

*А. Н. Хасанова*

## **Ритмические интонации напевов «сказываемого стиха» в вокально-инструментальных сочинениях С. Сайдашева**

### **Аннотация**

В статье рассматриваются особенности претворения долготных моделей напевов «сказываемого стиха» в музыке С. Сайдашева. Обращаясь к наиболее типовым долготным структурам напевов кәйләп уку, композитор адаптирует их с системой средств новоевропейской профессиональной музыки и органично вписывает в песенный контекст своих сочинений.

**Ключевые слова:** татарская музыка, С. Сайдашев, метр, ритм, квантитативность, напевы «сказываемого стиха»

*A. N. Khasanova*

## **Rhythmic Intonations of «Recitative Verse» Tunes in S.Saidashev's Vocal and Instrumental Works**

### **Abstract**

The article analyses features of implementing longitudinal models of tunes of «recitative verse» in S. Saydashev's music. Addressing the most typical longitudinal structures of tunes kәylәp уку, composer adapts them to the contemporary European system of means of professional music and integrates them into the melodic context of his works.

**Key words:** tatar music, S. Saidashev, meter, rhythm, quantitative, tunes of «recitative verse»

**Р**итмический строй вокально-инструментальных сочинений татарских композиторов отличается преломлением форм квантитивной метроритмической организации. В их творчестве, представляющем собой сложную систему взаимодействия национальных и новоевропейских компонентов музыкального языка, находят претворение квантитативные метры, сложившиеся в татарской народно-песенной традиции<sup>1</sup>. Из многосоставного фонда устойчивых традиционных слогоритмических формул композиторы применяют самые

типичные, находящиеся на слуху у широкой аудитории татарского слушателя долготные модели. Так, в музыке татарских композиторов разных поколений широко применяется слогоритмическая структура строфы, образованная равномерной пульсацией длительностей равной временной величины (с остановкой на более крупной длительности в конце полустрофы)<sup>2</sup>. В качестве примера ее использования в музыке татарских композиторов приведем долготную форму второй строфы песни «Сайра, сандугач» М. Музафарова:

## 1 М. Музафаров. «Сайра, сандугач» (строфа 2)

Сай ра, сай ра, сий ду, га чыт,  
 беи да шат тор, юши ю, лок,  
 беи лок ма тур, лан га, нин ча,  
 бир га, локлар, лый бе, лок.

Данная слогоритмическая модель является одной из самых распространенных в песенном творчестве татар, представляя собой слогоритмический тип кыска көй (короткого напева). В фольклористике к коротким песням принято относить музыкально-поэтические структуры, строки которых по протяженности не превышают семи-восьми слогов (структурной оппозицией коротким напевам выступают так называемые длинные напевы — озын көй, длина строк которых образуется девятью—десятью и более слогами). Данная слогоритмическая форма встречается в татарских напевах разных жанров — лирических песнях (деревенских, уличных и др.), плясовых, такмаках.

К числу типовых ритмических клише, применяемых татарскими композиторами, относится, например, долготная форма, образованная многократным повторением двуслоговой ритмической группы 1:2<sup>3</sup>. В качестве образца представим слогоритмическое строение первой строфы арии Магинур «Соловей» из драмы Т. Гиззата «Бишбуляк» (см. пример 2).

Данная структура строфы характерна для татарских многословных лирических песен так называемого «ямбического» типа<sup>4</sup>. Она основывается на повторении стопы, длительности которой могут находиться как в двойном соотношении (1:2), так и в соотношениях

более сложных (1:3, 1:4 и т. д.; 0,5:2, 0,75:31 и т. д.). Непостоянство долготной пропорции стопы связано с импровизационным характером исполнения озын көй: в зависимости от степени сложности орнаментики в распевах длинных слогов протяженность долей «ямбической» ячейки изменяется; наиболее часто встречающийся характер изменений связан с увеличением второй — долгой — слогоноты.

Круг народнопесенных моделей, в точности используемых татарскими композиторами, достаточно широк; его составляют ритмические формулы разных жанров — лирических песен «короткой» слогоритмической структуры (деревенских, уличных) и «длинного» слогоритмического строения (озын көй), такмаков, а также напевов жанров көйләп уку (баитов, мунаджатов, книжных напевов). Для татарских композиторов разных поколений арсенал используемых долготных форм несомненно меняется. Так, из фонда устойчивых слогоритмических моделей традиционной музыки композиторы первой половины XX века наиболее часто и последовательно обращаются к интонационному словарю песенных жанров татарского фольклора. В музыке композиторов второй половины XX века происходит усиление внимания к традиционным слогоритмическим моделям напевов «сказываемого стиха». Эта область татарской народно-песенной культуры становится богатейшим интонационным источником, открывающим новые пласты национальных звучаний.

Было бы неверным, однако, полагать, что интонации напевов көйләп уку, ставшие для татарских композиторов 70—90-х годов прошлого столетия предметом пристального внимания, в вокально-инструментальной музыке первой половины XX века не используются вовсе. Слогоритмические модели напевов «сказываемого стиха» обнаруживаются в музыке таких авторов, как С. Габяши, С. Сайдашев, М. Музафаров, Дж. Файзи, З. Хабибуллин, А. Ключарев, Н. Жиганов. Степень

популярности данных долготных моделей в творчестве названных композиторов не велика. Между тем, сам факт их применения, особенности прочтения позволяют расширить представления о ритмическом стиле композиторов этого периода. Выбрав данную проблему в качестве объекта рассмотрения, обратимся к вокально-инструментальному творчеству Салиха Сайдашева — основоположника татарской композиторской школы, композитора, оказавшего весомое влияние на творчество татарских композиторов целого ряда поколений.

2 С. Сайдашев. Ария Магинур «Сандугач» (строфа 1) из драмы Т. Гиззата «Бишбуляк»

Тың багъ ча\_ дай ма\_ уур кыр\_ ла\_ рын\_ ма  
 кыр\_ ма\_ рын\_ лар бас\_ ты Биш\_ бу\_ лок  
 бу\_ ма\_ ре\_ не ма\_ рон\_ бот\_ рон\_ со\_ дай,  
 хай\_ ты бе\_ дай гыз\_ ган бу\_ йорак.

Из многочисленного числа долготных последований, организующих слогоритмическую форму напевов кёйлэп уку, С. Сайдашев обращается к трем традиционным моделям:

3

1. 2. 3.

Первая слогоритмическая структура является одной из самых распространенных долготных форм напевов «сказываемого стиха». Она основана на повторении четырехслоговой стопы, образованной последованием

трех коротких и одной долгой слогоноты (в данном случае 1:1:1:3). Исследователи татарской традиционной музыки отмечают существование различных вариантов данной строфической формы, отличающихся друг от друга продолжительностью последней слогоноты строительной стопы<sup>5</sup>:

4

«„Йосыф китыбы“ кее»<sup>6</sup>

Ө\_ мит\_ дор\_ хом, ми\_ ди со\_ на ни\_ ро\_ мол\_ кит...

Не менее популярной долготной моделью напевов кёйлэп уку является слогоритмическая форма, представленная под номером 2: в ее основе лежит стопа 1:1:1:4, продолжительность замыкающей слогоноты которой также может изменяться:

5

«Хисэмэй баете»<sup>7</sup>

У\_ тыр\_ дин бу\_ зам ие\_ те\_ ма\_ а\_ ил...

6

«Сак-Сок»<sup>8</sup>

Ма\_ дра\_ са\_ зар\_ де ки\_ уюп\_ иши\_ та\_ а...

Данную ритмическую форму можно встретить и в лирических песнях мишарей (см. пример 7). Последняя слогоритмическая модель, основанная на чередовании двух коротких и двух длинных слогонот 1:1:2:2 (♩ ♩ ♩ ♩), в татарском народно-песенном творчестве встречается в напевах разных жанров: применяется как байтах, мунаджатах, книжных

напевах, так и в лирических «умеренных» песнях<sup>9</sup>. Представим в качестве образца примеры использования долготной формы в напевах көйләп уку:

7 «Түгэрэк күлдэй»<sup>10</sup>



8 «Анам кабере янында»<sup>11</sup>



9 «Минем дустым сугышта»<sup>12</sup>



Возвращаясь к музыке С. Сайдашева заметим, что степень популярности данных слогоритмических моделей в его сочинениях различна. Наиболее часто композитор обращается к долготной форме, основанной на повторении ритмической ячейки 1:1:1:4 (♩♩♩♩). Эта одна из самых излюбленных долготных форм композитора; она применяется и в виде целых строф (см., например, песни «Без кабызган утлар» (припев, строфа 1) из музыки к драме К. Тинчурина «Кандыр бую», «Булат жыры» (припев) из музыки к драме К. Тинчурина «Зәңгәр шәл», «Дәү әни» из вокального цикла «Хуш, гөлбакча»), и в виде отдельных мелостроков (см., например, сочинения «Юлчы жыры» (строфы 2, 4, строки 6) из музыки к драме К. Тинчурина «Ил», «Дан сезгә, жинүчеләр!» (строфы 3, 6, строки 2, 4), ария

Фариды (припев, строки 2—4) из музыки к драме К. Тинчурина «Кандыр бую»). Приведем в качестве примера первую строфу припева песни «Без кабызган утлар»:

10 С. Сайдашев. «Без кабызган утлар» (припев, строфа 1) из музыки к драме К. Тинчурина «Кандыр бую»



Другие две слогоритмические формы напевов көйләп уку в музыке композитора встречаются реже. Долготная модель, строительным элементом которой является ритмическая ячейка 1:1:2:2 (♩♩♩♩), используется в трех сочинениях С. Сайдашева (дуэте Зубаржат и Гарая из драмы Т. Гиззата «Наемщик», песне «Гармунчы малай» (припев, строфа 1) из вокального цикла «Безнең Сабантуй» и общем хоре из музыки к комедии Г. Камала «Хафизәләм иркәм»). В вокальной партии первого из перечисленных вокальных номеров данная слогоритмическая форма используется на протяжении целой строфы, однако со структурным изменением традиционной модели — протяженность первой долгой слогоноты увеличена. Приведем в качестве примера первую строфу песни (см. пример 11).

Слогоритмическая форма, организованная повторением стопы 1:1:1:3 (♩♩♩♩), в музыке композитора применяется лишь в одном сочинении — в песне путника (строка 4 строфы 2) из музыки к драме К. Тинчурина «Ил». В этом вокальном номере композитор использует долготную форму в рамках восьмислоговой строки, в которой она

усложнена дроблением (см. пример 12).

**11 С. Сайдашев. Дуэт Зубаржат и Гарая (строфа 1)  
из музыки к драме Т. Гиззата «Наемщик»**

**12 С. Сайдашев «Юлчы жыры» (строфа 2, строка 4)  
из музыки к драме К. Тинчурина «Ил»**

Рассмотрение особенностей претворения долготных форм напевов «сказываемого стиха» в музыке С. Сайдашева убеждает в том, что обращение композитора к данным ритмическим клише неслучайно. Для С. Сайдашева предпочтительными оказываются те долготные модели напевов кәйләп уку, которые естественно адаптируются с системой средств новоевропейской профессиональной музыки (а именно, логикой акцентного метра) и органично вписываются в песенный контекст его сочинений. Поясним сказанное.

Как известно, многие напевы кәйләп уку опираются на несимметричные арудные метры, требующие фиксации средствами смешанного и нередко переменного размера. Подобное происходит, например, при фиксации традиционного байта «Ана васыяте» (см.

пример 13), распеваемого на основе чередования арудных стоп мафа:‘и:лун ( ), муфа:‘алатун ( ), фа‘у:лун ( ).


Сложности при тактировке традиционных долготных структур напевов «сказываемого стиха» возникают и при использовании слогоритмических моделей, протяженность долгих длительностей которых может свободно варьироваться. Например, рассмотренная нами долготная модель, организованная четырехкратным повторением короткого времени и однократным — длинного, может быть представлена вариантами, укладывающимися в привычные для новоевропейски ориентированного слуха размеры 2 / 4, 3 / 4, 4 / 4 ( ), а может быть использована в виде строчных структур, требующих применения смешанных, переменных размеров ( ). В качестве подтверждения сказанного приведем следующие образцы (см. примеры 14, 15).

Подобные трудности при фиксации традиционных долготных структур в музыке С. Сайдашева не возникают. Композитор использует те слогоритмические формы напевов «сказываемого стиха», которые легко делятся на простые равные сегменты и удобно укладываются в свойственные для его песен регулярные и привычные такты 2 / 4, 3 / 4, 4 / 4. В этом проявляется характерная для композитора гибкость музыкального мышления, позволяющая естественно вписать традиционные квантитативные метры в условия тактового метра.


Обращение С. Сайдашева к данным долготным моделям определяется также их жанровыми характеристиками. Как было отмечено ранее, две наиболее часто используемые композитором типовые слогоритмические формы «сказываемого стиха» — долготные модели, строительными элементами которых являются стопы и в татарской народно-песенной традиции находят применение и в лирических песнях.

13 «Ана васыяте»<sup>13</sup>14 «Ятим бала бәете»<sup>14</sup>15 «Моңлы кыз»<sup>15</sup>

Представляется, что для С. Сайдашева, чей слуховой опыт был сформирован на песенной культуре татар-мусульман, представленной преимущественно фольклором позднего исторического слоя<sup>6</sup>, жанровая универсальность данных долготных форм играет определяющую роль: работая в жанре песни, композитор применяет в своей музыке прежде всего либо чисто песенные слогоритмические модели, либо слогоритмические модели, общие для песенных и эпических напевов. Любопытно то, что жанровые истоки данных долготных форм в сочинениях С. Сайдашева раскрываются по-разному.

Слогоритмическая форма, основанная на чередовании двух коротких и двух долгих слогонот (  ) в равной степени используется как в напевах «сказываемого стиха», так и в лирических песнях татарского народно-песенного творчества. С. Сайдашев, однако, применяет ее сугубо в песенном контексте: она встречается в сочинениях лирического характера (дуэте Зубаржат и Гарая из драмы Т. Гиззата «Наемщик»), песне «Гармунчы май» (припев, строфа 1) из вокального цикла

«Безнең Сабантуй» и общем хоре из музыки к комедии Г. Камала «Хафизэлэм иркәм»).

Иная ситуация складывается с долготной формой, основанной на повторении стопы 1:1:1:1:4 (  ). В песенном фольклоре татарского народа она прежде всего ассоциируется с интонациями напевов «сказываемого стиха». Неудивительно в этом отношении то, что в музыке С. Сайдашева она чаще всего используется в вокальных номерах повествовательного характера (см. песни «Юлчы жыры» из драмы К. Тинчурина «Ил», «Булат жыры» (припев) из музыки к драме К. Тинчурина «Зәңгәр шәл», «Динар тавы» из музыки к драме Т. Гиззата «Чын мэхэббәт»). Рассмотрим данные сочинения подробнее.

Поэтический текст и музыкальное содержание вокальных сочинений «Юлчы жыры», «Булат жыры», «Динар тавы» содержат все признаки повествовательных жанров. Это вокальные номера музыкальных драм, где герои спектаклей в неспешной манере рассказывают о тяготах жизни, угнетении народа (в сочинениях «Юлчы жыры», «Динар тавы»), описывают увиденные страны (в припеве песни Булата). С точки зрения музыкально-выразительных средств признаки эпических жанров видятся, прежде всего, в особенностях интонационного строя их мелодики, представляющем собой размеренный напев с характерными повторами и опеваниями тонов в пределах узкого диапазона кварты, квинты, отсутствием обильных распевов (см. примеры 16, 17, 18).

В создании повествовательной манеры высказывания участвует и средства ритмической организации мелодии: композитор распекает поэтический текст сочинений на основе рассматриваемой нами долготной модели «сказываемого стиха». В песнях «Динар тавы», «Булат жыры» (припев) данная слогоритмическая структура выдерживается в пределах целых строф, в вокальном номере «Юлчы жыры» она представлена в виде отдельных мелострок. Заметим при этом, что





Предпринятый в данной статье анализ долготных моделей кәйләп уку, используемых в музыке С. Сайдашева, углубляет представления о стилевых особенностях его творчества. Жанровые ориентиры композитора, направленные прежде всего на применение долготных форм напевов песенных жанров, не исключают сознательного обращения к слогоритмическим формам «сказываемого стиха». Перечень, характер использования данных долготных моделей являются еще одним свидетельством компромиссности музыкального языка С. Сайдашева, умеющего гибко вписать традиционные слогоритмические формы напевов кәйләп уку в привычный для него песенный контекст.

Обнаруженные в музыке С. Сайдашева принципы претворения долготных форм напевов «сказываемого стиха», оказываются актуальными и для творчества его современников — татарских композиторов первой половины XX века. Любопытно то, что в их сочинениях нет ни одной традиционной долготной структуры напевов кәйләп уку, которая не была бы знакома по песням С. Сайдашева. Несомненно, это во многом объясняется популярностью данных слогоритмических клише в самом татарском песенном фольклоре. Думается, однако, что «популярность» тех или иных моделей в музыке татарских композиторов первой половины XX века при этом не в последнюю очередь определялась их распространенностью в музыке С. Сайдашева.

Так, в вокальных сочинениях «Кызлар

жыры», «Туган илемә» (строфа 1) М. Музафорова, «Ил егетенә» (запев) Э. Бакирова находим примеры использования долготной формы, основанной на чередовании двух коротких и двух длинных слогоног — . Так же, как в творчестве С. Сайдашева, данная долготная модель используется в их сочинениях на протяжении целых строк.

Долготная форма, основанная на повторении стопы 1:1:1:4 ( ), в рамках целой строфы в вокальных сочинениях татарских композиторов встречается реже, чем у С. Сайдашева — в песнях Дж. Файзи «Беренче дәрәс» и З. Хабибуллина «Күңелле сәхифәләр». Значительно чаще данную слогоритмическую схему можно встретить в виде отдельных мелострок и полустроф (см., например, вокальные сочинения «Иптәш командир» (строка 5), «Кәккүк» (строки 1, 2), «Минем әтәчем» (строки 1, 3), «Канга-кан» (припев, строки 2, 4) Дж. Файзи, «Без бәхетле» (строфа 2, строка 6), «Комбайнчылар жыры» (строки 3, 4), «Сайра син, тургай» (припев, строка 1), «Учак янында» (строки 3, 4), З. Хабибуллина, «Бәхет турында жыр» (запев, строки 2, 4) А. Ключарева, «Сугышчы жыры» (строка 3), «Тынычлыкка дан» (строфы 1, 2, строка 1), «Буран» (строки 5, 6) Н. Жиганова, «Жәйге урман» (строки 2, 3) И. Шамсутдинова, «Ни сөйли урман?» (строфы 1, 2, 3, строки 4), «Лагердә» (строки 1, 2) Р. Яхина.

Иная ситуация складывается со слогоритмической структурой, в основе которой лежит стопа 1:1:1:3 ( ): если в музыке С. Сайдашева она применялась единственный



раз в рамках одной строки, то в песнях «Иртэнге жыр» А. Ключарева и «Кил, чибәрем» Р. Яхина данная структура организует ритмический строй всей вокальной партии. Среди вокальных сочинений современников С. Сайдашева — С. Габяши, А. Ключарева, Э. Бакирова — находим примеры использования этой долготной модели и в виде отдельных мелострок: см. песни «Жир уллары» (строфа 1, строки 3, 4) С. Габяши, «Синең хакта» (строки 1, 2) А. Ключарева, «Күл буенда» (строка 3) Э. Бакирова.

Приведенные наблюдения, конечно же, далеко не исчерпывают те проблемы, которые возникают в связи с изучением особенностей претворения ритмических интонаций напевов «сказываемого стиха» в музыке татарских композиторов. Думается, однако, что обозначенные положения могут стать основой дальнейшего изучения.

## Примечания

1. Обратим внимание, что в музыке татарских композиторов присутствие времяизмерительных норм применением типовых ритмических рисунков не ограничивается. Здесь происходит не «инкрустация» народных ритмических клише в чуждую им акцентную мажоро-минорную среду, а их воспроизведение с полным сохранением самой логики организации количественных метров, проявляющейся на всех параметрах временной организации: ограниченности номенклатуры длительностей, элементарности временных пропорций слогоритмических единиц, рассогласованности акцентного строя музыки и текста, нарушении классических норм соотношения метра и гармонии.
2. См., например, вокальные сочинения «Бүз егет» С. Габяши, «Авыл көе» С. Сайдашева, «Тын бакчада» (припев) М. Музафарова, «Бер шатланам, бер моңаям» Н. Жиганова, «Халык жырылы» Дж. Файзи, «Шаулап үсә арышлар» Ф. Яруллина, «Жырым булсын бүләгем» З. Хабибуллина, «Бәхет турында жыр» (припев) А. Ключарева, «Белсәң иде» Э. Бакирова, «Яз» Х. Валиуллина, «Бала белән сандугач» И. Шамсутдинова, «Жырламый мөмкин түгел» Р. Яхина, «Алтын сәгать» М. Латыпова, «Тамчылар тамар чаклар» Ф. Ахметова, «Диңгезче егет» А. Монасыпова, «Ышанам» Р. Еникеева, «Гарантияле мэхэббэт» Ш. Шариуллина, «Мэхэббэт дарулары» Л. Батыр-Булгари, «Ай-хай дөнъя» М. Шамсутдиновой.
3. См., например, песни «Уянсыннар кырлар» С. Сайдашева, «Землянкада», «Шагыйрь» М. Музафарова, «Табут» Н. Жиганова, «Картаерга мөмкин түгел» А. Ключарева, «Саубуллашу жыры» Э. Бакирова, «Тургай» (запев), «Сорнай моңы» Р. Яхина, «Серле чәчәк» М. Яруллина, «Су буеннан әнкәй кайтып килә» Л. Батыр-Булгари, «Соңгы теләк» Р. Ахияровой.
4. Определение М. Нигмедзянова. См.: *Нигмедзянов М. Народные песни волжских татар: Исследование.* М., 1982. С. 28.  
Применяя термин «ямбический» исследователь понимает его в значении, принятом в качественном (силлабо-тоническом) стихосложении — как сочетание безударного и ударного слога, что по отношению к татарским традиционным напевам представляется спорным. В настоящей работе данный термин используется в значении, сложившимся в метрическом стихосложении — т. е. как сочетание краткой и долгой слогодлительностей.
5. См.: *Нигмедзянов М. Народные песни волжских татар. С 27; Смирнова Е. Ритмический строй музыкально-поэтического фольклора татар-мусульман Волго-Уралья.* Казань, 2008. С. 149.
6. *Нигмедзянов М. Татарские народные песни.* Казань, 1984. С. 106.
7. *Нигмедзянов М. Татарские народные песни.* М., 1970. С. 72.
8. *Нигъмәтҗанов М. Татар халык жырлары.*

- Казан, 1976. С. 57.
9. Формулировка М. Нигмедзянова. См: *Нигмедзянов М.* Татарские народные песни. М., 1970.
  10. Там же. С. 105.
  11. *Ключарев А.* Татар халык жырлары. Казан, 1986. С. 64.
  12. Там же. С. 232.
  13. *Нигмедзянов М.* Татарские народные песни. Казань, 1984. С. 96.
  14. Там же. С. 85.
  15. *Исхакова-Вамба Р.* Татарские народные песни. М., 1981. С. 136.
  16. К образцам раннего исторического слоя исследователи татарской народно-песенной культуры относят напевы кәйләп уку и озын кәй, к примерам позднего исторического слоя — лирические и игровые напевы сер. XIX — конца XX веков.  
См. об этом: *Каюмова Э.* Татарская народно-песенная культура Нового времени: Проблемы традиционного мышления и жанровой атрибуции. Казань, 2005. С. 3—4; *Смирнова Е.* Ритмический строй... С. 8—11.