

КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН САРАТОВСКОЙ ГАРМОНИКИ В ПОЛИЭТНИЧЕСКОМ РЕГИОНЕ ПОВОЛЖЬЯ

© 2010 А.А.Михайлова

Саратовская государственная консерватория им. Л.В.Собинова

Статья поступила в редакцию 24.11.2009

Саратовская гармоника, в настоящее время широко распространенная в русской инструментальной традиции Поволжья, и у многих других народов данного региона предстаёт семантически ярким элементом национальной культуры. Широкой популярностью пользуется саратовская гармоника у казанских татар («*тальян-гармун*»), астраханских татар («*саз*»), калмыков («*икел*»), народов коми («*саратовка гудок*»), мордвы. Инструмент активно внедрился в древние обрядовые формы иных этнокультур, сохранив при этом свои музыкальные и конструктивные особенности. Исследование проведено при поддержке гранта Российского гуманитарного научного фонда, номер проекта 07 – 04 – 18006 е.

Ключевые слова: Фольклор, традиционный инструментализм, саратовская гармоника, сохранение и преемственность национальных традиций, жанры свадебных наигрышей, древние обряды.

Гармоника, распространившаяся в России со второй половины XIX века, становится незаменимой на крестьянских празднествах и гуляниях, свадьбах, деревенских посиделках, проводях в армию и различных формах досуга. Самым популярным и знаковым народным инструментом в Поволжье становится *саратовская гармоника* – инструмент с ярко выраженной фольклорной основой, генезис которой прочно базируется на локальных музыкально-стилевых элементах. На протяжении более полутора веков она олицетворяет эстетический стиль волжской инструментальной традиции, где определяющим фактором является как сама оригинальная конструкция инструмента, так и своеобразный репертуар, построенный на мелодике волжских напевов.

Устойчивое бытование саратовской гармонии на протяжении длительного периода во многом объясняется уникальным тембровым сочетанием: традиционного тембра гармонии и звенящего валдайского колокольчика. Этот удачный эксперимент саратовских мастеров пришелся весьма кстати для игры на открытом воздухе, на необъятных волжских просторах. Помимо тембрового обогащения и чисто прикладных функций – основы танцевального ритма для задорной плясовой частушки-припевки, которые и составляли значительную часть репертуара саратовских гармонистов, звонкая пульсация колокольчиков издревле обладала репутацией магического воздействия, несущего очищение жизненному пространству. Вероятно, со времен языческих представлений развития человечества, генетическая память мастеров сохранила подобное восприятие

звонного тембра и естественным образом органично воспроизвела его в условиях зарождающегося нового музыкального мышления и новых традиций.

Первые упоминания о бытовании гармонии в Поволжье, судя по сохранившимся архивным документам, также носят весьма неоднозначный, а чаще негативный характер. Астраханский государственный архив содержит следующую информацию: в 1901 году на просьбу Песенной комиссии Императорского русского географического общества, пришло сообщение от одного из нижних полицейских чинов, которые, по поручению губернатора, собирали и представляли необходимый материал:

«Среди населения Астраханского уезда ... не сохранилось никаких следов старинных народных обрядов и оригинальных образцов народной поэзии. Наши танцы – «трепак», песни – бессмысленные, полные цинизма куплеты волжской «Матани», а музыкальный инструмент – гармошка»¹.

Ещё более категоричные в своей негативной оценке сведения находим в личном архиве члена Саратовской ученой архивной комиссии, уроженца села Лопуховка Аткарского уезда С.А.Щеглова. В комментариях, сопровождающих запись четырёх частушечных текстов, полученных от его респондента А.В.Круглова в период с 1898 по 1900 годы, отмечается:

«В конце 60-х годов [19 века – А.М.] любовь на «Саратовскую» обуяла Петровск [ныне – районный центр Саратовской области – А.М.]. Между тем противнее мотива «Саратовский», а особенно тех паскудных слов какие приводятся в ней – едва ли можно представить... И это ломанье и кривлянье и

¹ Михайлова Алевтина Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры народного пения и этномузыкологии. E-mail: jareshko@mail.ru

¹ Астраханский областной государственный архив. – Ф. 32. Оп. 1. Ед. хр. 603. – Л.1.

этот голос при исполнении этой песни, эта гармоника, – все это пьяный бред и гадость!...»².

Особая значимость приведенных документов в том, что из них ясно: гармонь (а в последнем приведенном высказывании речь идет именно о саратовской гармонике) употребляется в качестве аккомпанирующего инструмента в связи с исполнением *частушек* – *нового, только зарождающегося жанра*. И в данном случае речь идет об одном из первых упоминаний о бытовании как саратовской гармонии, так и жанра частушки на территории Астраханской и Саратовской губерний. В этот исторический период гармоника символизировала не только зарождение нового музыкального мышления, новых традиций, но и наступление новой жизни, новых общественных отношений. Уже в конце XIX века саратовская гармоника становится незаменимой на народных праздниках.

«Рабочие мастерских и заводов Саратова в воскресные и праздничные дни выезжали на лодках на острова. По свидетельству очевидцев, это была необыкновенно красочная картина. На Зеленом острове собирались группы нарядно одетых людей. Особенно выделялись колоритные фигуры гармонистов в русских поддевах темно-зеленого или темно-малинового цвета, лаковых сапогах и с начищенной до блеска гармоникой в руках. И вот по затону, да и по всему бескрайнему простору волжской глади начинал звенеть разноголосый хор саратовских гармоник с перезвоном колокольчиков и с припевками; пели мужчины, женщины принимали участие в пении редко (правда, впоследствии, с начала XX века, их голоса слышались чаще)»³.

Архив автора статьи, собранный на материалах экспедиций последних 10-ти лет содержат значительное количество фольклорных инструментальных произведений волжских гармонистов. Записи сделаны от исполнителей старшего поколения в возрасте 70 – 80 лет, однако, стоит отметить, что интерес молодых к этому инструменту в настоящее время не угасает.

Анализ исполняемых пьес выявляет универсальность инструмента в плане стилистического и жанрового разнообразия. Это проявляется в бытовании сохранившейся у гармонистов – выходцев из сельской местности – *архаичной традиции* игры на гармонии, которая отличается, преимущественно, игрой в одной позиции, при которой правая рука исполнителя практически не перемещается вдоль грифа и слуходвигательные связи относительно просты. Такие наигрыши имеют в большинстве случаев квад-

ратную структуру, лаконичность изложения, стабильность мелодики, рассчитанной «на одно дыхание». Как правило, названия у подобных наигрышей отсутствуют, и жанры наигрышей – «под песню», «под пляску» – говорят о своём достаточно раннем происхождении.

Активно и полноценно бытует и более *поздняя инструментальная традиция*, основанная преимущественно на городском песенном и танцевальном фольклоре. Значительную часть репертуара составляет танцевальная музыка: *вальсы, польки, «падэспань», краковяк, барыня, ка-маринская*. Большинство записанных в настоящее время наигрышей на саратовской гармонике представлены в виде инструментальных композиций, построенных на песенных мелодиях частушечного типа. Также сохранён и принцип формообразования по следующему типу: куплет (запев-припев) – инструментальный проигрыш (отыгрыш). Первый раздел таких композиций по музыкальному тематизму – типично волжская частушка-припевка, с четко определенным музыкально-тематическим материалом, имеющая строфический принцип строения. Инструментальный проигрыш по характеру тематизма, как правило, более виртуозный и импровизационный. Давая оценку высокому уровню мастерства гармониста, народные музыканты отмечают умение играть «с переборами»⁴. Этот термин в понимании исполнителей имеет множество значений: как форму наигрыша (попурри из местных мотивов), как структурный элемент наигрыша (вариационно-вариантное развитие его тематической основы), как характеристика техничности и виртуозности в игре. Так, распространенное название – «Саратовские переборы» («Волжские переборы») – в полном смысле развёрнутое произведение, которое присутствует в репертуаре любого саратовского гармониста. Оно содержит в себе некое обобщённое воплощение характерного местного музыкально-исполнительского стиля, является своеобразным отличительным знаком традиции. Разумеется, у каждого талантливого исполнителя это проявляется по-своему, в силу его музыкальной и эстетической одарённости и художественного опыта. Приведём фрагмент наигрыша «Волжские переборы», записанный в г. Астрахани от Подосинникова А.И., 1948 г.р. в 2008 г. (рис.1).

² Саратовский областной государственный архив. – Ф. 407. Оп. 2. Ед. хр. 877. Рукопись С.А.Щеглова. Вырезки из различных газет со стихотворениями, анекдотами и личными записями члена Саратовской архивной комиссии Щеглова С.А. – 81 л.

³ Мирек А. ... И звучит гармоника. – М.: 1979. – С. 23.

⁴ Народный термин «перебор» упоминает: Смирнов Б.Ф. Искусство сельских гармонистов / Под общ. Ред. СВ.Аксюка. – М.: 1959. – С. 7; Мехнецов А.А. Кирилловская гармонь-хромка в традиционной культуре Белозерья / Ред. И.С.Попова. – Вологда: 2005. – С. 123 – 157.



Рис. 1. Нотный пример. «Волжские переборы», записанный в г. Астрахани в 2008 г. от Подосинникова А.И., 1948 г.р.

Представляют интерес комментарии исполнителя о современном состоянии традиции игры на саратовской гармонике в Астраханской области – многонациональном регионе, где очень ярко можно наблюдать взаимопроникновения национальных культур:

– Саратовская была распространена?

– В селе – да, в Астраханской области и в самом селе гармонисты были. В каждом селе – было 3-4 гармониста. И практически, вы понимаете, каждый уважающий себя мужчина играл, хоть немножечко, хоть перебор, /играет/ но мог подыграть женщинам, они плясали и хороводили. Духрядки были – редкая вещь. И ещё была особенность: у нас тут играли женщины. Есть одно село – Басы – там играли женщины. Может, близость наша к Кавказу. От нас до Дагестана – 150 км. Но такая манера появилась. Сейчас уже всё. Сейчас я единственный гармонист в Астраханской области, который играет по-русски. Очень много играют татары, калмыки, но это уже другая игра. Почему они выбрали именно саратовскую? И даже у нас очень часто её называют татарская гармонь: «– А мы на татарской гармонии играем». То есть, из русского населения уже не играют, а татары играют – поэтому ассоциируется, что это татарская гармонь теперь стала.

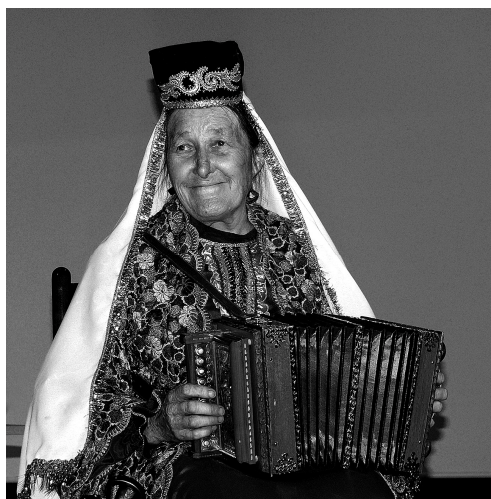
Так можно ли назвать «русской» саратовскую гармонику? Как известно, исторические и этнические процессы, происходившие на территории Поволжья и Волго-Уралья, приводили к тесным контактам между культурами соседних народов. Как следствие – к взаимопроникновению и взаимодействию разноэтнических традиционных музыкально-поэтических и инструментальных жанров. Это относится и к самим инструментам с их последующей адаптацией в новой этнокультурной среде. Для любой этнической группы этот процесс происходил индивидуализировано, что способствовало возникновению своеобразия характерных для нее народных песенных и инструментальных форм. Популярность инструментальных жанров музыкального фольклора – особенно тан-

цевального пласта у тюркских народов Поволжья – историки и этнографы объясняют проникновением и распространением на данной территории в XVII – XVIII вв. *суфизма* – течения в исламе, где особая роль отводится игре на музыкальных инструментах и танцевальным действиям⁵.

С конца XIX века на территории Поволжья саратовская гармоника была широко известна у всех народов, населяющих регион. Инструмент широко использовался в музыкальном быту казанских татар («*тальян-гармун*»), мордвы, народов коми («*саратовка гудок*»). Активно внедряясь в сферу иных этнокультур, глубоко проникая в древние обрядовые формы, конструктивно гармоника не претерпела никаких существенных изменений, оставшись в таком виде, в каком её создали саратовские мастера. Популярности гармонии среди татар способствовало открытие гармонных промыслов в Казани потомками известной династии мастеров Варакиных, ведущей своё начало из д. Варакино Вятской губернии от Ивана Варакина. До 70-х годов XX века в Казани успешно работало производство мастера М.Д. Варакина по изготовлению, усовершенствованию различных видов гармоник, в том числе и саратовского типа. Инструменты, изготовленные казанскими мастерами под названием «*тальян-гармонь*», «*гармонь Варакина*» и в настоящее время повсеместно распространены среди разных этнических групп татар, чувашей, мордвы, марийцев⁶.

⁵ Нигмедзянов М.Н. Народные песни волжских татар. Исследование. – М.: 1982. – С.116; Юнусова В.Н. Ислам – музыкальная культура и современное образование в России: Монография. – М: 1997. – С. 47.

⁶ Яковлев В.И. Традиционные музыкальные инструменты Волго-Уралья. – Казань: 2001. – С. 145 – 147.



Садыкова Гульсун Мингазовна, 1939 г.р.,
г. Чистополь



Халиков Радик Хафизович, 1954 г.р., г. Чистополь
(играет на гармонике известного саратовского
мастера Х.И.Артемьева)

Рис.2. Экспедиция в Республику Татарстан в августе 2009 года. Фото А.Михайловой

Об устойчивом функционировании саратовской гармоник в традиционной культуре сообщают отчёты фольклорных экспедиций Казанской консерватории⁷. Записи, проведённые автором статьи в Республике Татарстан в 2009 году в городах Елабуга, Чистополь, Набережные Челны также убедительно говорят о бытовании саратовской гармоник в татарской свадебной обрядовости и других формах проведения семейно-бытового досуга.

Инструментальная культура юртовских татар и татар-переселенцев, как показывают экспедиционные исследования последних лет по Астраханскому Поволжью, также находится в хорошей степени сохранности. Это живое, социально-востребованное и полноценно функционирующее явление. Почти в каждом доме, как в сельском, так и городском, имеются народные музыкальные инструменты, которые активно используются в музыкальной практике. В Астрахани до настоящего времени сохранилось ремесло их изготовления. Из инструментов наиболее популярны *саз* (*саратовская гармоника*) и разновидность бубна *кавал* или *кабал*, который в качестве сольного практикуется чрезвычайно редко, как правило, на нем играют в ансамбле с сазом и используют исключительно как ритмообразующее сопровождение танцевальной музыки. Если на *кавале* чаще играют мужчины, то устойчивое бытование саратовской гармоник традиционно связано с женским исполнительством: обучение

игре на *сазе* входило в общий процесс воспитания девочек, по обычаю гармонки раздавались или дарились на свадьбе подружкам невесты с пожеланием научиться играть на инструменте. В настоящее время исполнительницами на *сазе* являются, в основном, пожилые женщины. Как правило, многие исполнители на *сазе* владеют и другими видами гармоней – «хромкой», «тальянкой».

В XX веке саратовская гармоника прочно вошла в инструментальную традицию различных этнических групп, населяющих Астраханское Поволжье – ногайцев-карагашей, туркмен и (в меньшей степени) казахов. Используются *саз* в качестве сольного инструмента, так и в ансамбле, как правило, с *кавалом*. До недавнего времени практически во всех татарских этнических группах Нижнего Поволжья для инструментального сопровождения свадебного обряда пользовались популярностью трио в составе *саз* – *кавал* – *кобыз* (позднее – *скрипка*)⁸.

На *сазе* могут исполняться песенные мелодии, но именно *танцевальная музыка* занимает в исполнительской практике астраханских *сазче* (гармонистов – исполнителей на *сазе*) особое, лидирующее положение. В число наигрышей, составляющих свадебный цикл юртовских татар и татар-переселенцев, входят ряд танцевальных наигрышей, исполняемых в быстром темпе, в типичном трёхдольном размере с преобладанием триольных ритмов: «Кияусый» («Потчевание жениха»), «Кыз озату» («Проводы невесты»), «Шарка-барка» (калмыцкий танец), «Беташар» («Снятие покрывала»), «Кайтага» и «Залы» –

⁷ Песни Татарской Карагалы // Памятники татарского народного музыкально-поэтического творчества. – 2-ой вып. / Сост. и нот. транскр. Е.М.Смирновой и Н.Г.Гайнуллиной. Казанская конс. – Казань: 2007; Песни Астраханских татар // Памятники татарского народного музыкально-поэтического творчества. 1-ый вып. / Сост. и нот. транскр. Е.М.Смирновой и Н.Г.Гайнуллиной. Казанская конс. – Казань: 2007.

⁸ Усманова А.Р. Этномузыкальные параллели Татр и тюркских этнических групп (ногайцев-карагашей, туркмен и казахов) Астраханской области. Дисс. ... канд. иск. – Астрахань: 2008. – С. 91.

танцы почетных гостей. Стилистически эти наигрыши примыкают к мелодиям кавказцев и калмыков. В композиционном отношении танцевальные наигрыши представляют собой ряд танцевальных колен (периодичных структур), вариантно и вариационно развивающихся при дальнейшем изложении. Некоторые из исполняемых на сазе танцев могут звучать одновременно с двустипишем, выкрикиваемым или интонируемым на танцевальную мелодию⁹. Характерным является также копирование саратовской гармоникой плача невесты, звучание причетов матери, проводов невесты в дом жениха под инструментальное сопровождение саза¹⁰.

Примыкает к свадебным обрядам инструментальный жанр *сазда сойлэшу* (разговор на сазе) – уникальное явление, сохраняющееся на протяжении долгого времени и являющийся общим для двух этногрупп – юртовских татар и ногайцев-карагашей. Впервые у астраханских татар этот жанр был зафиксирован казанским этноинструментоведом М.Н.Нигмедзяновым. Его специфика заключается в том, что «*определённые мелодико-ритмические формулы выражают конкретный смысл, конкретные слова, понятные жителям какого-либо населённого пункта, членам одной семьи или даже двум-трём людям*»¹¹. Таким образом создавался некий закодированный музыкальный язык, который использовался молодыми людьми для тайных переговоров: определенные мотивы-наигрыши на сазе были связаны с конкретными подразумеваемыми, но не пропеваемыми словами и наделены закрепленным семантическим значением. На сазе «разговаривали» во время свадебных застолий, с его помощью, например, можно было пригласить юношу или девушку на свидание или назначить встречу в условленном месте, можно было общаться с подругами и даже ссориться с соседями, зафиксирован «*разговор на сазе*» в виде свадебных наигрышей, выражающих приподнятое праздничное настроение сватов. Жанр «*разговора*» – это пример синкретичного сочетания в народном музыкальном творчестве исламских и доисламских традиций. Он возник под влиянием соблюдения тюркскими группами норм шариата, когда для девушек не поощрялись выходы на улицу, не разрешались открытые встречи влюблённых пар. Так изобретались новые способы общения, где главным,

понятным языком становилась музыка¹². Этот самобытный жанр активно бытовал вплоть до 70-х годов XX века. Сегодня *сазда сойлэшу* является большой редкостью. Так, например, фольклорной экспедицией Казанской консерватории записано обращение девушки в виде музыкально зашифрованного послания к юноше, не пришедшем на свидание¹³ (рис.3.).

В истории калмыцкого традиционного инструментария также имели место разнообразные межкультурные взаимодействия, связанные с изменением условий проживания народа: одни инструменты полностью исчезли из музыкальной практики (церемониальные, охотничьи, шаманские), другие, после многих лет забвения, появились вновь (инструменты буддийского культа и бытовые).

Саратовская гармоника (калм. – «икел») появилась в калмыцкой музыкальной культуре в начале XX века в связи с распространением этого инструмента в Поволжском регионе и имела специфическое бытование: инструмент использовался в ансамбле с *домброй* для аккомпанемента народным танцам. Подобного рода ансамбль был оправдан как чисто прикладными функциями, так и определённой звуковой эстетикой. Яркие звуки гармошки со звоном колокольчиков служили дополнительной краской к тихому звучанию домбры – именно в таком сопровождении особенно нуждались групповые танцы. Также звон колокольчиков заменял звон монет, которые зрители бросали в корпус домбры, по старинному калмыцкому обычаю одаривая лучших танцоров. При этом исполнялись стихотворные прибаутки (*шаваш*) для подбадривания и воодушевления танцоров.

Органичность вхождения саратовской гармоник в традиционную культуру калмыков и восприятие её большинством народа исконным калмыцким инструментом – это осознанный выбор народа, связанного своими истоками с древними буддистскими представлениями о семантике звонного тембра, который изначально имел магически-охранительную функцию. Не случайно калмыцкий женский национальный костюм неизменно украшался бубенцами («*шеркис бюс*») и серебряными монетами («*цахан мёнгн бюс*») ¹⁴.

⁹ Песни Астраханских татар // Памятники татарского народного музыкально-поэтического творч... – С. 15.

¹⁰ Усманова А.Р. Этномузыкальные параллели Татр и тюркских этнических групп (ногайцев-карагашей, туркмен и казахов) Астраханской области. Дисс. канд. иск. – Астрахань: 2008. – С. 135.

¹¹ Нигмедзянов М.Н. Народные песни волжских татар. Исследование. – М.: 1982. – С. 117.

¹² Усманова А.Р. Этномузыкальные параллели Татр и тюркских этнических групп ... – С. 135.

¹³ Песни Татарской Карагалы // Памятники татарского народного музыкально-поэтического творч... – № 84-а.

¹⁴ Трошин И. О калмыцком народном творчестве // О калмыцком народном искусстве. – Волгоград: 1967. – С. 29.

КӨТТЕМ, КӨТТЕМ, КИЛМӘДЕН



Көттем, көттем, килмәден,
Кәгазь көттем, килмәден,
Көттем, көттем, килмәден,

Кәгазь көттем, килмәден;
Борылып-борылып карадым,
Тагы да борылып карадым.

*Ждала, ждала – ты не пришёл.
Записку ждала – ты не пришёл.
Ждала, ждала – ты не пришёл.*

*Записку ждала – ты не пришёл.
Оборачивалась, смотрела,
Ещё раз, обернувшись, высматривала.*

Рис.3. Нотный пример. «Сазда сойләшу» (разговор на сазе). Записано в г. Астрахани в 2000 г. от Адельшиновой Н.З.

На конском и верблюжьем снаряжении, одежде шаманов и детей, воинском шлеме, женских серьгах и накосниках, архитектурных сооружениях помещались металлические подвески, колокольчики, бубенчики, выполнявшие роль оберега от злых сил¹⁵. Со временем эти украшения приобрели эстетическую функцию и а их звон – дополнительную специфическую звуковую окраску. По словам Г.Ю.Бадмаевой, «заимствованные инструменты приживались в калмыцкой культуре, приобретая самостоятельное функционирование, местные названия, приёмы игры, обрстая идиоматическими выражениями, легендами, звуковыми ассоциациями. Таким образом, межкультурные взаимодействия, отразившие процесс постоянного вживания калмыков в различные этнокультурные условия, стали сутью их традиционной музыкальной культуры вообще и инструментальной в частности»¹⁶.

Справедливы слова И.В.Мацеевского о том, что «гармоника стала знаком-символом европейских интеграционных процессов в культуре, znameniem своего времени... При этом она объединила разные национальные культуры, создала в них дополнительный родственный элемент»¹⁷. В от-

ношении Поволжского региона это в полной мере можно сказать о саратовской гармонике, которая органично вошла в традиционную культуру различных народов, став «надэтническим» инструментом. Она успешно закрепились в обрядовой сфере, в различных формах семейно-бытового досуга, зачастую вытеснив исконно бытующие инструменты. С её появлением связано и зарождение новых жанров музицирования. Для определения «народности» музыкального инструмента основополагающим критерием, по мнению М.И.Имханицкого, является традиционность его бытования на протяжении нескольких поколений в определённой этнической среде для выражения национального музыкального искусства¹⁸. В связи с этим вполне уместно назвать саратовскую гармонику инструментом, принадлежащим разным национальным культурам. Таким образом, гармоника, созданная саратовскими мастерами, обладающая широкими семантическими возможностями – яркими артикуляционными и тембровыми характеристиками, в настоящее время предстаёт особо значимым элементом национальной традиционной культуры народов Поволжья.

¹⁵ Фрэнсис Дж. Фольклор в Ветхом Завете. – М.: 1990. – С. 486.

¹⁶ Бадмаева Г.Ю. Межкультурное взаимодействие в традиционном музыкальном инструментарии калмыков // Музыковедение. – 2006. – № 4. – С. 32.

¹⁷ Мацеевский И.В. Гармоника в системе традиционной музыкальной культуры // Гармоника: история, теория, практика. Матер. Межд.научно-практич.конф. / Ред.-сост. А.Н.Соколова. – Майкоп: 2000. – С. 14.

¹⁸ Имханицкий М.И. История баянного и аккордеонного искусства. – М.: 2006. – С. 86.

CULTURAL PHENOMENON OF THE SARATOV HARMONICA IN THE POLY-ETHNIC VOLGA REGION

© 2010 A.A.Mikhaylova^o

Saratov state conservatory named after L.Sobinov

Saratov harmonica is widespread in Russian instrumental tradition of Volga region and among some other nations of Volga region nowadays. It's a semantic-bright element of the national culture. Saratov harmonica is very popular among Kazan («tal'yan-harmoon») and Astrakhan («saz») Tatars, Mordvins, nations of the Komi Republic («saratovka goodok»). The instrument has been inculcated into ceremonial forms of the other ethno-cultures, but conserved its own constructive singularity.

Keywords: Folklore, traditional instrumentalism, Saratov harmonica, keeping and continuing of national traditions, genres of wedding plays, antique ceremonies.

^o *Mikhaylova Alevtina Anatolevna is the candidate of arts, Associate professor of the folk singing and ethnomusicology department. E-mail: jareshko@mail.ru*