Энгельсского муниципального района»*

**Татарский музыкальный фольклор: аспекты этнической идентичности**

Научно-техническая революция, начавшаяся в передовых странах мира в XIX в., породила процесс глобализации, который в течение ХХ века становился все более интенсивным. Транспортные возможности глобальных перемещений человека и средства коммуникации, всемирная сеть Интернет формируют унификацию повседневной жизни, образа мыслей и потребляемой культуры в большинстве стран мира. Унификация образа жизни нарождающихся поколений в ХХ в., начавшаяся с толчком к индустриализации и обусловленная ею, является одним их сильных факторов разрушения традиционной жизни деревенских общин, потери этнической идентичности в современном мире, за которыми в перспективе — пусть далекой — следует и стирание этнических различий. В глобализации есть своя неизбежность. Вместе с тем потребность ощущать свою этническую идентичность также присутствует в менталитете современных людей в разных странах мира, и для определенных этносов это достаточно сильная тенденция. Почти всегда звучание этнически определенной музыки выступает для современного человека — даже урбанизированного — фактором осознания собственной этнической идентичности. Высказанные ниже позиции приложимы к различным устно-традиционным культурам. Подчеркну, что проблема такого соотношения будет здесь рассмотрена на материале традиционного мелоса в трех разных ракурсах рассмотрения его этнической идентичности.

Исторические слои песенного фольклора как проблема этнической идентичности. Коллективная этническая память, передающая традицию в веках, показывает удивительные факты многовековой живучести архаического слоя музыкального мышления. Древность песенного фольклора чревата тем, что в глубоких его слоях можно обнаружить свидетельства исторических событий, меняющих наше представление об истории народа или наоборот подтверждающих предположения историков. Музыкальная наука доказала это. Чардаш объединял венгров и был их национальной идеей во времена австрийского господства. Но однажды выяснилось, что под ярким слоем музыки вербункош в венгерской музыкальной культуре, а именно — в венгерской деревне — сохранился старовенгерский пентатонный стиль музыки, общий с народами Поволжья! Т. е. тот мелодический слой, который предки современных венгров (гунны, мадьяры) принесли из Азии в Европу в Х веке!

Фольклорная традиция, хранимая коллективной культурной памятью определенного сообщества, существует в историческом контексте (во времени) и в этнокультурном контексте (пространства): это время и пространство истории этноса, и поэтому является частью этнической истории. В каких-то случаях этнокультурное сознание одного из участников этнокультурного взаимодействия, защищая свою самобытность, сохраняло некий сакральный слой. В культурном наследии контактных зон сегодня, может быть, теряются имена тех или иных древних этносов, но еще видны их следы, явные или завуалированные. В музыке устной традиции тоже могут запечатлеваться следы исторических этносов, и их поиски являются одной из увлекательнейших задач этномузыкологии. Этнонимы булгар, буртас, можар, мадьяр, алан, некогда создававших историю ВолгоУралья, уже не имеют хождения в регионе: эти народы и племена «растворились» в удмуртах, чувашах, марийцах, татара. И хотя все вышесказанное, с одной стороны, усложняет проблему этнической идентификации элементов обрядового мелоса, с другой, все же оставляет надежду на плодотворный поиск. Это не означает, что музыку устной традиции народов Поволжья мы можем считать, к примеру, аланской или буртасской по происхождению. Однако того, что элементов музыки археологического этноса нет в музыкальном мышлении народов региона, тоже еще никто не доказал. И в настоящее время Волго-Камский регион полиэтничен (напомню, регионообразующие этносы — три финно-угорских народа — мари, мордва, удмурты; три тюркских — татары, чуваши, башкиры).

За сегодняшними названиями поволжских этносов стоит сложная этническая история. Ни один из этих народов не именовался 500–300 лет назад так, как он называется сейчас. (Это относится и ко многим другим народам Европы и Азии.) За сегодняшней номенклатурой поволжских этносов стоит сложная этническая история. Диффузия тюркского и финно-угорского элемента, как бы лежащая на поверхности, является первостепенной по значимости, поскольку именно эти два грандиозных древних этнических массива представлены в регионе титульными народами в республиках региона. Потребность исследования результатов этнокультурного взаимодействия этих массивов более чем ясна. Но если для этнолингвистики принадлежность тюркского или финно-угорского слова к определенной языковой группе это вещь явная, то для этномузыкологии такая этническая принадлежность часто завуалирована. На пространстве татарского фольклора встает вопрос идентификации обрядового фольклора. Почему? Потому что волго-уральские татары как этнос сформировались в этой древней контактной зоне между Волгой, Уралом, Каспием и Западной Сибирью.

Обрядовый фольклор есть в небольшом количестве у татар-мишарей, которые являются мусульманами. Но обрядово приуроченные жанры — это православные татароязычные кряшены. Идентифицируя обрядовый фольклор кряшен, мы обнаружим черты сходства ряда этномузыкальных его качеств (музыкальные структуры, исполнительство) не только с татарами, но и с соседними народами финно-уграми (удмуртами, мари) и тюрками (чувашами) Волго-Камского края. Т. е. у кряшен мы видим черты музыкального мышления, роднящие их и с тюрками и с финно-уграми края. Но такое же сочетание тюркского и финноугорского в музыке мы находим и у других народов региона — у части удмуртов, и мари, и чувашей! Интонационный анализ показывает сходные ритмические и интонационные структуры в обрядовом песенном фольклоре восточных марийцев, южных удмуртов, татар-кряшен, татар-мишарей — т. е. у поволжских финнов, приуральских угров и волго-уральских тюрков, которые относятся к разным языковым группам. Так как же этнически идентифицировать эти явления сходства? Упомянутые структуры описываются в чувашской фольклористике как чувашские, в татарской фольклористике — как татарские и в марийской фольклористике как марийские, поскольку для каждой из них речь идет о национальном явлении их музыкального языка. Но когда мы задаемся вопросом: какова этническая принадлежность этой мелодико-ритмической структуры, выясняется, что мы имеем дело с единым для названных народов стилевым пластом в пентатонной поволжской зоне. Попутно выясняется, что не существует критериев определения ЧТО есть татарское, чувашское и марийское в обрядовом мелосе: в науке это не описано, т. е. этнически не идентифицировано. Более того, поднимаясь на следующий уровень обобщения, нужно отметить, что пока не сформулированы этномузыкологические критерии, по которым можно определить финно-угорскую или тюркскую принадлежность элементов музыкального языка в Поволжье. Но формируя и формулируя эти критерии, на каких тюрков и каких финно-угров ориентироваться? Ведь и внутри этих языковых групп скорее можно найти различие, чем сходство.

В самом деле, турецкая, казахская, азербайджанская, татарская, узбекская, якутская — это разные музыки! Можно ли говорить об общем «тюркском звуковом портрете» этих песенных культур или о «финно-угорском» сходстве тем более единстве мелоса при сопоставлении песенных культур эстонцев и удмуртов, мордвы и марийцев, финнов-суоми и венгров? Думается, что нет, ведь различна культурная история этих этносов, их этнокультурные субстраты и контакты, сформировавшие их сегодняшний облик. Существуют ли определения, что такое тюркская или финно-угорская музыка вообще? Нет, не существует. И та, и другая могут вырисовываться и быть обозначены относительно контекста региона их расположения. В свете только что изложенного встает целый ряд дискуссионных вопросов культурологического характера. Вот лишь немногие из них: – к примеру, в традиционной песенной культуре тюркоязычного чувашского этноса различают песенные традиции верховых чувашей-вирьял и низовых чуваш-анатри3 . Их различие на уровне песенных структур обусловлено тем, что вирьялы имеют горномарийский (финно-угорский) субстрат. В этом случае может ли чувашская народная песенность репрезентировать тюркский мелодический стиль в Поволжье? – подавляющее большинство обрядовых напевов финно–угроязычных восточных мари и южных удмуртов пентатонны и одноголосны, что роднит их с татарами больше, чем, например, с коми или прибалтийскими финнами (учитывая, что у них второй родной язык — татарский); если это так, то можно ли говорить о том, что марийская или удмуртская культуры репрезентируют финно-угорский мелодический стиль в Поволжье? Отсюда: когда мы говорим «чувашское» в музыке Поволжья, всегда ли следует думать, что мы подразумеваем «тюркское»? И если тюркское, то какое: булгарское, кыпчакское, огузское, уйгурское (см. этническую историю)? Эти сложности, повторюсь, относятся, прежде всего, к обрядовому слою фольклора. На какой стадии сохранности мы обнаружили ту или иную песенную традицию контактной зоны, надо разбираться всякий раз специально. Понимание того, что в исследуемой фольклорной культуре потенциально содержится информация об этнической истории, должна уравновешиваться осознанием того, что «информационные слои» могли уже давно войти в процессы, близкие к химическим реакциям — диффузии, слиянию и т. п. В какой степени и чем этномузыковед может аргументировать свою позицию в вопросах истории этноса, если музыкальные артефакты почти никак не датируются или датируются порой с точностью до тысячелетия, а «паспорт» этих напевов — музыкальный стиль? Будет ли анализируемый материал объектов этногенеза или культурогенеза — (а это не всегда одно и то же)? Если, например, исследователь волго-камского традиционного пения в ХХ веке узнает, что его исполнители — генетические (исторические) наследники «хазар», «булгар», «скифов», «оногуров» (и далее вглубь истории), то возникает вопрос: как этнически атрибутировать мелодические типы, которые они воспроизводят? Ведь именно последние (мелодические типы) и есть предмет нашего исследования. Этническая идентификация обрядового мелоса в Поволжье может быть сделана на основе материалов целого ряда регионов Евразии, имевших отношение к истории Волго-Камского региона.

Нужна сравнительная аналитическая работа этномузыколога. В исторических рамках Волго-Камского региона имеет место такое историческое обстоятельство, как сосуществование разных культурных контекстов: наиболее древнего (условно говоря) языческого, а также более поздних — мусульманского (с X века) и православно-христианского (с XVI века). Можно констатировать, что тысячелетнее присутствие мусульманства в Поволжье5 совпадает с отсутствием обрядового пения аграрного типа и экстремальных тембров в песенной культуре деревенской общины казанских татар. Домусульманские обрядовые контексты у татар-мишарей сохранились минимально, у казанских татар отсутствуют. Христианизированный же культурный контекст, который реально сформировался у крещеных народов Поволжья и Приуралья с XVIII века, показывает сохранность обрядовых песенных систем деревенской общины и дохристианских контекстов культуры. При этом проявляются и признаки тысячелетнего присутствия мусульманского контекста — в культуре региона они имеются не только у татар. Отметим, например, кораническую терминологию, переместившуюся в мифологическую систему языческого слоя культуры и сакральные сферы жизни чуваш, мари, удмуртов. Например: термин пигамбар 103 (перс.), в мусульманстве означающий «пророк», находим в языке марийцев (пиямбар) в качестве обозначения божества-покровителя. Карамат (араб., мн. ч. от карама) — «сверхъестественное деяние, чудо» в мусульманской теософии, у чуваш, мари, удмуртов обозначает место жертвоприношения и молений, а также имя самого божества. Киямат (термин мусульманства, обозначающий Страшный суд) у марийцев обозначает потусторонний мир. Отсюда следует, что в такой полиэтнической и конфессиональной контактной зоне, как волго-камский регион, нужно учитывать и перетекание культурных контекстов, прослеживать корни принадлежности культурных слоев каждой традиционной культуры региона. Какие именно этносы сыграли решающую роль в формировании региональных качеств музыкальной традиции, еще только предстоит выяснить. Или же этносы пришли к региональному музыкальному стилю, и мы имеем дело с музыкальными универсалиями единого формульного пласта в устных традициях Волго-Камья, или это следы какой-то этнической общности, это предстоит изучить. История музыки устной традиции — это история человеческого мышления, история коллективной памяти человеческих сообществ.

Этномузыковедение демонстрирует выходы на этническую историю. Наукам, изучающим духовную культуру народов, нередко приходится идти в фарватере исторических наук. Сегодня, когда этномузыкология показала, что у нее есть свой путь в аргументации исторических корней и межэтнических связей во времени и пространстве, следовать буквально выводам историков, механически перенося их выводы на наш материал, не производя при этом аналитическую работу этномузыколога, будет уже некорректно. Опираясь на данные, а также на понятия исторических наук, не стоит уходить от музыки как предмета изучения и от музыковедческих аргументов. II. Песенный фольклор как средство самоидентификации этнического сообщества Волго-Камская историко-этнографическая область сформирована на пересечении этнокультурных миров. Поэтому существует целый ряд его культурологических определений: место встречи Европы и Азии, Востока и Запада. Такими пересечениями отмечены традиционные культуры всех народов Волго-Камья, и тюркских, и финноугорских. Одно из определений региона — исламо-христианское пограничье. Две мировые религии проявлены именно на пространстве татарского суперэтноса и языка в Среднем Поволжье. В регионе нет другого этноса, который был бы носителем двух мировых религий. Если с этнической идентификацией песенных культур казанских татар и татар-мишарей достаточно ясно, то вопрос о культурной идентификации традиционных песен татар-кряшен будет предметом научного осмысления еще годы, если учесть упомянутое выше присущее им сочетание культурных свойств: их православие на пространстве татарского языка, контакты с русской культурой, сходство их песенной традиции как с традициями татар, так и с традициями чуваш, удмуртов и мари. Вопрос открыт, еще многое предстоит изучить не только в культуре кряшен, но и в других культурах региона. Считается, что кряшены как субэтнос образовались в XVI в. в период массового крещения в регионе. Есть также мнение, что кряшены как крещёный народ существовали в регионе до присоединения Казанского ханства к России. На этот счет могут быть разные точки зрения, но культурологически важно, что в результате кряшены образуют социально-конфессиональную группу с самоназванием «керəшен» и соответствующим самосознанием. Культурные же традиции, имевшиеся у них к моменту крещения, сложились в предшествующие эпохи. Во всяком случае, их песенная культура говорит, как раз об этом, и интересует нас как живая еще по сей день традиция, «законсервировавшая» в себе глубочайшие звуковые реликты, музыкальные древности Волго-Камского края. В татарской музыкальной фольклористике в определенный исторический период было принято рассматривать песенное наследие всех поволжских татар как единый и неделимый массив с единой жанровой рубрикацией. На самом деле все же следует исходить из того, что субэтнические образования волжских татар — казанские татары, мишари, кряшены — и их культурные традиции имеют свою специфику формирования. Соответственно, многие из названных жанров имеют определенное локальное распространение, проще говоря — есть песенные жанры, которые исполняют только кряшены, или только татары-мусульмане, что говорит в пользу автономного изучения песенной культуры кряшен. Песенная культура кряшен проявляет свою автономность по многим параметрам музыкального языка. Главные из них — это жанровая система и многоголосие. Эти два признака определяют такое важное качество песенной культуры, как исполнительство. Обрядовые напевы исполняются специфическим тембром голоса и, как правило, многоголосно. Но нам важно, что она самоидентифицируется кряшенами и идентифицируется татарами-мусульманами. В их сознании разделяются понятия кряшенский напев и татарский напев, и это подтверждается этномузыкологически как музыкально-ментальная разница. Здесь содержится проявление не только музыкально-стилевой идентификации, но и этнической самоидентификации, основанной на специфике традиционной мелодики в сочетании с исполнительством — артикуляцией и тембром. Как же воспринимают татары-мусульмане пение кряшен? Звуковой образ кряшенских песен в стилевом отношении производит на татар неоднозначное впечатление.

1. Татарский музыкальный менталитет с его господством сольного пения воспринимает коллективное исполнительство кряшен как печать церковного пения, и сам звуковой образ многоголосного пения ассоциирует с церковью, 105 хотя реальные истоки коллективного исполнительства кряшен — в общинно-родовых традициях. Христианизация (XVI и XVIII в.) на мой взгляд, это не фактор возникновения многоголосия у кряшен, а фактор сохранения общинно-родового гетерофонного пения.
2. На традиционный татарский музыкальный слух пение кряшен квалифицируется как условно «русское» (как бы русское). Этому во многом способствует тембр голосов (открытый звук, обрядовый тембр, свойственный, вероятно, большинству архаических песенных аграрных культур Евразии), не свойственный песенным традициям татар-мусульман. На самом деле кряшены не поют русских песен, и русские исследователи фольклора, ознакомившись с пением кряшен, утверждают, что это никак не русское пение. Архаический тембро-интонационный пласт в сочетании с коллективной традицией самовыражения и различными модификациями гетерофонии типологически близок народам культурного круга Восточной Европы (финноугры, балто-славяне), как их и определяет татарское музыкальное восприятие. Но европейские культуры — это не единственный вектор сравнительного изучения для кряшен.
3. Песенная традиция кряшен воспринимается татарами даже на уровне обыденного сознания в целом как культура архаическая, и этому способствует также наличие в культуре кряшен архаического (формульного) ладоинтонационного пласта.
4. У кряшен имеется ряд напевов (это протяжные песни сложносоставной припевной структуры — лирические, застольные), которые татары-мусульмане не поют, но при прослушивании принимают их как духовно близкие, несущие татарский музыкальный смысл, как татарскую музыкальную старину (понятие «моң»). Какое же место в системе татарской национальной мелодики и в системе обрядового мелоса Волго-Камья занимает многослойный мелос татар-кряшен? Как они соотносятся генетически? Может ли фольклор кряшен рассматриваться как архаика татарского фольклора? Этот один из ключевых вопросов культурной идентификации песенной культуры кряшен требует многоэтапного этномузыковедческого разрешения путем интонационного анализа разноэтнического материала с последующей его типологией, в контексте как волжско-татарской музыкальной культуры, так и Волго-Камья. В этом разделе речь шла об обрядовом слое песенной традиции, с которой в контексте татарского этноса себя идентифицируют татары-кряшены. 106 Есть слой музыкальной традиции, через который себя идентифицируют поволжские татары, а также их идентифицируют соседние народы. Это слой имеет общетатарское распространение. Об этом — в следующем разделе.
5. Идентичность татарской музыки устной традиции в международном контексте. Как же быть с этнической идентичностью фольклора в современном мире в условиях унификации жизни? Национальная идентичность татарского пения для татар-кряшен — многоголосный формульный напев, для татармусульман — сольный протяжный напев. И то, и другое являют собой искусство звукоизвлечения, которому надо учиться специально. Нельзя с ходу спеть гетерофонный напев, нельзя с ходу спеть татарский протяжный напев: это подвластно избранным мастерам. К сожалению, следует констатировать угасание названных традиций как продуцирующих институтов самой традиционной культуры вследствие кардинального изменения, модификации традиционной среды и традиционного образа жизни. А ведь и тот, и другой тип интонирования представляет собой искусство традиционного темброобразования. Сегодня в связи с ними речь может идти в большей степени о фольклоризме. Но вторичное исполнительство татарских лирических протяжных напевов со сцены, широко практикуемое артистами татарской Филармонии — поголовно выходцами из деревни, — работает как средство самоидентификации татарской слушательской аудитории, что подтверждается во всех татарских диаспорах России и мира. Однако есть и другие звуковые образы, которые являются представительными для татарской музыки в международном контексте и довольно распространенными и узнаваемыми. Это не что иное, как звучание гармоники. Распространившись у татар Поволжья и Урала в последние менее чем полтора века, гармоника (гармун) — тальянка, хромка, исполняющая пентатонные мелодии, стала опознавательным знаком татарской музыки и вытеснила более ранние традиционные инструменты — скрипку и курай, думбыру и даже гусли, они практически исчезли или остались точечно; все больше становится мест, где скорее рассказывают об инструментах, чем их изготовляют. Традиция же игры на гармони распространилась очень широко и стала глубоко национальным явлением, и, видимо, не случайно. Гармонь с ее аэрофонной природой, способностью «тянуть» звук, видимо, органично легла на татарский этнический слух и, возможно, заменила какой-то исчезнувший аэрофон (можно это себе представить, зная, как у крымских татар аккордеон заменил волынку тулуп–зурна). Резкий, шалмейный тембр гармоники, далеко летящий звук — неизменный атрибут звучащего ландшафта татарской деревни и уездных городов Поволжья и Урала с татарским населением XIX–XX столетий. С тембром гармоники у деревенских татар ассоциируются молодежные гулянья, сенокосы, застолья, проводы в армию, повод для пожизненной ностальгии, вызывающей слезы. Весь народный репертуар певцов Татарской государственной филармонии, востребованный татарской диаспорой во 107 всем мире, сопровождается либо гармоникой, либо баяном (кстати, гармонь дала толчок развитию игры на баяне, и это — особая тема). Нередко деревенские люди, владеющие игрой на этих инструментах, переехав на постоянное жительство в город, продолжают эту практику удовлетворения духовных потребностей. То есть и в бытовом, и в концертном вариантах гармоника и баян являются постоянными спутниками носителей татарского традиционного музыкального слуха (имею в виду здесь все этнографические группы татар). Гармонь незаменима на массовых гуляниях, ею поддерживается и пение, и пляска (соответственно, традиционный мелос конвертируется — то, что поется, играется на гармони), она внедрилась и в обрядовое пение кряшен, где она совершенно неуместна, так как своим звучанием перекрывает гетерофонное звучание, но желанна. Практика игры на гармонике у татар настолько стабилизированное культурное явление, что в полном своем виде заимствуется соседствующими народами. Так, в Среднем Поволжье наблюдается переход татарского репертуара в гармошечную традицию марийцев и чувашей. В Нижнем Поволжье (в Астраханском крае) тюркские народы — ногайцы, туркмены, казахи — восприняли татарский кыска кюй и игру на гармонике пентатонных татарских мелодий, и это — широко распространенное региональное явление (вспомним хотя бы казахские свадьбы астраханского края в сопровождении гармоники и под татарские песни). В основе гармошечного репертуара татарских исполнителей лежат простые мелодии квадратной структуры, вмещающие в себя огромный спектр эмоций: от безумной радости до глубокой грусти — гармонь раскрывает этот эмоциональный потенциал. Они просты в своей основе, но основа эта становится канвой для изощренного мастерства мелодического изложения гармонистов, чей конечный продукт — изысканная, утопающая в мелизмах — скромная красавица в прекрасных струящихся шелках. Техника игры на гармони получила свое специфическое развитие. Применение мелизмов на гармонике как на аэрофоне, превращающих простой напев квадратной структуры в тонкое импрессионистическое звуковое полотно, делает этот инструмент прекрасным средством духовного самопогружения наедине с самим собой. Эта музыка как выражение идентичности для татар Поволжья в любой точке мира является национальной идеей.