

Ключевые слова

Поволжье, Урал, традиционная музыкальная культура, голос, музыкальный инструмент, татарская музыка, башкирская музыка, музыка финно-угорских народов, музыка тюркских народов.

Бахтияри Ф.Ф.

Из истории музыкальной культуры Волго-Уралья: инструментальная традиция региона

В статье рассматривается феномен инструментальной музыки Волго-Уральского региона и её позиции в социокультурной структуре жизнедеятельности общества. Автор опирается на идеи отечественного композитора и музыковеда Дж.К. Михайлова. Затрагиваются вопросы связи инструментальных и вокальных традиций региона, влияния разных мировоззренческих систем и религий на формирование бинарной оппозиции «голос — музыкальный инструмент». В частности, приводятся примеры многочисленных разноразличных названий музыкальных инструментов, распространённых в различные времена у этносов Волго-Уралья. Освещается музыка высокой традиции в период Казанского ханства (1438–1552) и место в ней инструментального начала. Автор останавливается на вопросе вокальных элементов в башкирском исполнительстве на курае, о его связях с татарской и башкирской вокальной традицией узун-кюй. Поднимается вопрос о соотношении вокального и инструментального начал в наигрышах на монгольских инструментах, родственных кураю. Материалом для исследования служат образцы инструментальной, а также вокальной музыки татар, башкир, коми, мордвы (мокша/эрзя), чувашей, марийцев и удмуртов.

Key Words

Volga region, Urals, traditional musical culture, voice, music instrument, Tatar music, Bashkir music, music of Finno-Ugric peoples, music of Turkic peoples.

Farhad Bakhtiiari

From the History of Musical Culture of the Volga-Urals: The Regional Instrumental Tradition

The article examines the phenomenon of instrumental music of the Volga-Ural region and its position in the sociocultural structure of society. The author relies on the ideas of the Russian composer and musicologist J.K. Mikhailov. The issues of the connection between the instrumental and vocal traditions of the region, the influence of different ideological systems and religions on the formation of the binary opposition “voice — music instrument” are touched upon. In particular, examples of numerous multilingual names of music instruments, common at different times among different ethnic groups of the Volga-Ural region, are given. The music of high tradition during the period of the Kazan Khanate (1438–1552) is surveyed, with special attention to the status of instrumental principle. The author dwells on the vocal elements in Bashkir performance on the kurai and its connections with the Tatar and Bashkir vocal tradition of uzun-kuy. The question is raised concerning the relationship between the vocal and instrumental principles in the tunes played on Mongolian instruments related to the kuray. The study is based on samples of instrumental and vocal music of the Tatars, Bashkirs, Komi, Mordovians (Moksha/Erzya), Chuvash, Mari and Udmurts.

Долгое время инструментальная культура Волго-Уралья была связана с языческой практикой, которая, несмотря на принятие ислама в высших слоях общества Волжской Булгарии, Казанского и других ханств, существовала параллельно с мусульманством на протяжении более десяти веков¹. Даже при завоевании местных этносов другими народами, при создании новых государств и их разрушении, сопровождавшихся усилением христианского или исламского влияния, наиболее крупные изменения касались именно *высокой музыки*², *основная же музыка*³ в большей мере оставалась верна язычеству.

С проникновением «голосоцентричных» религий⁴ — ислама и христианства — в повседневной жизни народов Волго-Уралья происходят изменения. С исчезновением обрядов начинают проследиваться различные перемены в традициях: за редким исключением

- ¹ Бахтияров Ф. Ф. Проявление оппозиции «певческий голос — музыкальный инструмент» в музыкально-культурных традициях Поволжья-Урала. Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 2022. С. 96.
- ² Дж. К. Михайлов выделяет социокультурные слои музыки как «сопокупность её [музыки — Ф. Б.] типов, видов и стилей, специфика музыкального текста которых обусловлена их принадлежностью к определённой социальной группе и выполняемыми ими функциями»: Михайлов Дж. К. Современные проблемы развития музыкальной культуры стран Азии и Африки: структура музыкальной культуры и её социокультурная обусловленность // PAX SONORIS: история и современность (памяти М. А. Этингера). Вып. IV–V. Астрахань: ГФЦ «Астраханская песня», 2011. С. 13. Под *высокой музыкой*, по определению Дж. К. Михайлова, понимаются «виды, стили и формы музыки придворной среды и среды феодалов и отдельные храмовые традиции» (там же). Данный слой получил название «высокой музыки» благодаря своей «приподнятости» над повседневностью и предназначенности для общения с такими высшими сферами духа и разума, как, к примеру, боги, духи, души предков, потусторонние силы.
- ³ Основной музыкой, по Дж. К. Михайлову, называются «музыкальные традиции большинства населения страны или региона»: Михайлов Дж. К. К проблеме теории музыкально-культурной традиции // Музыкальные традиции стран Азии и Африки: Сборник научных трудов / Отв. ред. Т. Э. Цытович. М.: Московская государственная консерватория, 1986. С. 12. Данное определение нередко оказывается родственным термину «фольклор», распространённому в отечественном музыкознании.
- ⁴ Бахтияров Ф. Ф. Проявление оппозиции «певческий голос — музыкальный инструмент» в музыкально-культурных традициях Поволжья-Урала. С. 57.

инструментальное творчество уходит на второй план, главная роль передаётся вокальной музыке. Пожалуй, только в условиях Казанского ханства прослеживается противоположный процесс: с распространением ислама, наоборот, расцветает инструментальная культура. Она во времена Казанского ханства синтезирует явления общемусульманской культуры Ближнего и Среднего Востока с собственными традициями народов данного региона⁵. Многосоставность местной культуры подчёркивалась и другими исследователями. В частности, И. Нуриева называет регион «полиэтническим котлом», в котором на протяжении многих столетий взаимодействовали финно-угорские и тюркские, а несколько позже (с XVI века) и славянские культуры⁶.

Отсутствие стабильной *высокой инструментальной традиции* в Волго-Уралье привело к тому, что на сегодняшний день в некоторых его районах инструментальная музыка оказалась почти полностью утрачена. Отдельные очаги в достаточной мере развитых форм рассматриваемой музыки стоит искать в окраинных районах: например, искусство *курая* у башкир⁷ и ансамбли *чипсанистов* коми⁸. Однако отдельные традиции в силу их глубокой связи с вокальными жанрами нельзя назвать исключительно инструментальными. Основопологающей общей чертой для народов региона является преобладание певческой традиции. Так сложилось исторически, что у многих этносов Волго-Уралья уже к XIX веку традиция инструментального исполнительства потеряла свои наиболее яркие и оригинальные качества⁹, что объясняется политическими, религиозными и другими факторами. По этой причине у большинства народов региона именно вокальные традиции функционируют

5 Бахтияри Ф. Ф. Традиции татарской инструментальной музыки: из прошлого в настоящее // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2023. № 2. С. 59.

6 Нуриева И. М. Удмуртская традиционная музыка в историко-культурном контексте // Историко-культурное наследие народов Урало-Поволжья. 2020. № 2 (9). С. 143.

7 Отметим, что исполнительство на народных инструментах коми доступно только в рамках Среднего профессионального образования (СПО) (Колледж искусств Республики Коми). В Республике Башкортостан доступна специализация по исполнительству на курае не только в рамках СПО, но и в высшем учебном заведении (УГИИ).

8 Жуланова Н. И. Многоствольные флейты в традиционной культуре коми-пермяков. М.: Композитор, 2008.

9 Кондратьев М. Г. Музыкальная культура чувашей как часть Волго-Уральской музыкальной цивилизации // Чувашское искусство: Вопросы теории и истории. Вып. 5: Межнациональное пространство художественной культуры. Чебоксары: ЧГИГН, 2003. С. 242.

в качестве «репрезентатов»¹⁰, а в инструментальных существенную долю занимает вокальное начало.

На основе археологических раскопок¹¹ подтверждается продолжительное воздействие монгольской и древнекитайской цивилизации на население данного региона¹². В этих цивилизациях отмечается либо доминирование «инструментоцентричной»¹³ традиции, либо равноправие голоса и инструмента¹⁴.

¹⁰ Там же.

¹¹ Яковлев В. И. Традиционные музыкальные инструменты народов Волго-Уралья: Формирование, развитие, функционирование: дис. ... докт. ист. наук. Казань, 2001. С. 28.

¹² Сузукей В. Ю. Музыкальное наследие древних кочевников Центральной Азии (общее и особенное) // Материалы Первого Международного алтаистического форума «Тюрко-монгольский мир большого Алтая: историко-культурное наследие и современность». Барнаул–Горно-Алтайск, 12–14 сентября 2019. Барнаул: Издательство Алтайского университета, 2019. С. 131.

¹³ Идея бинарной оппозиции «голос — музыкальный инструмент» заключается в том, что в разных культурах мира исторически складывается предпочтение в *высокой музыке* к звучанию человеческого голоса либо музыкального инструмента. Идея сформулирована Дж. К. Михайловым на основе методологии Н. С. Трубецкого. См.: Бахтияров Ф. Ф. Проявление оппозиции «певческий голос — музыкальный инструмент» в музыкально-культурных традициях Поволжья-Урала. С. 6–7; Ноуршарх Х. Э. Певческий голос как феномен культуры Ирана в контексте индоевропейской надцивилизационной общности: дис. ... канд. культурологии. М., 2022. С. 45.

¹⁴ Ноуршарх Х. Э. Певческий голос как феномен культуры Ирана С. 46. О влиянии монгольской цивилизации говорят некоторые названия музыкальных явлений, инструментов: татарская и башкирская труба *быргы / борғо* происходит от названия монгольской трубы *бхур* (Макаров Г. М. Традиционные духовые музыкальные инструменты татар Волго-Камья: проблема генезиса и исторической реконструкции. Казань: Алма-лит, 2006. С. 107), татарское и башкирское название колокольчика *кыңгырау* (*кыңгырау*, *кыңгырау*) перекликается с буддийским *гхунгри*, большой колокол *чаң* — с сигнальным колоколом, используемым в буддийских пагодах (Макаров Г. М. Формирование древнетюркского инструментария и татарская музыкальная культура (по материалам музыкальной терминологии) // Языки, духовная культура и история тюрков: традиции и современность. Труды международной конференции, Казань, 9–13 июня 1992. Т. 2. М.: Инсан, 1997. С. 206). В распространенном среди татар и башкир дастане «Түләк вә Сусылу» (Тюлак и Су-слу) встречается наименование инструмента *кункау*, который связан с многострунным инструментом уйгур, применявшимся при исполнении поэм о подвигах Будды, а также со струнным китайским инструментом *кунху*. Впоследствии название *кункау* было вытеснено определением *ятаган/жатаган* (*ятаган/жатаган*), этимология которого может быть трактована по-разному: *ете/жиде* — семья и *ахан* (*аһән*) — гармония, звук; или *ятак/жатак* (*ятак/жатак*) — поэма, *ан/эн* (*ан/ән*) — песня, голос. При второй трактовке название инструмента также происходит от буддийских музыкальных терминов.

На протяжении многих веков сохранялись торговые и культурные связи между Волго-Уралем и монгольским миром; в годы существования Монгольской империи эти контакты ещё больше укрепились. Столицы Золотой Орды, преемницы Монгольской империи, располагались как раз в Поволжье: Болгар, Сарай аль-Махруса, Сарай аль-Джадид. При императорах и ханах существовала *высокая музыка*, и исходной точкой для неё была именно монгольская музыка. В это время с монгольской культурой приходит традиция изготовления некоторых инструментов из металла¹⁵, что находит наибольшее отражение в военном оркестре.

Заемствование и обмен различными предметами между государствами предшествует собственно культурному обмену. Обучение *высокой традиции* другой культуры, технике игры на инструментах, искусству ансамблевого музицирования требует гораздо большего времени. Однако сам факт многовековой торговли между разными частями континента может служить косвенным подтверждением их культурных связей. Подобные контакты накладывают отпечаток, в первую очередь, именно на *высокую музыку*, регулируемую предпочтениями правителя и правящей верхушки. *Основная музыка* гораздо более стабильна и консервативна, подобные течения обмена традициями сказываются на ней лишь спустя многие века, как правило, уже будучи «закалёнными» в элитарной музыке.

Базой высокой музыки становились унифицированные звуковые модели разных этносов, принадлежащих к одной социокультурной общности. Высокая музыка предполагала и строгие критерии оценки и понимания красоты. Таким образом, в сложно разработанной грамматике рассматриваемого слоя складывалась многосторонняя концепция для организации тембра, лада, ритма и метра.

Разные этапы в истории музыкальной культуры Волго-Уралья ознаменовывались бытовыми контактами и дипломатическими отношениями со многими государствами. Отмеченная особенность наложила отпечаток и на изменение названий и конструкции музыкальных инструментов, а также техники игры на них. Так, в разные века в регионе были распространены варианты одного и того же цитровидного инструмента под несколькими названиями: к примеру, *ятаган-канун-гюсле (гюсла)* у татар (можно сравнить с инструментом *брунган* коми или марийским *кюсле (кюсле)*). Древнейшие исходные образцы цитровых инструментов связывают с Древним Вавилоном и Китаем, в волго-уральский регион их разновидности проникали

¹⁵ Бахтияров Ф. Ф. Проявление оппозиции «певческий голос — музыкальный инструмент» в музыкально-культурных традициях Поволжья-Урала. С. 99.

с культурными потоками со стороны Монголии и Ирана¹⁶. Также своё воздействие оказали русские гусли и прибалтийские цитры. Подобная история характерна для большинства музыкальных инструментов региона, если учитывать тот факт, что финно-угорские народы косвенно попадали под влияние исламской культуры¹⁷. Среди рассматриваемых инструментов можно выделить такие цепи: татарский и башкирский *кыл-кубыз* (*кылкубыз*) — коми *сигудэк* (*сигудёк*) — чувашский *серме купыс* (*сёрмё купăс*)¹⁸ — татарская *кеманча* (*кэманчá*) — *скрипка*¹⁹; татарский *танбур* — татарская и башкирская *думбыра* — чувашская *тымра* (*тăмрá*) — русская *домра* — коми *лётчан вудж* — коми *балалайка*; татарский и башкирский *дюнгор* (*дөңгёр*) — татарский *дэф* (*дэф*) — татарский и башкирский *шюлдюрле* (*шөлдерлэ*) *барабан* — чувашский *параппан* — марийский *тюмыр* (*тўмыр*) и др. На этих цепочках отразился переход от местного языческого миропредставления (тюркские наименования *кыл-кубыз*, *дюнгор*, *летчан вудж*, *серме купыс*, *тюмыр*) к мусульманскому средневозточному (*думбыра*, *кеманча*, *дэф*), а затем и распространение русско-европейского влияния (*шюлдюрле барабан*, *параппан*, *скрипка*, *сигудэк*, *балалайка*).

В целом инструменты *основной музыки* Волго-Уралья на протяжении многовековой истории региона сохраняли свои качества, будучи скреплёнными крепкими узами с явлениями эпического и вокального искусства. Различные изменения в конструкции и технике игры были связаны с социокультурными явлениями:

- ¹⁶ Макаров Г.М. Музыкально-инструментальная культура татар позднего средневековья // Музыка. Искусство, наука, практика. 2017. № 2 (18). С. 72.
- ¹⁷ Н.Ю. Альмеева подробно рассматривает специфику проведения отчётливой границы между собственно финно-угорскими и собственно тюркскими музыкальными традициями в силу их сложного переплетения, продолжающегося на протяжении многих веков. См.: Альмеева Н.Ю. Вопросы этнической специфики в фольклоре тюрков и финно-угров Волго-Камья (о мелодических аргументах в изучении истории) // Финно-угорская музыкальная культура и современный мир: материалы международной научной конференции. Казань: КГК им. Н.Г. Жиганова, 2013.
- ¹⁸ Бояркин Н.И. Об общности традиционной инструментальной музыки марийцев, мордвы и чувашей // Чувашское искусство: Вопросы теории и истории. Вып. 5: Межнациональное пространство художественной культуры. Чебоксары: ЧГИГН, 2003. С. 254.
- ¹⁹ Д.А. Булатова, ссылаясь на композитора и музыковеда В. Виноградова, сопоставляет иранское название «кеманча» (охотничий лук), татарское «жәя кубыз», киргизский «кыяк». Оказывается, что данные термины имеют ряд связей, которые, вероятно, обусловлены заимствованиями разных исторических периодов: Булатова Д.А. Смычковый инструментальный тюркских народов: к вопросу о терминологии // Вестник культуры и искусств. 2017. № 4 (52). С. 153.

когда разрушалось государство, его *высокая музыка* через *сниженную высокую музыку*²⁰ попадала в область *основной*. По этой причине в поволжско-уральском регионе складываются цепочки из подобных инструментов. Начальный слой инструментов связан с языческими традициями, затем следует волна влияния монгольской и древнекитайской цивилизации, которая сменяется волной тюрко-монгольской культуры, после неё приходит мусульманская средневосточная традиция и, наконец, в эпоху Нового времени сменяется русской и европейской волной. Сама же *высокая* инструментальная традиция учитывала какие-то наиболее яркие формы *основной музыки*, что наблюдается при расцвете инструментального исполнительства при Казанском ханстве. Таким образом, с одной стороны, явления *высокой музыки* переплавлялись в *основную*, которая, в свою очередь, создавалась на *основной* с элементами других привнесённых традиций. С другой стороны, эти привнесённые элементы складывались в определённую последовательность.

Связь певческой и инструментальной традиции волго-уральского региона прослеживается с древнейших времён. Она способствовала сохранению звукого идеала, невзирая на различные деструктивные процессы, охватывающие традиционные музыкальные культуры. В случае с марийской культурой важная закономерность была выделена С. Косыревой²¹. В миропредставлении финно-угорских народов своего рода «сопряжение» заметно не только между процессами окружающего мира и музыкальным инструментом, но и в рамках неразрывной пары «музыкальный инструмент — певческий голос». В этом случае голос или голоса стремятся к звучанию, похожему на музыкальный инструмент. Гетерофонное интонирование мелодической линии по своим сонорным качествам очень близко к тембру марийского *шювыра* (*шӱвыр*)²², а при интонировании в верхнем регистре к *шӱялтыш* и *арама шӱшпык* (*арама шӱшпик*). Помимо подобия звучания для вокальной музыки марийцев характерно использование *инструментальной артикуляции*²³. Отмеченные

²⁰ Сниженная высокая музыка — музыка, «сформировавшаяся в средних городских слоях, затем широко распространилась как в более высоких (культурный обиход феодалов), так и относительно низких слоях»: Михайлов Дж. К. Современные проблемы развития музыкальной культуры стран Азии и Африки. С. 13.

²¹ Косырева С. В. Стилиевые основы этнической музыки вятских мари: темброинтонирование и инструментальная артикуляция: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2011. С. 23.

²² Бахтияров Ф. Ф. Проявление оппозиции «певческий голос — музыкальный инструмент» в музыкально-культурных традициях Поволжья-Урала. С. 255–256.

²³ Там же. С. 113.

особенности нашли отражение в народной терминологии, о чём дальше и пойдёт речь.

Для финно-угорских культур весьма типично выделение красочности звучания, уподобление звукам природы. Так, среди коми и удмуртов важнейшее значение приобретает степень подобия звучания крикам и пению птиц, рёву животных. Ансамбль *куима чипсан* (трёхствольных флейт) коми становится показателем многоголосия, не имеющим аналогов среди других народов региона (к примеру, записи ансамбля Чёрнышских чипсанисток). У коми распространены сравнения звуков *куима чипсан* с голосами птиц: «голоса, будто у клёста», «голосистые, как лебеди»²⁴. При изготовлении инструмента мастера выстраивают трубки по трезвучиям, названия которых производны от наименований пальцев руки: *ыджыд* (большой), *нимтэм* (*нимтём*) (безымянный) и *чаль* (мизинец). Исходя из того, что звуковой идеал коми представляет именно двузвучие, в ансамбле важнейшую роль играет синхронность игры пар чипсанистов. Кроме того, каждый из исполнителей имеет при себе комплект из *гоз* (пары) инструментов: *ыджыд* (большой) и *ичэт* (*ичёт*) (малый) чипсан, настроенных по смежным трезвучиям. Несмотря на то, что в музыкальной культуре коми на сегодняшний день инструментальное и вокальное начало представлено в равной мере, по мнению исследовательницы музыки данного региона Н. Жулановой в прошлом в культуре этого народа преобладало инструментальное начало²⁵.

Башкирское искусство исполнительства на *курае* могло бы считаться исключительно инструментальной традицией, однако в нём прослеживаются основополагающие признаки вокальной музыки. Многие произведения из репертуара для *курая* представляют несколько более развитые *узун-күй* (*озын күй* / *озон күй*) без слов.

²⁴ Жуланова Н. И. Многоствольные флейты в традиционной культуре коми-пермяков.

²⁵ Там же. С. 8. Подобная традиция сохранились и у башкир. Некогда утилитарные формы музыкального творчества, как, например, исполнительство на *кубызе* со звукоподражаниями, были разработаны в XX веке и заняли прочное место в современной концертной практике, хотя и вряд ли сопоставимы со сложной и многообразной традицией исполнительства на *курае*. Эта разработка касалась попыток по усовершенствованию конструкции инструмента (показательные экспериментальные *кубызы* с регулировкой высоты основного тона, см.: Бахтияри Ф. Ф. Традиционные татарские и башкирские музыкальные инструменты в фондах Российского национального музея музыки // Материалы научных сессий 2023 года в Государственном музее Л. Н. Толстого. М.: РГ-Пресс, 2024. С. 294]), выборочного усвоения технических приёмов саха и алтайских мастеров, возможности исполнять такие композиции на сценах европейского стандарта и др.

При внимательном рассмотрении напевы узун-кюй в исполнении курая приобретают ряд важных особенностей: украшения исполняются намного быстрее, долгие длительности — протяжённее, диапазон напевов значительно шире. По замечанию исследователя башкирской музыки Р. Зелинского, самая короткая и самая долгая длительность в композициях для курая относятся как 1:70²⁶. При вокальном исполнении громкостной диапазон исполнителя заметно уступает инструментальному. При более громком инструментальном или вокальном (в большей мере) исполнении «украшения» теряют свою лёгкость, весьма искажается тембр (по этой причине в современной практике для больших пространств используется усиление звука при помощи микрофонов). Напевы узун-кюй в вокальном и инструментальном исполнении имеют свои отличительные особенности. При углублённом рассмотрении можно обратить внимание на различия в исполнении «украшений». При вокальном интонировании эти множества звуков не всегда дискретны, иногда, тесно соединяясь, эти звуки образуют глissандо. При сравнении с другими родственными культурами (турецкий *uzun hava*, монгольский *уртын дуу*) едва ли можно назвать узун-кюй курая традицией инструментального происхождения. В связи с татарской и башкирской музыкальной культурой достаточно интересно звучит гипотеза, предложенная татарским музыковедом Р. Исаковой-Вамбой²⁷ о том, что искусство исполнительства на курае — это именно башкирское явление, а вокальное искусство узун-кюй — татарское²⁸. С одной стороны, такое разделение между двумя близкими этносами несколько схематично, а с другой стороны нельзя не согласиться полностью с данной точкой зрения. Граница между узун-кюй татар и башкир размыта, некоторые напевы бытуют среди обоих народов. При сравнении различных образцов можно лишь отмечать признаки, встречающиеся у одного этноса чаще, нежели у другого. Вокальные узун-кюй татар более устойчиво сохранили ангемитонность, нежели башкирские. В башкирских гораздо чаще встречаются протяжённые скачки, что отметил в своё время С. Габяши, и это может навести на мысль

²⁶ Зелинский Р. Ф. Башкирская народная инструментальная традиция как музыкальный и духовный феномен // Музыковедение. 2005. № 3. С. 28.

²⁷ Маклыгин А. Л. Арнольд Бренинг и казанские «пентатоновые страсти». К столетию со дня рождения Арнольда Арнольдовича Бренинга // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2023. № 4 (22). С. 31.

²⁸ Нигмедзянов М. Н. Татарская народная музыка. Казань: Магариф, 2003. С. 221.

о более яркой выраженности в них инструментального начала²⁹. Проявление инструментального начала можно усмотреть в самом факте дискретности тоновой шкалы ангемитонных напевов³⁰: в *uzun hava* и *уртын дуу* тоновая система гораздо разнообразнее; присутствуют более броские глиссандо и форшлаги вне ангемитонной шкалы. На основе данных наблюдений мы считаем, что в татарских узун-күй преобладает вокальный компонент, а в башкирских — инструментальный.

По мнению певца И. Газиева, в татарских *озын көй* можно усмотреть древнюю традицию высокой вокальной музыки, созданную на основе отбора долгих напевов кочевой культуры при Булгарском государстве³¹. Если согласиться с данной точкой зрения, можно увидеть ещё большее воздействие певческой традиции узун-күй на инструментальное искусство *курая*. При сравнении монгольских наигрышей на *лимбэ*, *бурээ* (*бүрээ*), *цууре* с напевами на *курае*, отчётливо видно, что в первых преобладает инструментальное начало. Композиции на *курае* своей фразировкой, принципом чередования долгих и коротких звуков гораздо ближе к вокальной фразировке, хотя и отличаются указанными выше особенностями. При сравнении различных аудиозаписей игры на *курае* можно также проследить, что одна часть (к примеру, «Акһа́к кола́» — «Хромая чалая лошадь» в исполнении Х. Ахметшина) из них более инструментальна и близка к монгольской традиции, а другая — к певческой (к примеру, «Абдрахман» или «Урал» в исполнении Р. Юлдашева). По замечанию современного *курайсы* И. Хайруллина, Х. Ахметшин играет напев «Акһа́к кола́» ближе к южной инструментальной традиции, в стиле кураистов из Баймакского и Зиянчуринского районов Республики Башкортостан. Здесь преобладает гортанный звук с обилием призвуков, который менее знаком для рядового слушателя, в отличие от обычной манеры исполнительства на *курае*.

Техника игры на аэрофоне находится в тесной связи с фонетикой языка. Различные положения языка, увеличение-уменьшение объема резонатора — ротовой полости, гортани — являются общими для техники исполнительства на *курае* (а также *кубызе*) и башкирского обертонового пения *узлау* (*өзләу*). На основе данной общности

²⁹ Габяши С.Х. Ответы на вопросы журнала «Яңалиф» // Султан Габяши. Материалы и исследования. Казань: Фикер, 2000. С. 57–60.

³⁰ Зелинский Р.Ф. Башкирская народная инструментальная традиция как музыкальный и духовный феномен. С. 28.

³¹ Газиев И.М. Формирование и развитие профессионализма в вокальной культуре волго-уральских мусульман: дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2009. С. 64–65.

прослеживается и подобие в музыкальном материале: наличие выдержанного основного тона, который может быть назван «бурдоном», и мелодии из подвижных «обертонов». Одна из наиболее распространенных форм исполнительства на *курае* представляет собой соединение техники игры на *курае* и *өзләү*. В народной терминологии эта связь также запечатлена. Дialeктным синонимом *өзләү* является *тамак-курай* (горло-курай), в отношении *өзләү* применяется выражение «тамак ярзамында уйнау» (игра при помощи горла), в отношении техники игры на *курае* от традиционных исполнителей можно услышать такие слова: «курайза өзләп уйнау» (играть в манере *өзләү*)³².

Башкирское исполнительство на *курае* — это, пожалуй, самая яркая из инструментальных традиций Волго-Уралья на сегодняшний день. Разработанность данного вида инструментального творчества проявляется с разных сторон: от особенностей изготовления до требовательной оценки исполнительства на состязаниях на протяжении многих веков. Во-первых, количество наигрышей для *курая* значительно превышает количество известных *узун-күй* башкир, при этом наигрыш имеет ярко-характерное название, отсылающее к какой-либо легенде, событию, герою и т.д. Во-вторых, *курайсы* (*курайсы*) достаточно избирательны в отношении звука, поэтому при изготовлении инструмента (каким бы быстрым оно ни было) огромное внимание уделяется месту, в котором вырезается отверстие³³. Хотя традиционными исполнителями не применяются измерительные приборы, точность при изготовлении достигается другими средствами, наработанными не только в процессе собственного опыта, но и благодаря мастерству предшественников. В-третьих, средством поддержания исполнительского мастерства среди татар и башкир считались различные соревнования *бэйге* (*бэйге*)³⁴, в которых состязались лучшие *курайсы* (*курайсы* / *курайчы*) из разных областей³⁵.

В татарской музыке подобные яркие явления инструментальной традиции уже во второй половине XIX века оказались утрачены, по этой причине оказывается весьма ценен именно её исторический

³² Со слов башкирского кураиста Ильнура Хайруллина.

³³ Зелинский Р.Ф. Башкирская народная инструментальная традиция как музыкальный и духовный феномен. С. 31–32.

³⁴ С середины XX века их место заняли крупные фестивали и конкурсы, регулярно проводимые в разных уголках Республики Башкортостан.

³⁵ Рахимов Р.Г. Башкирская народная инструментальная культура: этноорганологическое исследование: дис. ... докт. искусствоведения. Магнитогорск, 2006. С. 45.

контекст. Такая особенность требует краткого освещения старинной татарской музыки.

Высокая музыка Казанского ханства ещё более, нежели музыка Волжской Булгарии, была ориентирована на классическую модель «среднеазиатско-иранской мусульманской придворной культуры»³⁶. В это время один из своих высших расцветов переживает вокальная и инструментальная музыка. При дворе складываются военно-церемониальные оркестры³⁷ и расцветают школы исполнительства на различных инструментах (к примеру, на *думбырэ* (татарской домбре)³⁸). В культуре «высокой музыки» Казанского ханства наблюдается синтез местных инструментальных традиций с новыми, принадлежащими среднеазиатско-иранской мусульманской культуре, с преобладанием последних. Некоторые инструменты из области языческой обрядовости постепенно смогли прижиться и при дворе, придерживающемся именно мусульманского мировоззрения. Если ранее *думбыра* для сказителя, подобно бубну шамана, играла роль средства для перемещения в особые миры, то в новых условиях она стала инструментом восславления побед и успехов народных батыров, ханов. По замечанию Г. Макарова в этой культуре сочетается степная кыпчакско-ногайская, таджикская и чагатайская традиции³⁹.

Во времена Казанского ханства при дворе создаётся сильная школа обучения различным инструментам, среди которых были как инструменты общемусульманской традиции, так и характерные именно для данного региона. Появление этой школы было связано с распространением культуры восточных придворных военно-церемониальных оркестров. В этот период возрастает качество обучения и оценки исполнительства, формируются зачатки собственно-инструментальной музыки в регионе, которая обособлена от вокальной музыки, поэтики и сказительства. Казанское ханство, безусловно, не становится исключительным центром всего мусульманского тюркоязычного региона, где рождается данная инструментальная традиция. Подобные процессы происходят в городских культурах различных государств и государственных

³⁶ Макаров Г.М. Музыкально-инструментальная культура татар позднего средневековья. С. 72.

³⁷ Макаров Г.М. Музыка старотатарской письменной поэзии как составная часть средневековой элитарной культуры Волго-Камского региона // Музыка. Искусство, наука, практика. 2016. № 1 (13). С. 30.

³⁸ Макаров Г.М. Домбра татар Среднего Поволжья // Страницы истории татарской музыкальной культуры. Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова КНЦ АН СССР, 1991. С. 20.

³⁹ Макаров Г.М. Музыка старотатарской письменной поэзии как составная часть средневековой элитарной культуры Волго-Камского региона. С. 31.

образований данного обширного региона, отличие между ними кроется лишь в том, что музыкальная культура каждого из этих государств отличается своим «местным» компонентом.

После падения Казанского ханства в регионе больше не создаются условия для функционирования сложных инструментальных традиций: как для развития собственных, так и для приживания других (в частности, центральноазиатских). Ислам и православное христианство способствуют доминированию вокального начала.

Однако нельзя видеть в усилении религиозного параметра главную причину исчезновения традиционных инструментов в регионе Волго-Уралья. Решающим фактором стало европейское влияние на рубеже XIX–XX веков, с которым распространились новые инструменты: тальянка, мандолина, скрипка и другие. Они зачастую перенимали названия инструментов-предшественников или родственных идиофонов, хордофонов, аэрофонов и других: тальянка — татарский *кубыз*, чувашский *хуткупыс* (*хуткупăс*), коми *гудэк* (*гудёк*), удмуртский *арган*, *кубыз*, скрипка — татарская *кеманча* (*кәманча*), чувашский *серме купыс* (*сёрмё купăс*), удмуртский *крёзь кубыз* и т.д.

Отсутствие многовековой поволжско-уральской инструментальной традиции, шлифуемой и одновременно наделяемой своеобразными «адаптивными» формами, не позволили явлениям *высокой инструментальной музыки* Волго-Уралья на рубеже XIX–XX веков выдержать культурный натиск европейского мира.

Несмотря на то, что в некоторые периоды истории в регионе инструментальная традиция «высокой музыки» переживала расцвет, подобные взлёты прослеживались лишь временно. В целом эта традиция при своих достаточно ярких формах, таких как исполнительство на *курае* у башкир или многокрасочные комплексы музыкальных инструментов для охотничьих обрядов коми, не смогла развиваться до уровня собственно *высокой музыки* наподобие той, которую мы встречаем в музыкальных культурах других регионов, имевших для высокой музыки соответствующую среду, а именно слой настоящей придворной культуры.

Сохранившиеся до нашего времени традиции составляют весьма пёструю картину. Исполнительство на *курае* у башкир смогло преодолеть различные культурно-политические перипетии и адаптироваться в современной музыкальной практике в своей довольно развитой форме. По этой причине на сегодняшний день проводится множество конкурсов и фестивалей по исполнительству на *курае*, инструмент активно изучается этномузыкологами и музыковедами. В татарской и башкирской культуре воссоздаются различные этнические ансамбли, они собирают большую аудиторию, однако весьма отличаются от своих аутентичных вариантов, утраченных

в далёком прошлом. В музыкальной культуре коми существуют единичные ансамбли, продолжающие свою традицию, однако они не имеют такой надёжной материальной базы, какая существует в среде татар и башкир.

Сама практика создания инструментов играет немаловажную роль в сохранении традиции. Временами финно-угорские музыканты вынуждены обращаться к родственным инструментам, созданным в различных регионах России и Финляндии или в других европейских странах. Тюркские музыканты часто приобретают казахские, якутские, монгольские и другие аналоги традиционных инструментов⁴⁰. Подобная практика заметна и в школах преподавания. В некоторых регионах имеется большее количество музыкальных пособий по обучению игре на инструменте, что играет немаловажную роль для сохранения подобных угасающих традиций. Так, ансамбль может быть собран из якутского *хомуса* (варгана), казахской *домбыры*, башкирского *курая*, турецкого *дафа* и т.д. Такие разноставные ансамбли в большинстве случаев исполняют европейские аранжировки на основе мотивов старинных композиций, далёких от самой традиции. Само аутентичное искусство сохраняется в среде музыкантов-энтузиастов, воссоздающих композиции на основе старинных записей. Гораздо чаще можно встретить сольные исполнения традиционной музыки Волго-Уралья, нежели ансамблевые формы.

Сольные исполнители, сочетая традиционную музыку с современной, способны собрать свою аудиторию, которая, в свою очередь, может материально обеспечивать их творчество. Ансамбли же нередко располагаются при фольклорных центрах и других учреждениях, деятельность которых направлена на удовлетворение потребностей узкого круга фольклористов и учёных, по этой причине такое искусство становится весьма уязвимым и нежизнеспособным вне фольклорных образований.

⁴⁰ Бахтияри Ф. Ф. Традиции татарской инструментальной музыки: из прошлого в настоящее. С. 60, 62.

- 1 Альмеева Н.Ю. Вопросы этнической специфики в фольклоре тюрков и финно-угров Волго-Камья (о мелодических аргументах в изучении истории) // Финно-угорская музыкальная культура и современный мир: материалы международной научной конференции. Казань: КГК им. Н.Г. Жиганова, 2013. С. 106–114.
- 2 Бахтияров Ф.Ф. Проявление оппозиции «певческий голос — музыкальный инструмент» в музыкально-культурных традициях Поволжья-Урала. Москва: МГК им. П.И. Чайковского, 2022.
- 3 Бахтияри Ф.Ф. Традиции татарской инструментальной музыки: из прошлого в настоящее // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2023. № 2. С. 56–65.
- 4 Бахтияри Ф.Ф. Традиционные татарские и башкирские музыкальные инструменты в фондах Российского национального музея музыки // Материалы научных сессий 2023 года в Государственном музее Л.Н. Толстого. М.: РГ-Пресс, 2024. С. 290–296.
- 5 Бояркин Н.И., Бояркина Л.Б. Мордовские инструментальные традиции: музыкально-этнографическое исследование. Том 1. Саранск: Издательство Мордовского университета, 2019.
- 6 Бояркин Н.И. Об общности традиционной инструментальной музыки марийцев, мордвы и чувашей // Чувашское искусство: Вопросы теории и истории. Вып. 5: Межнациональное пространство художественной культуры. Чебоксары: ЧГИГН, 2003. С. 249–260.
- 7 Булатова Д.А. Смычковый инструментарий тюркских народов: к вопросу о терминологии // Вестник культуры и искусств. 2017. № 4 (52). С. 152–158.
- 8 Габяши С.Х. Ответы на вопросы журнала «Яналиф» // Султан Габяши. Материалы и исследования. Казань: Фикер, 2000. С. 56–71.
- 9 Газиев И.М. Формирование и развитие профессионализма в вокальной культуре волго-уральских мусульман: дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2009.
- 10 Жуланова Н.И. Многоствольные флейты в традиционной культуре коми-пермяков. М.: Композитор, 2008.
- 11 Зелинский Р.Ф. Башкирская народная инструментальная традиция как музыкальный и духовный феномен // Музыковедение. 2005. № 3. С. 27–32.
- 12 Кондратьев М.Г. Музыкальная культура чувашей как часть Волго-Уральской музыкальной цивилизации // Чувашское искусство: Вопросы теории и истории. Вып. 5: Межнациональное пространство художественной культуры. Чебоксары: ЧГИГН, 2003. С. 233–248.
- 13 Косырева С.В. Стилиевые основы этнической музыки вятских мари: темб्रोинтонирование и инструментальная артикуляция: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2011.
- 14 Макаров Г.М. Домбра татар Среднего Поволжья // Страницы истории татарской музыкальной культуры. Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова КНЦ АН СССР, 1991. С. 6–26.

- 15 *Макаров Г.М.* Музыка старотатарской письменной поэзии как составная часть средневековой элитарной культуры Волго-Камского региона // Музыка. Искусство, наука, практика. 2016. № 1 (13). С. 29–40.
- 16 *Макаров Г.М.* Музыкально-инструментальная культура татар позднего средневековья // Музыка. Искусство, наука, практика. 2017. № 2 (18). С. 67–81.
- 17 *Макаров Г.М.* Традиционные духовые музыкальные инструменты татар Волго-Камья: проблема генезиса и исторической реконструкции. Казань: Алма-лит, 2006.
- 18 *Макаров Г.М.* Формирование древнетюркского инструментария и татарская музыкальная культура (по материалам музыкальной терминологии) // Языки, духовная культура и история тюрков: традиции и современность. Труды международной конференции, Казань, 9–13 июня 1992. Т. 2. М.: Инсан, 1997. С. 205–207.
- 19 *Маклыгин А.Л.* Арнольд Бренинг и казанские «пентатоновые страсти». К столетию со дня рождения Арнольда Арнольдовича Бренинга // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2023. № 4 (22). С. 30–35.
- 20 *Михайлов Дж. К.* К проблеме теории музыкально-культурной традиции // Музыкальные традиции стран Азии и Африки: Сборник научных трудов / Отв. ред. Т.Э. Цытович. М.: Московская государственная консерватория, 1986. С. 3–20.
- 21 *Михайлов Дж.К.* Современные проблемы развития музыкальной культуры стран Азии и Африки: структура музыкальной культуры и ее социокультурная обусловленность // PAX SONORIS: история и современность (памяти М.А. Этингера). Вып. IV–V. Астрахань: ГФЦ «Астраханская песня», 2011. С. 12–15.
- 22 *Нигмедзянов М.Н.* Татарская народная музыка. Казань: Магариф, 2003.
- 23 *Ноурушарх Х.Э.* Певческий голос как феномен культуры Ирана в контексте индоевропейской надцивилизационной общности: дис. ... канд. культурологии. М., 2022.
- 24 *Нуриева И.М.* Удмуртская традиционная музыка в историко-культурном контексте // Историко-культурное наследие народов Урало-Поволжья. 2020. № 2 (9). С. 143–149.
- 25 *Рахимов Р.Г.* Башкирская народная инструментальная культура: этноорганологическое исследование: дис. ... докт. искусствоведения. Магнитогорск, 2006.
- 26 *Сузукей В.Ю.* Музыкальное наследие древних кочевников Центральной Азии (общее и особенное) // Материалы Первого Международного алтаистического форума «Тюрко-монгольский мир большого Алтая: историко-культурное наследие и современность». Барнаул–Горно-Алтайск, 12–14 сентября 2019. Барнаул: Издательство Алтайского университета, 2019. С. 130–134.
- 27 *Яковлев В.И.* Традиционные музыкальные инструменты народов Волго-Уралья: Формирование, развитие, функционирование: дис. ... докт. ист. наук. Казань, 2001.

REFERENCES

- 1 Al'meeva N. Voprosi etnicheskoy specifiky v fol'klore tyurkov i finno-ugrov Volgo-Kam'ya (o melodicheskikh argumentakh v izuchenii istorii). [Issues of ethnic specificity in the folklore of the Turks and Finno-Ugrians of the Volga-Kama region (on melodic arguments in the study of history).] // Finno-ugorskaya muzikal'naya kul'tura i sovremenniy mir: materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferencii [Finno-Ugric Music Culture and the Contemporary World: Proceedings of the International Scholarly Conference]. Kazan: Kazan State Conservatoire, 2013. P. 106–114.
- 2 Bakhtiyarov [Bakhtiyarov] F. Proyavlenie oppozitsii "pevcheskiy golos — muzikal'nyy instrument" v muzikal'no-kul'turnikh traditsiyakh Povolzh'ya-Urала. [Manifestation of the Opposition "Singing Voice — Music Instrument" in the Musical and Cultural Traditions of the Volga-Urals Region]. Moscow: Moscow State Conservatoire, 2022.
- 3 Bakhtiyari [Bakhtiyari] F. Tradicii tatarskoy instrumental'noy muziki: iz proshlogo v nastoyashchee [Traditions of Tatar instrumental music: from past to present] // Muzikal'noe iskusstvo Evrazii. Tradicii i sovremennost' [Musical Art of Eurasia. Traditions and Modernity]. 2023. No. 2. P. 56–65.
- 4 Bakhtiyari [Bakhtiyari] F. Tradicionnye tatarskie i bashkirskie muzikal'nye instrumenty v fondakh Rossiyskogo nacional'nogo muzeya muziki [Traditional Tatar and Bashkir music instruments in the collections of the Russian National Museum of Music] // Materialy nauchnikh sessiy 2023 goda v Gosudarstvennom muzee L.N. Tolstogo [Materials of the Scholarly Sessions of 2023 at the State L.N. Tolstoy Museum]. Moscow: RG-Press, 2024. P. 290–296.
- 5 Boyarkin N., Boyarkina L. Mordovskie instrumental'nye tradicii: muzikal'no-etnograficheskoe issledovanie. [Mordovian Instrumental Traditions: An Ethnomusicological Study]. Volume 1. Saransk: Mordovian University Press, 2019.
- 6 Boyarkin N. Ob obshchnosti tradicionnoy instrumental'noy muziki mariyev, mordvi i chuvashy [On the commonality of traditional instrumental music of the Mari, Mordvians and Chuvash] // Chuvashskoe iskusstvo: Voprosi teorii i istorii [Chuvash Art: Questions of Theory and History]. Issue 5: Mezhnacional'noe prostranstvo khudozhestvennoy kul'turi [Inter-Ethnic Space of Artistic Culture]. Cheboksary: Chuvash State Humanitarian Institute, 2023. P. 249–260.
- 7 Bulatova D. Smychkovyy instrumentariy tyurkskikh narodov: k voprosu o terminologii [Bowed instruments of the Turkic peoples: on the issue of terminology] // Vestnik kul'turi i iskusstv [Bulletin of Culture and Arts]. 2017. No. 4 (52). P. 152–158.
- 8 Gabyashi S. Otveti na voprosi zhurnala "Yañalif" [Answers to questions from the magazine "Yañalif"] // Sultan Gabyashi. Materialy i issledovaniya [Sultan Gabyashi. Materials and Studies]. Kazan: Fiker, 2000. P. 56–71.
- 9 Gaziev I. Formirovanie i razvitie professionalizma v vokal'noy kul'ture volgo-ural'skikh musul'man [Formation and Development of Professionalism in the Vocal Culture of Volga-Ural Muslims]: PhD dissertation (art history). Kazan, 2009.
- 10 Zhulanova N. Mnogostvol'nye fleyti v tradicionnoy kul'ture komi-permyakov [Multi-Barreled Flutes in the Traditional Culture of the Komi-Permyaks]. Moscow: Kompozitor, 2008.
- 11 Zelinskiy R. Bashkirskaya narodnaya instrumental'naya tradiciya kak muzikal'niy i dukhovniy fenomen [Bashkir folk instrumental tradition as a musical and spiritual phenomenon] // Muzikovedenie [Musicology]. 2005. No. 3. P. 27–32.

- 12 *Kondrat'yev M. Muzikal'naya kul'tura chuvashy kak chast' Volgo-Ural'skoy muzikal'noy civilizatsii* [Musical culture of the Chuvash as part of the Volga-Ural musical civilization] // *Chuvashskoe iskusstvo: Voprosi teorii i istorii* [Chuvash Art: Questions of Theory and History]. Issue 5: *Mezhnatsional'noe prostranstvo khudozhestvennoy kul'turi* [Inter-Ethnic Space of Artistic Culture]. Cheboksari: Chuvash State Humanitarian Institute, 2003. P. 233–248.
- 13 *Kosireva S. Stilevi osnovi etnicheskoy muziki vyatskikh mari: tembrointonirovanie i instrumental'naya artikulyatsiya* [Stylistic Foundations of Ethnic Music of the Vyatka Mari: Timbre Intonation and Instrumental Articulation]: abstract of PhD dissertation (art history). Saint Petersburg, 2011.
- 14 *Makarov G. Dombra tatar Srednego Povolzh'ya* [Dombra of the Tatars of the Middle Volga region] // *Stranitsy istorii tatarskoy muzikal'noy kul'tury* [Pages of the history of Tatar musical culture]. Kazan: Institute of Language, Literature, and Arts, 1991. P. 6–26.
- 15 *Makarov G. Muzika starotatarskoy pis'mennoy poezii kak sostavnaya chast' srednevekovoy elitarnoy kul'turi Volgo-Kamskogo regiona* [Music of ancient Tatar written poetry as an integral part of the medieval elite culture of the Volga-Kama region] // *Muzika. Iskusstvo, nauka, praktika* [Music. Art, Science, Practice]. 2016. No. 1 (13). P. 29–40.
- 16 *Makarov G. Muzikal'no-instrumental'naya kul'tura tatar pozdnego srednevekov'ya* [Instrumental music culture of the Tatars in the late Middle Ages] // *Muzika. Iskusstvo, nauka, praktika* [Music. Art, Science, Practice]. 2017. No. 2 (18). P. 67–81.
- 17 *Makarov G. Tradicionnye dukhovnye muzikal'nye instrumenty tatar Volgo-Kam'ya: problema genezisa i istoricheskoy rekonstruktsii* [Traditional Wind Instruments of the Volga-Kama Tatars: The Problem of Genesis and Historical Reconstruction]. Kazan: Alma-lit, 2006.
- 18 *Makarov G. Formirovaniye drevnetyurkskogo instrumentariya i tatarskaya muzikal'naya kul'tura (po materialam muzikal'noy terminologii)* [Formation of ancient Turkic music instruments and the Tatar musical culture (based on musical terminology)] // *Yazyki, dukhovnaya kul'tura i istoriya tyurkov: traditsii i sovremennost'* [Languages, Spiritual Culture, and History of the Turks: Traditions and Modernity]. Proceedings of the International Conference. Kazan, June 9–13, 1992. Vol. 2. Moscow: Insan. P. 205–207.
- 19 *Maklugin [Maklygin] A. Arnol'd Brening i kazanskie "pentatonovye strasti". K stoletiyu so dnya rozhdeniya Arnol'da Arnol'dovicha Breninga* [Arnold Brening and Kazan "pentatone passions". To the centenary of the birth of Arnol'd Arnol'dovich Brening] // *Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosi iskusstvovedeniya* [Bulletin of the Saratov Conservatoire. Questions of Art History]. 2023. No. 4 (22). P. 30–35.
- 20 *Mikhaylov J. K probleme teorii muzikal'no-kul'turnoy traditsii* [On the problem of the theory of music-cultural tradition] // *Muzikal'nye traditsii stran Azii i Afriki* [Musical Traditions of Asian and African Countries]. Moscow: Moscow State Conservatoire, 1986. P. 3–20.
- 21 *Mikhaylov J. Sovremennye problemy razvitiya muzikal'noy kul'tury stran Azii i Afriki: struktura muzikal'noy kul'tury i ee sociokul'turnaya obuslovlennost'* [Contemporary problems of the development of musical cultures in Asian and African countries: the structure of musical culture and its socio-cultural conditionality] // *PAX SONORIS: istoriya i sovremennost'* (pamyati M.A. Etingera). [PAX SONORIS: History and

Modernity (In Memory of M.A. Etinger)]. Issue IV–V. Astrakhan: State Folklore Centre "Astrakhanskaya pesnya" ["Astrakhan Song"], 2011. P. 12–15.

- 22 *Nigmedzyanov M.* Tatarskaya narodnaya muzika [Tatar Folk Music]. Kazan: Magarif, 2003.
- 23 *Nourshargh H.* Pevcheskiy golos kak fenomen kul'turi Irana v kontekste indoevropeyskoy nadcivilizacionnoy obshchnosti [Singing Voice as a Cultural Phenomenon of Iran in the Context of the Indo-European Supra-Civilization Community]: PhD dissertation (cultural studies). Moscow, 2022.
- 24 *Nurieva I.* Udmurtskaya tradicionnaya muzika v istoriko-kul'turnom kontekste [Udmurt traditional music in a historical and cultural context] // Istoriko-kul'turnoe nasledie narodov Uralo-Povolzh'ya [Historical and Cultural Heritage of the Peoples of the Ural-Volga Region]. 2020. No. 2 (9). P. 143–149.
- 25 *Rakhimov R.* Bashkirskaia narodnaya instrumental'naya kul'tura: etnoorganologicheskoe issledovanie [Bashkir Folk Instrumental Culture: An Ethno-Organological Study]: doctoral dissertation (art history). Magnitogorsk, 2006.
- 26 *Suzukey V.* Muzikal'noe nasledie drevnikh kochevnikov Central'noy Azii (obshchee i osobennoe) [Musical heritage of the ancient nomads of Central Asia (general and special)] // Materials of the First International Altaic Forum "Turkic-Mongolian World of Greater Altai: Historical and Cultural Heritage and Modernity". Barnaul and Gorno-Altaysk, 12–14 September 2019. Barnaul: Altai University Press, 2019. P. 130–134.
- 27 *Yakovlev V.* Tradicionnye muzikal'nye instrumenty narodov Volgo-Ural'ya: Formirovanie, razvitiye, funkcionirovanie [Traditional Musical Instruments of the Peoples of the Volga-Ural Region: Formation, Development, Functioning]: doctoral dissertation (history). Kazan, 2001.