

ОТЗЫВ

официального оппонента

на диссертацию Ф. Ф. Бахтияри «Вокальные и вокально-инструментальные традиции татар и башкир в современной социокультурной ситуации», представленную на соискание ученой степени КАНДИДАТА ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ по специальности 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение)

Интерес к музыкальной культуре народов Поволжья и Приуралья (как вокальной, так и инструментальной) наблюдается уже на протяжении двух веков. В XIX веке он носил чисто этнографический характер и проявлялся в виде слуховых нотных записей. Начало XX века ознаменовалось применением звукозаписывающей аппаратуры (фонографа, а со второй половины XX века — магнитофона). Свою историю имеет, и развитие *научной мысли* о музыкальной культуре этих народов, благодаря открытию в XIX веке Казанского императорского университета (1804) и при нём в 1877 г. Общества археологии, истории и этнографии (ОАИЭ).

Особенно активизировалось исследование музыки народов Волгоуральского региона со второй половины XX века. Если начальный этап был связан с описанием музыкальной стилистики отдельных жанров, то на рубеже XX и XXI вв. исследование музыкальной этнографии стало возможным благодаря более объективной оценке, пересмотру прежних взглядов, особенно в области исторических, социальных, национальных, территориальных судеб народов Поволжья и Приуралья.

Данную тему диссертант рассматривает с использованием новаторского метода системно-типологического анализа *музыкально-культурных традиций* (МКТ) профессора МГК им. П. И. Чайковского Дж. К. Михайлова, сочетающего в себе *композиторский, музыковедческий и широкий гуманитарный опыты познания*. Для этой цели Ф. Ф. Бахтияри избрал основные виды народного творчества татар и башкир, объясняя данный выбор близостью их

миропонимания, многовековым соседством, стойкой приверженностью к исламу и принадлежностью к тюркским народам.

Рассматривая предшествующие исследования, в которых особое внимание уделялось отдельным инструментальным и вокальным традициям, Ф. Ф. Бахтияри отмечает полное отсутствие в этих трудах исследования *ансамблевых принципов*, без которых не обходится ни одно коллективное музыкальное творчество.

Следуя установкам Научно-творческого центра (НТЦ) «Музыкальные культуры мира» МГК им. П. И. Чайковского, в своей работе он отказывается от привлечения нотных примеров из многочисленных сборников, справедливо мотивируя это тем, что «нотная фиксация не может в полной мере передать все особенности *звуковой ткани* избранных композиций» и закономерно вводит в работу аудиоприложения музыкальных образцов.

В первой главе, в разделе *«Сольные музыкально-культурные традиции»* он выделяет наиболее устойчивые сферы творчества татар и башкир. Это *курайчылык* (игра на курае), обертонное пение *узляу*, певческие традиции *узункюй* и *мунажат*. Причиной выбора явилась наибольшая концентрация в них специфических признаков, указывающих на яркую культурную самобытность. В предыдущих исследованиях эти феномены, по мнению диссертанта, рассматривались самостоятельно и систематизировались на основе разных признаков: от анализа отдельных музыкальных особенностей (ритмических, ладовых, композиционных) до исторических, этнических, территориальных, географических координат. Однако в настоящее время, как он считает, появилась необходимость в *новом методе* исследования, предполагающем научное осмысление не только музыкальных особенностей материала, но и самого его *звучания*.

Ф. Ф. Бахтияри особо подчёркивает, что его исследование не имеет отношения к оппозиции «фольклор и композиторское творчество». Причину отказа от этого соотношения он видит в отсутствии чёткой грани между профессионализмом бесписьменной (т.е. устной) традиции и фольклором. С этой

мыслью диссертанта трудно согласиться, так как не только эта грань, но и проблема соотношения профессиональной музыки устной и письменной традиции была разработана еще на рубеже 1960–70-х годов известным социологом А. Н. Сохором в книге «Социология и музыкальная культура», не утратившей своей актуальности и в постсоветский период¹.

Различия в особенностях татарской и башкирской музыкальных культур на рубеже XX и XXI вв. диссертант усматривает, с одной стороны, в соотношении «высокой» и «основной» музыки у татар (разумеется, казанских), идущем со времён Казанского ханства и Волжской Булгарии (надо полагать, под влиянием мусульманского суфизма), а с другой — в более ярком и стабильном сохранении у башкир особенностей, связанных с языческими традициями и с инструментальным исполнением.

Наиболее важной стороной данной главы является подробное рассмотрение вокально-культурных традиций татар и башкир. Здесь хотелось бы обратить внимание на раздел, посвященный *озын кәй*. Автор подробно затрагивает *историю* названия жанра, которая перекликается с подобными понятиями в культурах других народов (тувинцев, монголов, туркменов), а также историю отдельных терминов — «озын» и «кәй». Рассматривает также различные точки зрения на само искусство *узун-кюй*, не лишённые противоречий. По этой причине, вероятно, Ф. Ф. Бахтияри считает наиболее правомерным определение *узун-кюй* через термин Дж. К. Михайлова «**музыкально-культурная традиция**» (МКТ), с использованием основных критериев: 1) существование устойчивого фонда музыкальных текстов; 2) освоение его музыкантами; 3) наличие правил звукотворчества и критериев его оценки; 4) наличие стабильной аудитории.

Отмечая использование *аруза* в *озын кәй*, диссертант не проводит различия между «арабо-персидским» (состоящим из 19 видов бахр со своими названиями:

¹ Сохор А. Социология и музыкальная культура. Переиздана в книге «Вопросы социологии и эстетики музыки». Том I. - Советский композитор (Ленинградское отделение) - 1980. Этот труд А. Н. Сохора почему-то не представлен в списке литературы диссертации.

тауил, мадид, басыйт, камил, һезеж и т. д.) и «тюркским». В поэзии казанских татар рукны арабо-персидского аруза подчинились тюркской ритмической системе «бармак» с её равнотактностью, с чётким делением на цезуры². Наиболее чётко «тюркский» аруз проявил себя в сборниках мунаджатов, которые оказали сильное влияние на поэтическое творчество казанских татар XVIII–XIX вв. Даже Г. Тукай признавался, что некоторые свои стихи создавал по образцу сборника мунаджатов «Бакырган». Автор диссертации, рассматривая использование аруза в озын кәй у татар, представляет разные точки зрения: о его понимании как распетого мунаджата (мөнәжәт) — у З. Сайдашевой и о полном отсутствии аруза в «многослоговых лирических песнях» — у Е. Смирновой. Невольно возникший вопрос кто же из них прав? — автор диссертации оставляет без ответа. Вызывает вопрос и выделение Ф. Ф. Бахтияри в музыкальной традиции этих народов двух специализированных сфер: «*метроритмики дастана*» и «*метроритмики поэзии*». Не совсем ясно, что имеет в виду автор в первой сфере: напевы *дастана* (эпос, поэма) в традиции казанских татар не представлены? Правда, некоторые образцы байтов носят эпический характер³, но исполняются они на напевы с ритмом «тюркского аруза».

Исследуя вокальную культуру «татар» (как в заглавии работы, так и в её содержании), Ф. Ф. Бахтияри избегает территориального названия этнической группы «казанские». Поэтому вызывает определённое сожаление, что работа известного немецкого исследователя Георга Шюнемана (1884–1945) «Kazantatarische Lieder» (Песни казанских татар) осталась за пределами внимания диссертанта⁴. Она была создана по материалам записей песен на фонограф во время Первой мировой войны от военнопленных русской армии, среди которых было немало татар Казанской, Оренбургской, Уфимской,

² Сайдашева З. Н. Татарская музыкальная этнография. Казань: Татиздат, 2007. С. 86–87.

³ Урманчиев Ф. Лиро-эпос татар Среднего Поволжья. Казань, 2002.

⁴ Шюнеман Г. «Песни казанских татар» (перевод З. Н. Сайдашевой) // Из истории татарской музыкальной культуры / сост. В. Р. Дулат-Алеев; Казан. гос. консерватория. Казань, 2010. С. 128–148.

Самарской губерний. Данный труд явился, фактически, первым опытом профессионального подхода к теоретическому анализу напевов казанских татар как самостоятельной этнографической группы, отвечающей современным требованиям. Свои научные исследования Г. Шюнеман подкрепляет нотными примерами в приложении (19 номеров). Нельзя не заметить его стремление к довольно подробной транскрипции *озын кәй* с отражением специфики исполнительской артикуляции, с попытками фиксации орнаментальных распевов в виде мордентов, мелизмов. Удивительно, что немецкий учёный в своих нотных транскрипциях отказался от тактовых черт, что подтверждает его понимание зависимости синтаксической структуры мелодии протяжных песен казанских татар от поэтического текста. Более того, учёный впервые пытается охарактеризовать *звучание* песен, отмечая унисонное пение (иногда со спонтанным расхождением голосов), пение с противопоставлением запевалы и хора, использование в пении глиссандо и пение с сопровождением 3-струнной скрипки, которую военнопленные татары изготавливали сами и т. д.⁵

Рассматривая *звуковую ткань* *озын кәй* башкир и татар методом МКТ Дж. К. Михайлова, Ф. Ф. Бахтияри обращает внимание на средства жизнеобеспечения в её формировании. У башкир он выделяет пастушескую культуру, особенно в юго-восточном регионе Башкортостана. Татар (казанских) связывает с непосредственным влиянием восточного мусульманского суфизма. Данные о мишарах (мордовских) Ф. Ф. Бахтияри ограничивает в приложении диссертации аудиозаписями трех образцов *озын кәй*, взятых из сборника З. Сайдашевой и Х. Ярми «Татарско-мишарские песни» (М., 1979) — № 8, 10, 20, не раскрывая их социокультурного контекста МКТ. Кстати, в предисловии данного сборника четко описаны отличительные особенности песен мишарей в сравнении с казанскими татарами: сохранение обрядовых песен (календарных и свадебных), а также значительного пласта *озын кәй*, начисто лишённого суфизма и связанного с отражением жизненно-реальных явлений. Значительно усилена в

⁵ В настоящее время фонографические записи песен казанских татар Г. Шюнемана привезены из г. Лейпцига и хранятся в одном из архивов Казани.

них роль декламации. Активно рецитируемый на одном звуке текст порой переходит в скороговорку. Сказительский характер подчеркивает и наличие в конце некоторых песен двуступиши назидательного характера:

Кызлар бейлилер мамык шөл генө, Девушки вяжут пуховые шали

Сабый балага буй кыз жел генө. Выдать за ребёнка взрослую девушку не жаль ли?

Возможно в репертуаре мишарей сохранились образцы исполнения дастанов, в которых сочетаются книжные и народные традиции. В данном сборнике представлен один дастан «Сайфульмалик» (№ 5), источником которого, по мнению филологов, является романтическая поэма узбекского поэта XVI века Меджлиса, в основе которой находится «Сказка о Сайфульмулюке» из «Тысячи и одной ночи». Подробное знакомство и изучение этих социокультурных комплексов, несомненно, обогатили бы работу диссертанта.

Второй раздел первой главы — *«Ансамблевые музыкальные культуры»* — диссертант рассматривает в трёх ипостасях: вокально-ансамблевые, вокально-инструментальные и инструментальные традиции, подтверждая их проявления в творчестве татарских композиторов.

В *вокальных ансамблях* он в первую очередь выделяет пение мелодии «в унисон» с отнесением к сфере «метроритма поэзии». Наиболее старинной формой этих ансамблей диссертант считает *унисонное пение* с распространенным вариантом *дублирования* певческого голоса каким-либо ритмическим инструментом.

Сохранение вокально-инструментальных традиций, по мнению Ф. Ф. Бахтияри, связано с изменениями в музыке различных социокультурных слоёв, вызванных падением Казанского ханства. Рассматривая различные виды их реализации в творчестве композиторов, он приводит образцы песен, выбор которых носит несколько субъективный характер. Например, в песне «Әдрән диңгез» («Море Ядран») из спектакля «Настоящая любовь» С. Сайдашева (1948) в исполнении известного певца И. Шакирова диссертант услышал «традиции среднеазиатских и татарских (казанских или мишарских?) музыкантов», не

ведая, что это подлинная народная мелодия, записанная композитором в общежитии КГУ (1948 г.) от албанских студентов. Мелодия песни «Син сазында уйнадын» была услышана И. Шакировым от крымских татар ещё в 1960-е гг. Для своего репертуара певец использовал эту мелодию с текстом татарского поэта Н. Исанбета.

Переходя к характеристике *инструментальных ансамблей*, диссертант особо подчеркивает их опору на сольное начало и, соответственно, развитие по вокально-инструментальным законам, имея в виду разделение на *певческий* голос, выполняющий основную функцию, и второстепенный *инструментальный* аккомпанемент, «расщепление» сольной мелодической линии на несколько функциональных голосов, «дублирование» по горизонтали или по вертикали и т. д.

На рубеже 80-х – 90-х гг. XX века в Татарстане наметился повышенный интерес к фольклору с возрастанием его духовно-эстетической значимости. Именно фольклор в это время был призван выполнять «экологические» функции очищения музыкальной атмосферы от пошлости, безвкусицы, антихудожественности. Это движение (с легкой руки француза П. Себийо) получило название «фольклоризм», который настолько активизировался, что стал превышать удельный вес аутентичного фольклора. В то время культурная среда Татарстана была буквально наполнена звучанием народной музыки. Это фестивали, праздники, трансляции по каналам СМИ. Особенно широкое развитие получила сценическая жизнь фольклорных ансамблей разного уровня, которая, несомненно, требует научного осмысления. Поэтому обращение диссертанта во II главе к *проблеме преломления традиционных принципов ансамблевого мышления в современной практике*, считаю очень актуальной и своевременной. Для этой цели он представляет следующие виды деятельности: концертная практика, синтетические виды искусства (театр, кинематограф, медиапроекты), музыкальное оформление крупных массовых мероприятий.

Для создания *реконструкций традиционной музыки в концертной практике* диссертант выдвигает следующие три условия: *отказ* от проявлений

академических метроритмических параметров, *выход* за пределы традиционной европейской нотации, *знание* поэтических метров татарской и башкирской поэзии разных времён. Для воплощения этой идеи Ф. Бахтияри, будучи композитором, выдвигает свой проект «Ahäñdäşlek» («Ахэндэшлек» – «Соритмие») с применением двух методов музыкальной коммуникации: 1) солист с инструментами, подстроенными под его игру; 2) в виде диалога или совместного музицирования.

Для сохранения национального звучания Ф. Ф. Бахтияри считает необходимым следовать правилам татарского вкуса *зэвык*, тесно взаимосвязанным с феноменом культуры *моң*. В доказательство он приводит ряд произведений татарских композиторов (А. Монасыпова, М. Шамсутдиновой). На мой взгляд, наиболее ярким и удачным показателем послужил бы цикл из трех сюит С. Губайдулиной «По мотивам татарского фольклора» для домры и фортепиано⁶, в котором она представила совершенно новый тип соотношения «национального» и «современного».

В данном разделе диссертант уделяет внимание исполнительской проблеме и вопросу нотирования традиционной музыки. По его мнению, меняется и функция автора ансамбля, который должен стать не только организатором ансамбля, но и создателем условий его выступлений. Ф. Ф. Бахтияри отмечает и важность места проведения театрализованных композиций, справедливо считая наиболее подходящими современные площадки, а не сцены театров. Вполне можно согласиться с диссертантом в выделении ряда преимуществ театрализованных композиций по сравнению с концертными композициями: использование «немзыкальных» звуков (крики, вздохи, всхлипывания); не столь строгая оценка данной музыки; большие возможности использования аудиозаписи.

Театрализованными композициями автор работы предлагает считать музыкальные композиции, в которых присутствуют элементы

⁶ Аудиоприложение к книге Ш. Монасыпова «Портреты выдающихся деятелей искусств Татарстана» (в духовно-научном освещении). Каз. гос. консерватория, 2014.

хореографического или драматического искусства с выделением двух типов: с преобладанием концертного начала и с преобладанием театрализованного начала. Свои высказывания диссертант подтверждает анализом замечательных произведений композитора, фольклориста, философа М. Шамсутдиновой «Кыйсса-и Сююмбике» (Повесть о Сююмбике) и музыкально-хореографической фантазии «Рамазан», а также музыки творческой студии «Элиф» («Алиф»⁷).

Кроме того, замечает он, в татарской культуре существует потребность в аутентичной музыке в качестве сопровождения. Особенно она необходима для постановок спектаклей о культуре и истории народа. Анализируя музыкальное оформление спектакля Театра им. К. Тинчурина «Идегей», Ф. Бахтияри убедительно показал возможности воссоздания звуковой среды татарского Средневековья.

Третий раздел данной главы посвящен совершенно новой области музыкального творчества *электроакустических композиций (ЭАМ)*. Представляет интерес исследование диссертантом *истории* электронного звука, некоторых *проблем* его использования, а также тесной связи ЭАМ с эстетикой популярной музыки. Изучение электронных технологий — область ещё мало изученная, поэтому некоторые попытки Ф. Бахтияри анализировать электроакустические модификации в творчестве татарских (М. Шамсутдинова) и башкирских (М. Файзуллина) композиторов представляют несомненный интерес.

В заключение необходимо отметить, что некоторые высказанные научные выводы и предположения Ф. Бахтияри, несомненно, получат дальнейшее исследование. Высказанные замечания не носят принципиального характера и не умаляют достоинств данной работы. Диссертация выполнена профессионально, с огромной любовью и симпатией к поставленной теме. Она актуальна по тематике и отвечает всем требованиям исторического и теоретического музыковедения, обнаруживая при этом высокий уровень композиторской

⁷ Алиф (*элиф*) – первая буква татарской арабицы.

подготовки автора. Автореферат и три публикации в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации, отражают основные результаты представленной к защите диссертации Ф. Ф. Бахтияри. Это законченное исследование, которое соответствует предъявляемым к кандидатским диссертациям требованиям пунктов 9-11, 13, 14 «Положения о порядке присуждения ученых степеней», утвержденного Постановлением Правительства Российской Федерации от 24 сентября 2013 г. №842 (в текущей редакции), а его автор — Бахтияри Фархад Фаритович — заслуживает присуждения ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение).

20.05.2026

Доктор искусствоведения
(по научной специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство),
профессор, профессор кафедры татарской музыки и этномузыкологии
ФГБОУ ВО «Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова»
Сайдашева Земфира Нурмухаметовна

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова»
Адрес организации: 420015 г. Казань, ул. Б. Красная, 38
Телефон: +7 (843) 236-55-33
Электронная почта: 2365533@list.ru
Сайт: <https://new.kazancons.ru/>
e-mail автора отзыва: sapfir806@gmail.com

Подпись Сайдашевой З. заверяю.
Специалист по кадрам
Хисметова Д. Хисмет
20.05.2026

