

Д. А. Булатова

**Индивидуализация исполнительского стиля
в традиционной культуре
(на материале татарской народной скрипичной музыки)**

Аннотация:

В статье поднимается проблема индивидуализации исполнительского стиля, получающей в традиционной культуре своеобразную реализацию в процессе каждого конкретного исполнения произведения – его интерпретации. На материале татарской народной скрипичной музыки автор рассматривает главные стилеобразующие компоненты инструментального исполнительства и их своеобразную реализацию у каждого музыканта, такие как: общая тенденция к более низкой по сравнению с европейской академической настройке инструментов и индивидуальная высота строя скрипки у каждого музыканта; бурдонирование как константное свойство и разная степень его применения, игра плотными штрихами *legato* и *detaché* и индивидуальный подход к использованию этих средств, соблюдение мелодической канвы наигрышей и разная степень орнаментирования мелодий, строфическая структура скрипичных композиций и применение приемов тембро-регистрового варьирования.

Ключевые слова: татарская скрипичная традиция, исполнительский стиль, интерпретация, этностилевая зона, традиционная инструментальная культура.

D. A. Bulatova

**Individualization of the performing style in traditional culture
(based on the material of Tatar folk violin music)**

Abstract:

The article raises the problem of individualization of the performing style. In the traditional culture, it undergoes an unusual realization in the process of each specific performance of a work — its interpretation. On the material of the Tatar folk violin music, the author considers the main style-forming components of instrumental performance and their unique realization for each musician, such as: the general tendency to a lower tuning (in comparison with the European academic tradition) of instruments and the individual tuning height of the violin by each musician; burdoning as a constant property and different degree of its application, playing with dense strokes of *legato* and *detaché*, and an individual approach to using these tools, observing the melodic canvas of the jogs and a different degree of ornamentation of melodies, the stanzaic structure of violin compositions and the use of techniques of timbre-register variation.

Keywords: Tatar violin tradition, performing style, interpretation, ethno-style zone, traditional instrumental culture.

Скрипичная традиция, являясь концентрированным выражением определяющих черт и характерных закономерностей развития татарской музыкальной культуры, до недавнего времени функционировала на обширной территории расселения татар. Известно, например, что во второй половине XX века скрипка продолжала бытовать в Мамадышском, Елабужском, Муслумовском, Альметьевском, Азнакаевском, Рыбно-Слободском, Нижнекамском, Балтасинском, Арском, Кустанайском, Ютазинском, Бавлинском районах Татарстана, местах проживания татар в Мордовии, Башкортостане, Волгоградской, Оренбургской, Пермской, Куйбышевской, Курганской, Томской, Тюменской, Новосибирской областях России, городах Казани, Уфе, Челябинске, Троицке и др.¹

Прослушивание, расшифровка и изучение записей, осуществленных на значительной по своей географии территории, обнаруживают общность стиливых признаков скрипичных композиций. Понимая стиль как «единство системно организованных элементов музыкального языка, обусловленное единством системы музыкального мышления» [4. С. 117], можно говорить о наличии в пределах татарской скрипичной традиции единой этностилевой зоны (или: поля — термин И. Земцовского). Детальный анализ записей и транскрипций татарских скрипичных наигрышей вскрывает разнообразие индивидуальных исполнительских стилей в пределах означенной зоны. Игра носителей скрипичной традиции отличалась той или иной степенью индивидуализации. Исполнительские манеры татарских скрипачей ярко индивидуальны, своеобразны, неповторимы, что позволяет отличать игру одного скрипача от другого.

Реализация индивидуального исполнительского стиля происходит в процессе каждого конкретного исполнения произведения скрипичной музыки — его интерпретации.

Своеобразие интерпретации в музыке бесписьменной традиции заключается в том, что исполнительство, как известно, — единственная форма существования произведений народной инструментальной музыки. Музыка при каждом исполнении создается как бы заново: исполнитель произведения народной инструментальной музыки одновременно является и его творцом (очень точно определение этого процесса И. Мациевским как «исполнения создателя» или «исполнения совместно с созданием» [3. С. 32]. Поскольку каждое исполнение вносит элемент «авторства», в музыке бесписьменной традиции, в отличие от письменной, не существует исполнения как «допускающего простое воспроизведение» и интерпретации как «индивидуального прочтения произведения» [7. С. 235—236]. Не случайно И. Земцовский, наряду со словом «исполнение», относимым, по его мнению, «лишь к музыке письменной традиции, имеющей текст, предназначенный для исполнения», вводит термин «артикуляция», предполагающий «все формы обнаружения интонирования («как мышления и семантики») в процессе музицирования («как творчества и исполнения»)» [2. С. 101].

Каждая интерпретация в традиционной музыке не мыслится вне общих установок, вырабатываемых самой традицией. Являясь лишь единичным фактом традиции как активно развивающейся, динамичной системы, интерпретация вступает во взаимоотношение с ней на основе координации «навыков артикуляции и перцепции, самореализации и контроля среды» [2. С. 102].

Произведение в его «идеальном» виде хранится в образно-слуховой, двигательной памяти исполнителя. Причем у музыканта-инструменталиста двигательная память очень активна. В экспедициях приходилось встречаться со случаями, когда музыканты, которых просили вспомнить какой-либо конкретный наигрыш, в про-

цессе его подбора воспроизводили другой, зафиксированный в моторной памяти.

Текст в музыке бесписьменной традиции рождается в процессе его исполнительства. Слушатель знакомится с текстом лишь благодаря его интерпретации музыкантом-инструменталистом. Большую роль в процессе интерпретации играет индивидуальность исполнителя. Реализация текста через индивидуальную интерпретацию становится фактором, влияющим на формирование у традиционного слушателя представления о произведении народной инструментальной музыки.

Татарские скрипичные интерпретации обладают определенным набором стабильных элементов, объединяющих исполнительство разных скрипачей, обусловленное общностью этностилевой зоны, и мобильных, определяющих индивидуальную исполнительскую манеру каждого музыканта.

Первое, что обращает на себя внимание при прослушивании скрипичных композиций, — это тембр инструмента. У татарских скрипачей наблюдалась общая тенденция к более низкому, в сравнении с академическим, звучанию инструментов. Используя европейские скрипки, получившие распространение в современной академической практике, исполнители вносили в них некоторые конструктивные изменения. Наибольшим преобразованиям подвергались такие детали скрипки, как струны, подставка, смычок. Соответственно, высота настройки инструментов у всех исполнителей индивидуальная. Как правило, она более низкая, отличающаяся от академической на большую секунду — большую септиму (F1—D2 для верхней струны). Отмеченные выше определенные конструктивные изменения инструментов проявлялись, в частности, в том, что поскольку многими исполнителями при игре использовались возможности только трех струн, часто музыкантами снималась верхняя скрипичная струна. Некоторыми скрипачами применялось слабое натяжение струн. В этом случае звучание инструментов камерное, приглушенное. Разифа Давлеева использовала гитарные струны (для

двух нижних), считая звучание скрипичных «очень тонким». По ее мнению, высокая тесситура ранее не была свойственна татарской скрипичной традиции.

Одним из основных стилеобразующих компонентов татарского скрипичного исполнительства является игра с активным (иногда постоянным) бурдонированием, своими корнями уходящая в глубокое прошлое [См.: 6]. Большинство татарских скрипачей активно применяло бурдон, возникающий от использования открытых струн. Звуки бурдонирующих струн повторялись при каждой смене смычка, образуя непрерывное двухголосие (см. пример 1).

Несмотря на заметное преобладание в скрипичных интерпретациях бурдонирующей организации музыкальной ткани, отдельные скрипачи играли, редко используя бурдон и тяготая в целом к одноголосию. Бурдонирующие звуки, мелькающие на протяжении всей композиции, ясно появляются лишь в конце мелодических строф в кадансовых зонах. Различные модификации бурдонирующей организации, отражающие индивидуальные стилевые характеристики музыкантов, касаются внедрения элементов трехголосия и линейного движения параллельными квинтами, наблюдающегося в исполнительстве отдельных скрипачей.

Элементы трехголосия, составляющие стилевую основу интерпретаций отдельных скрипачей, возникают из-за использования исполнителями особых подставок и смычков. Так, Анвар Садриев из деревни Урсалбаш Альметьевского района Республики Татарстан самостоятельно изготовил подставку более плоской формы, а также использовал виолончельный смычок. Прием плоскостного прижатия пальцем одновременно двух струн, способствующий образованию квинт и линейных квинтовых последовательностей, встречается не у всех музыкантов. Однако частое его применение отдельными музыкантами в качестве колористического средства, вносящего разнообразие и оживление в музыкальную ткань скрипичных интерпретаций, свидетельствует о намеренном его использовании (см. пример 2).

1

Иске «Кара урман». Исп. Разифа Давлеева
(Рыбно-Слободский районный центр Республики Татарстан).
Нотировка автора статьи

$\text{♩} = 100$

This musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a tempo marking of quarter note = 100. The piece is in 8/4 time and features a series of eighth-note triplets. The melody is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The score consists of four staves of music, ending with a double bar line.

2

Размай. Исп. Анвар Садриев
(дер. Урсалбаш Альметьевского района Республики Татарстан).
Нотировка автора статьи

$\text{♩} = 46$

This musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a tempo marking of quarter note = 46. The piece is in 6/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are several triplet markings over groups of notes. The score consists of six staves of music, ending with a double bar line.

Большое значение для индивидуализации исполнительских стилей имеют особенности музыкального произношения, артикуляции и способов ведения смычка. Игра плотным *detache* и захват на один смычок нескольких (в зависимости от степени орнаментарования) звуков — то, что роднит исполнение всех музыкантов. Однако и здесь можно найти индивидуальный подход к использованию этих средств: игра всей длиной смычка или его частью, частая или редкая, равномерная или разновременная смена направления движения смычка и др. Ряд скрипачей использовали широкоохватное *legato*, исполняя одним движением смычка широкие мелодические фразы. Игра таких скрипачей отличается шириной и плавностью мелодической

линии, достигающейся за счет использования всей длины смычка (см. пример 3). Другие музыканты меняют смычок чаще, и это влияет на преподнесение музыкального материала, которое становится несколько дробным.

Наиболее константными элементами татарских скрипичных интерпретаций являются мелодия и форма, выявляющие наиболее существенные черты традиционной татарской музыки.

Обращает на себя внимание достаточно точное соблюдение скрипачами мелодической канвы наигрышей. Необходимым и естественным для них является также орнаментирование мелодии, степень же и особенности мелизматики достаточно дифференцированы и инди-

Уел. Исв. Магншур Закирова
Слер. Ивкнше Кншс Кыгншского рашона Ресшублншы Башкортостан).
Нотировка автора статьи

3

♩=92

видуализированы. Если мелкие мелизмы типа мордента являются неотъемлемыми элементами в исполнительстве всех скрипачей, то более сложные виды орнаментики — трели, группето, опевания звуков — получают у каждого из скрипачей индивидуальную реализацию. Благодаря обильной орнаментации, используемой отдельными музыкантами, наигрыши в их исполнении могут меняться до неузнаваемости (см. пример 4).

Другим устойчивым элементом является форма, сохраняющая строфическую структуру скрипичных композиций. Однако некоторые скрипачи стремятся ее разнообразить, исполь-

зуя прием регистрового сопоставления — квинтового и октавного. Применение этого приема накладывает на строфическую структуру элементы трехчастности и тембро-регистрового варьирования.

Изучение индивидуальных исполнительских стилей татарских скрипачей позволяет полнее охватить и осмыслить общую стилевую основу скрипичного исполнительства, представляющего собой глубоко почвенное явление, сформировавшееся в результате своего развития в оригинальную, самобытную область инструментальной культуры татарского народа.

4

Авыл кәс. Иск. Батырша Калимуллин
(дер. Бишмушча Альметьевского района Республики Татарстан).
Нотировка автора статьи

The musical score consists of eight staves of music in 3/4 time, with a tempo marking of quarter note = 38. The melody is primarily in the treble clef. It begins with a quarter note G4, followed by a series of eighth and sixteenth notes, many of which are grouped into triplets. The piece is characterized by frequent mordents and grace notes, particularly on the notes G4 and A4. The final staff shows a change in key signature to three flats (B-flat major/D-flat minor) and a change in time signature to 3/2, with a final quarter note G3.

Примечания

- ¹ Сведения основаны на собственных экспедиционных исследованиях, а также записях М. Н. Нигмедзянова, Р. Ф. Халитова и фонодокументах из фондов ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова.

Список литературы

1. *Абдулнасырова Д. А.* Татарская скрипичная традиция: Модус культуры и музыкальный феномен: Дис. ... канд. искусствоведения. — СПб., 2000. — 164 с.
2. *Земцовский И. И.* Человек музицирующий — Человек артикулирующий // Музыкальная коммуникация (Проблемы музыкознания. Вып. 8). — СПб., 1996. — С. 97—104.
3. *Мацевский И. В.* Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: в 2 ч. Ч. 1. — М., 1987. — С. 6—38.
4. *Михайлов М. Д.* Стиль в музыке: Исследование. — Л., 1981. — 260 с.
5. *Монасыпов Ш. Х.* О характерных чертах татарского народного скрипичного исполнительства // Музыкальный фольклор и творчество композиторов Поволжья (Труды ГМПИ. Вып. 73). — М., 1984. — С. 84—97.
6. *Халтаева Л. А.* Генезис и эволюция бурдонного многоголосия в контексте космогонических представлений тюрко-монгольских народов: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — Алма-Ата, 1991. — 19 с.
7. *Холопова В. Н.* Музыка как вид искусства. — 2-е изд. — М., 1994. — 257 с.

References

1. *Abdulnasyrova D. A.* Tatarskaya skripichnaya traditsiya: Modus kultury i muzykalnyy fenomen: Dis. ...kand. iskusstvovedeniya. — SPb., 2000. — 164 s.
2. *Zemtsovskiy I. I.* Chelovek muzitsiruyushchiy — Chelovek intoniruyushchiy — Chelovek artikuliruyushchiy // Muzykalnaya kommunikatsiya (Problemy muzykoznaneya. Vyp. 8). — SPb., 1996. — S. 97—104.
3. *Matsiyevskiy I. V.* Osnovnyye problemy i aspekty izucheniya narodnykh muzykalnykh instrumentov i instrumentalnoy muzyki // Narodnyye muzykalnyye instrumenty i instrumental'naya muzyka: v 2 ch. Ch. 1. — M., 1987. — S. 6—38.
4. *Mikhaylov M. D.* Stil v muzyke: Issledovaniye. — L., 1981. — 260 s.
5. *Monasyrov Sh. Kh.* O kharakternykh chertakh tatarskogo narodnogo skripichnogo ispolnitelstva // Muzykalnyy folklor i tvorchestvo kompozitorov Povolzhya (Trudy GMPI. Vyp. 73). — M., 1984. — S. 84—97.
6. *Khaltayeva L. A.* Genezis i evolyutsiya burdonnogo mnogogolosiya v kontekste kosmogonicheskikh predstavleniy tyurko-mongol'skikh narodov: Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. — Alma-Ata, 1991. — 19 s.
7. *Kholopova V. N.* Muzyka kak vid iskusstva. — 2-ye izd. — M., 1994. — 257 s.