

УДК 79 (4/9)

ТАНБУР И ДАФ – КЛАССИЧЕСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ТАТАР ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Г.М.Макаров, кандидат искусствоведения

Изучение истории инструментальных традиций татар в сфере духовного наследия суфиев позднего средневековья стало возможным благодаря сохранности достоверных источников, отразивших процессы, происходившие со второй половины XVI века примерно до середины XIX века. Анализ этих источников показал, что остаточные явления классических средневековых инструментальных традиций сохранялись как инерционное продолжение этого искусства в быту у абызов, учителей и мулл, а более полнокровно – в музыкальной практике суфиев. В особенности среди тех ишанов, абызов и их мюридов, которые получили образование в культурных и религиозных центрах мусульманских стран Среднего и Ближнего Востока. Это поддерживало инструментальное и вокально-поэтическое искусство татар-суфиев в исламском культурно-информационном пространстве. Ситуация развития культуры татар этого периода была следующей.

Завоевание Казани в середине XVI века привело к слому традиционных внутринациональных и внутривосточных (национальных) коммуникаций во властных, административных структурах управления, сформировавшихся в ханстве, к разрушению исламских координационных центров, а ислам в одночасье превратился в конфессию, существующую вне законов России. Поэтому ислам татар до времени учреждения духовного управления

мусульман в 1789 г. сохранялся в условиях децентрализации. Татарское городское население, ремесленники, торговцы, а также духовенство были вынуждены покинуть города и жить в селениях. Они постепенно адаптировались к условиям жизни в селе и пытались при этом сохранять свою привычную модель жизнеустройства, прилагали усилия для поддержания связей с исламским миром, а также сознательно изолировались в мусульманских общинах, избегая внешних контактов с новыми реалиями жизни в Российском государстве.

Тяготы жизни татары воспринимали как божественное испытание, что создавало условия для укрепления в сознании народа идей суфизма, а это придавало им больше стойкости и выносливости в сохранении устоев традиционной модели культурного развития.

Закрытость татарских мусульманских общин в новых условиях была молчаливым протестом против притеснений, что приводило к большей приверженности к сохранению средневековой духовной культуры и искусства, но через призму идей суфизма наکشбандиевского толка. В условиях российской действительности их действия были естественной, адекватной мерой самозащиты.

В результате татарское население в большей степени отнесло себя и ощущало свою причастность к исламскому миру и, в первую очередь, к сфере сред-

неазиатского духовного, культурно-информационного пространства. Это выразилось в конфессиональной сопричастности татар к среднеазиатскому региону и в том, что основное большинство видных представителей татарской интеллигенции, учителей, священнослужителей получали свое образование в таких городах, как Бухара, Самарканд, Кабул. Из этих центров в Поволжье шел непрерывный поток религиозно-богословской литературы, предметов светского и духовного искусства, что являлось очень важной посылкой поддержки старых устоев татарской элитарной (высокой) культуры письменных традиций, музыкально-поэтического и инструментального искусства времен Казанского ханства.

Значительное распространение у татар-мусульман Поволжья и Приуралья получили мистико-аскетическое учение суфизма, и связанные с ним музыкальные традиции относятся к одним из ярких, но вместе с тем слабо изученных явлений истории татарской духовной культуры и искусства. С самого начала возникновения суфизм проявил себя как аскетико-мистическое направление с углубленными идейными и духовными исканиями, которые воплощались через определенные направления и виды искусства, применявшиеся в данном регионе и эпохе¹.

Татарские суфии, сознательно выбравшие аскетический образ жизни, организовывались в дервишские братства и жили в специально выстроенных помещениях, называемых ханака, которые представляли собой обычную деревенскую избу или полужемлянки. Такие жилища устраивались на окраине сел, но нередко они жили вдали от населенных пунктов, например, недалеко от мест захоронения (у мавзолеев-дюрбе и мазаров) известных суфиев, имевших сан святых (*авлия*). О наличии дервишских обителей в Поволжье в позднем средневековье имеется достаточно много све-

дений. На территории Татарстана некоторые села первоначально были основаны дервишами. Например, поселок Дербешки в Актанышском районе РТ. Опишем несколько примеров с упоминаниями о жизни татарских суфиев конца XIX – начала XX века. Журналист и педагог Вафа Бахтияров следующим образом описывает суфийское радение в доме известного в Казани Камчылы ишана в 1907 году: «Камчылы ишан жил напротив дома Ф.Амирхана. Когда мы вышли с Г.Тукаем из дома Ф.Амирхана, напротив, у ворот, было очень много запряженных повозок. Расспросив, мы узнали, что Камчылы ишан со своими мюридами (духовными учениками) устраивает молитвенное собрание. Мы решили зайти и посмотреть. Когда мы зашли, мюриды сидели кольцом. Посередине, одев большую чалму, сидел Камчылы ишан. Они громко скандировали: «Яху, яху, яху...». Затем несколько человек, встав с места, стали прыгать, кружиться, продолжая скандировать и передвигаться по кругу. Это, видимо, удручающе подействовало на Г.Тукая и мы вышли из этого дома»². Здесь описан один из эпизодов суфийского радения, проходившего в Казани, когда через многократное повторение специальных формульных словосочетаний суфии входили в экстатическое состояние. Данное описание интересно и тем, что молодая татарская интеллигенция начала XX века (в частности и поэт Габдулла Тукай) не воспринимала суфизм, а вместе с ним критически относились и к иным проявлениям исламского искусства (как светского, так и конфессионального), принципиально исключая их из разряда явлений татарской светской национальной культуры.

Описал внешний облик одного из дервишей начала XIX века и Карл Фукс во время празднования Рамазана: «Здесь татары ежедневно собирались в мечетях своих, исправляя с величайшим, только им свойственным благоговением

обыкновенные их молитвы. Тут приметил я и одного дервиша, или одного магметанского монаха, окутанного с ног до головы куском белого холста»³.

При изучении татарской позднесредневековой культуры татар важное место занимают произведения таких видных ученых и просветителей татарского народа, как Габдрахим Утыз Имяни аль Булгари (1756 – 1834), Таджутдин Ялчигул аль-Булгари (1768 – 1838), Габделджаббар Кандалий (1797 – 1860), Шигабутдин Марджани (1818 – 1889), Каюм Насыри (1825 – 1902). В своих трудах они отразили характерные черты эпохи, что выразилось в показе кризиса и поиска новых путей развития татарского общества и необходимости реформации (*ислах*) не только духовной, но и светской жизни.

В их творчестве отразилась также специфика восприятия традиций теории и исполнительской практики произведений классической мусульманской музыкальной культуры татарским средневековым обществом и адаптации этих традиций через призму местных поволжско-тюркских особенностей музыкальной эстетики. Примечательным в их творчестве является отражение музыкального быта татар XVIII–XIX вв., где имеются сведения об известных певцах, чтецах Корана, исполнителях на музыкальных инструментах. Эти данные являются ценными первоисточниками.

Вышеприведенный обзор проблем и историко-типологический анализ данных инструментальных традиций татар XVIII–XIX вв. дают представление о сложной исторической ситуации при завершении позднесредневекового периода татарского музыкального искусства. Отсюда можно сделать важный вывод, что историю татарского искусства XVIII–XIX вв. невозможно изучать только как явление узкофольклорного, бытового этнического искусства. Здесь видна причастность музыки татар этого периода к общим явлениям восточной

классической музыки, истоки которой уходят в глубь татарской средневековой элитарной культуры. Очевидно, что дальнейшее развитие традиционного инструментального искусства татар как современного явления будет успешным лишь при совмещении тщательного научного исследования и соответствующей реконструкции этих традиций.

Среди татарских суфиев позднего средневековья, отличившихся пристрастием игре на музыкальных инструментах был Джафар ас Сафари. Джагфар ишан известная личность в истории развития ислама и исламского искусства в Поволжье. О нем писали Р.Фахретдинов, Т.Ялчигул, Ш.Марджани⁴ и другие исследователи. В истории татарской музыки он является ярким представителем суфийского направления. Прекрасно владея искусством игры на танбуре и других общевосточных инструментах, Джагфар ишан обучал своему искусству и мюридов (последователей). По преданиям, он великолепно организовывал суфийские радения с применением музыкальных инструментов, пения и танцев. Джагфара ишана и его мюридов часто приглашали для участия в мероприятиях по случаю религиозных праздников и иных торжеств, где они с большим вкусом исполняли различные музыкально-поэтические произведения суфийского содержания. Приглашали их в основном состоятельные люди, но нередко и отдельные мусульманские общины разных сел Поволжья и Приуралья.

Полное имя Джагфара ишана – Джагфар бине Габид бине Исхак бине Кутлугмухаммед бине Нариман ас-Сафари. Родился в селе Сафарово, входившем в состав Чишминской волости Уфимской губернии. Рано оставшись сиротой, детство провел в деревне Арсланово. Его мать звали Раджаб, она была дочерью муллы Халиля бине Асылходжа бине Амирхана бине Шарифа из села Сафарово. По своему этническому происхождению жители этих сел, как и се-

мья Джагфара, являлись представителями мишарской группы татарского народа. После завершения начального образования в медресе своего села он уехал учиться в Бухару, а затем в Кабул, где его наставником стал известнейший ученый-мыслитель и богослов того времени ишан Фаизхан бине Хазырхан аль-Кабули. Закончив учебу и достигнув определенного уровня духовного совершенствования в качестве мюрида (послушника), Джагфар ас-Сафари получил *иршад*, т.е. письменное благословение своего учителя на самостоятельную духовно-просветительскую деятельность.

Возвратившись в Поволжье, большую часть своей жизни он прожил в селе Старое Тимошкино (*Зябаш авылы*), которое ныне находится в составе Барышского района Ульяновской области. Здесь он начинает активно участвовать в суфийском движении и, став ишаном, организует суфийское братство в русле философского учения накшбандия, пополнив, таким образом, число имевшихся и ранее местных братств этого направления суфизма. Исследователи отмечают, что он постоянно путешествовал и активно проповедовал идеи суфизма. Умер Джагфар ишан в преклонном возрасте в 1831 году, в селе Старое Тимошкино. При посещении кладбища этого села, которое является одним из самых старых в округе, обнаружить его могилу не удалось, хотя она находилась именно там⁵.

Свои музыкально-теоретические познания и навыки практической игры на различных музыкальных инструментах Джагфар укрепил, видимо, живя в Бухаре и Кабуле, участвуя в проведении радений суфиев, что в естественной форме помогло ему лучше усвоить основы классической мусульманской теории и эстетики равно как поэзии, так и музыки.

На примере жизни и творчества Джагфара ишана можно понять то, что

продолжающиеся контакты представителей татарского религиозного искусства с музыкально-поэтической культурой суфиев Средней Азии давали возможность сохранять в Поволжье остатки традиций мусульманского классического инструментального искусства времен Казанского ханства.

Часто бывал он во многих дервишских обителях суфиев (*ханака*) края. Известно, что ишан часто посещал мавзолеи мусульманских святых близ Булгара, Биляра, а также близ села Сафарово бывшего Белебеевского уезда. Бывал он и в суфийской обители Т.Ялчигула в селе Налим на реке Зай, в селе Ура (*Оры авылы*) нынешнего Балтасинского района РТ, настоятелем которого в это время был известный религиозный деятель Хабибулла ишан. Джагфар ас-Сафари был также известным и признанным целителем, избавившим многих людей от разных болезней.

Ценные сведения о музыкальных инструментах имеются и в произведениях Г. Утыз Имяни. Из содержания поэмы «Гуариф-ез-заман» можно увидеть, что в музыкальном быту мусульманских общин бассейнов рек Зай, Шешма, Черемшан были и целые ансамбли инструментов:

Кубыз, танбур вә най, гайре уенлар
Килер уртага кыз вә жәванлар.
Бу рәсвалык белән та сөбхе садикъ,
Идәрләр эш шәйтинга муафикъ⁶.
Играют на кубызе, танбуре, най'е,
других инструментах,
Входят в круг юноши и девушки.
Эти игры продолжаются до рассвета,
Чем они привлекают внимание шайтана.

Здесь кроме обычного татарского *кубыза* (варгана) упоминаются и такие классические инструменты мусульманского Востока, как *танбур* и *най*. Наличие и сохранность их в позднесредневековом искусстве татар свидетельствуют о преемственности с более ранними периодами культуры Поволжья.

искусства в структурах современной татарской культуры находятся на стадии становления. В настоящее время идет процесс возрождения татарских традиций игры на танбуре.

Даф. Основным музыкальным инструментом, помогающим воспроизвести и освоить классические метры и ритмы, связанные с мусульманским музыкально-поэтическим искусством, является ударный инструмент *даф*. Исходя из того, что сведений по этому инструменту в инструментоведческих работах очень мало, рассмотрим общее историческое развитие бубна в традиционном инструментальном искусстве татар подробнее.

Древнейшим ударным музыкальным инструментом татар является односторонний рамный мембранофон, который в разные исторические эпохи имел свои характерные функциональные предназначения, особенности конструкции, репертуар и, естественно, назывался по-разному: в языческую эпоху – *деңгер/думбырый*; в мусульманскую эпоху – *даф*; в новое время – *шөлдәрле барабан*.

Бубны относятся к ряду слабоисследованных явлений татарского музыкального искусства. Трудности поиска фактических материалов и утеря живых традиций использования бубна в национальной культуре нового времени привели к забвению этого инструмента. При определении места бубна в общей структурной модели татарского музыкального искусства мы должны учитывать то, что культура татарского общества имела постоянно изменяющуюся динамику. Содержание культуры татарского общества в различные исторические эпохи отличалось доминированием тех или иных стилей, жанров и социально-коммуникативных, эстетических функций художественной культуры. Это относится и к видам татарских бубнов. Бубны врачевателей, заклинателей (имче, багучы, күрәзә), относящиеся к древнему этни-

ческому типу культуры татар, имели свою специфику. Бубны, пришедшие в татарскую культуру с явлениями классического мусульманского искусства, несли в себе светские традиции элитарной культуры, отличающиеся от традиций в обрядах и культах языческой эпохи региона. С приходом джадидизма и европеизации современной татарской инструментальной культуры применяющиеся в оркестрах бубны (шөлдәрле барабан) в своих функциях ничем не отличаются от обычных русских (европейских) бубнов.

Одной из задач нашей публикации является показ пути исторического развития бубна в кадимистском пласте татарской культуры.

Традиции игры на дафе в средневековой вокально-инструментальной культуре татар возникли вследствие вхождения Поволжья в орбиту исламской цивилизации. Разработка реальных и конкретных рекомендаций, направленных на возрождение и обучение особенностям основных положений теории и методики по исполнительскому искусству на ударных инструментах, исходит из выяснения особенностей музыкально-стилевого содержания баитов, мунаджатов, а также степени сопричастности их к классическому музыкальному искусству общемусульманского Востока.

Идея о наличии в прошлом татарской культуры классических форм искусства аккомпанемента на бубне, других классических инструментах естественно вытекает из закономерностей развития устно-профессиональной культуры татар средневековой эпохи. Это значит, что рано или поздно она должна была возникнуть, как и сама постановка проблемы по практическому возрождению этих инструментов, приемов игры и репертуара.

Изучение, ретроспективный анализ и восстановление практически забытых

приемов ритмического сопровождения на бубне, которые применялись при исполнении напевов татарских письменно-поэтических произведений, являются одной из ключевых задач по нахождению стиливого содержания общеисламского пласта музыки татар⁸. Это может произойти через изучение метrorитмических свойств сохранившейся части напевов татарской письменной вокально-поэтической культуры в сравнении с теорией метра и ритма общемусульманского классического искусства; через восстановление возможных форм и приемов исполнения ритмических построений, необходимых для аккомпанемента различных формульных ритмов в байтно-мунаджатных напевах.

Рассмотрим имеющиеся исторические сведения о применении дафа в татарской культуре. В работах религиозно-богословского, исторического, литературного содержания, написанных представителями татарской интеллигенции и относящихся к жизненным интересам традиционного татарского общества, вплоть до советского периода, понятие бубен обозначалось основным термином *даф*. В таких работах отсутствовала дилемма «считать или не счита-

ть его татарским», ибо он априори считался общим классическим инструментом для всех народов, входящих в культурное пространство мусульманской цивилизации. Основным предметом споров был вопрос: разрешено ли играть на дафе мусульманам или нет? Такие проблемы имелись на протяжении всей истории татарской культуры. Это, например, отчетливо просматривается в работе татарского исследователя начала века Хади Килдебяки «Музыка и ислам»⁹.

Однозначный ответ на вопрос о легитимности музыкальных инструментов с позиций ислама до сего времени не получен, однако искусство игры на дафе и других классических инструментах процветает у многих восточных народов, которые цивилизованно и целенаправленно сохраняют свое традиционное художественное наследие.

Исполнение байтов, зикров, касыд, записанных в регионе, под аккомпанемент таких классических инструментов, как даф, танбур, является важным вкладом в восстановление экологии татарской культуры и сохранение нитей преемственности с традиционным классическим искусством.

Примечания

¹ См.: Ат-Тасаввуф (суфизм). – Ислам. Энциклопедический словарь. – М.: Наука, 1991. – С. 225.

² Тукай турында истәлекләр. – Казан, 1986. – Б. 82.

³ Фукс К. Казанские татары в статистическом и этнографическом отношении. – Казань: Фонд ТЯК, 1991. – С. 103, 104.

⁴ Мәрҗани Ш. Мөстәфадел-әхбар фи әхвали Казан вә Болгар. Тәрҗемәче һәм төз. Ә.Н.Хәйруллин. – Казан: Тат. кит. нәшр., 1989. – 278 б.

⁵ Материалы музыкально-фольклорной экспедиции 1995 года (Барышский р-н Ульяновской обл. Руководитель экспедиции Макаров Г.М.).

⁶ Утыз-Имәни Габдерәхим. Шигырьләр, поэмалар /Төз. Ә.Шәрипов. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1985. – Б. 32–35.

⁷ Кандалий Габделҗаббар. Шигырьләр һәм поэмалар /Төз. М.Госманов. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1988. – Б. 268 – 269.

⁸ *Макаров Г.М.* Использование произведений старотатарского музыкально-поэтического наследия в учебном процессе // Музыка һәм педагогика (Сборник статей, посвященный 125-летию КГПУ 40-летию музыкального факультета). – Казань, 2000. – С.119–127.

⁹ *Килдебәки Һ.* Музыка вә ислам. – Казан: Иман, 1999.

Summary

The article is about the peculiarities in the history of musical instruments in Tatar culture of late Middle Ages – Tanbur and Daf in the context of correlations of Volga-Tatars and Central Asia cultures in Islam-Sufi arts of the late XVI – early XIX centuries.