

А. Н. Хасанова

Об индивидуализации фольклорных ритмических форм в музыке татарских композиторов первой половины XX века

Аннотация

В статье рассматривается феномен авторского переосмысления используемых в музыке татарских композиторов устойчивых ритмических интонаций татарской народно-песенной традиции. На примере вокально-инструментальных сочинений композиторов первой половины XX века доказывается, что индивидуализация традиционных долготных форм в их музыке осуществляется с сохранением сложившейся в музыкально-поэтическом творчестве татарского народа логики слогоритмического строительства.

Ключевые слова: метр, квантитативный ритм, татарская музыка.

A. N. Khasanova

About the individualization of folklore rhythmic forms in the music of Tatar composers of the first half of the XXth century

Abstract:

The article discusses the phenomenon of composer's interpretation of stable rhythmic Tatar folk-song intonations used in the music by Tatar composers. On the example of vocal and instrumental works of composers of the first half of the XXth century it is shown that the individual appropriation of traditional long forms in their music is undertaken with consideration of the current musical and poetic traditions of the Tatar syllabic and rhythmic structures.

Keywords: meter, rhythm, quantitative, Tatar music.

В вокально-инструментальных сочинениях татарских композиторов находят применение долготные формы, сложившиеся в татарской народно-песенной традиции. Опираясь на многоставный фонд традиционных слогоритмических формул, композиторы используют самые типовые долготные модели разного структурного уровня¹. При этом применение татарскими композиторами «готовых», находящихся на слуху ритмических клише не исключает присутствия в их музыке собственно авторского начала: опираясь на интонационный словарь татарского музыкального фольклора, композиторы зачастую применяют его составляющие по-своему.

Авторские долготные формы в сочинениях татарских композиторов, как правило, возникают в связи со стыковкой в них слого-

ритмических элементов, в татарской народной традиции вместе не используемых. Образуемые таким образом долготные модели от своих прототипов отличаются только структурно — самой конфигурацией слогодлительностей; что касается принципа их конструирования, то он полностью соответствует закономерностям квантитативной системы. Рассмотрим сложившиеся в музыке татарских композиторов принципы организации долготных форм на примере строчных и строфических авторских структур. Изучение авторских долготных моделей представим представлением некоторых особенностей структурной организации ритмических клише в татарской народно-песенной традиции.

В практике татарского традиционного песенного музицирования формирование долготных метров осуществляется двумя способами: либо на основе повторения однородных ритмических элементов, либо на основе последования разнообразных долготных клише. Подобный метод сложения применяется на всех уровнях организации квантитативных слогоритмических форм — и в структурировании строк, и в том, как они складываются в строфы, а те, в свою очередь, комбинируются друг с другом. Практика ритмической организации татарской народной песни исключением не является. Не случайно Е. Смирнова, составляя каталог типовых долготных форм нарративных и многослоговых лирических напевов татар-мусульман, разделяет все устойчивые строчные модели на моноформульные (образуемые за счет повторения одной стопы) и полиформульные (в которых объединяются несколько разных ритмических ячеек)². Применяя аналогичный критерий при рассмотрении строфических долготных форм татарских «коротких» лирических песен, Э. Каюмова вводит термины «изоритмические» (для обозначения строф, организованных на основе повторения одной строчной формы) и «гетероритмические» (для определения строф, образованных за счет соединения строк разной долготной конфигурации)³.

Обратим внимание на то, что в песенном творчестве татарского народа формирование

комбинированных (полиформульных) структур подчиняется определенным закономерностям. Прежде всего отметим, что при образовании полиформульных строк выделяются наиболее типичные сочетания ритмических ячеек. Например, в книжных напевах казанских татар, многослоговой лирике татар-мишарей стопа 1: 1: 1: 1: 4, как правило, складывается со стопами 1: 2, 1: 1: 2, 1: 1: 1: 2, образуя различные по составу полиформульные строки⁴. Так, первая мелострока напева «Газизэ бәет» [2, № 84] ритмизуется на основе сложения долготных ячеек 1: 2 и 1: 1: 1: 1: 2. Слогоритмическая структура напева «Киттем, жәл калдын»⁵ представляет собой комбинацию всех перечисленных выше стоп. Структура второй и третьей строк второй и третьей строфы песни татар-мишарей «Ардым, энием»⁶ основывается на сложении ритмических ячеек 1: 1: 1: 2 и 1: 1: 1: 3.

Сходные закономерности в татарских народных песнях обнаруживаются при сложении пары строф в запевно-припевную композицию. В татарском музыкальном фольклоре сложился устойчивый прием разграничения запевно-припевных разделов куплета. Заключается он, прежде всего, в противопоставлении слогоритмической организации запева и припева — смене долготной формы. При этом за некоторыми традиционными слогоритмическими моделями, участвующими в построении куплетно-припевных песен, закрепились определенные формообразующие функции: их употребление возможно только в запевах песен. К числу подобных композиционно специализированных долготных форм можно отнести так называемую ямбическую долготную модель многослоговых лирических песен (см., например, «Уел I»⁷, «Сакмар су»⁸).

В народно-песенной культуре татар существует также практика сложения долготных моделей, различающихся в темповом отношении. Темповый контраст формируется за счет изменения единицы движения, когда долготная форма, образуемая движением более крупных (или, наоборот, более мелких) слогодлительностей,

сменяется долготной формой, организованной за счет пульсации слогодлительностей более мелких (или, наоборот, более крупных). Э. Каюмова отмечает, что подобный прием «учащения или укрупнения ритма»⁹ внутри одной строфы используется, как правило, в игровых песнях, такмаках и уличных напевах для передачи шуточного содержания поэтического текста (см., например, песни «Асиләсе-Вәсиләсе»¹⁰, «Иделләре-күперләре»¹¹). В лирических напевах данный прием применяется при создании парной (запевно-припевной) строфической композиции: с помощью темпового контраста подчеркиваются границы разделов формы (см., в частности, «Аккош»¹², «Уел I»¹³ [4, № 78]). Важно подчеркнуть, что в напевах разных жанров и структурных масштабов применяется, как правило, двухуровневая смена пульсации движения: более двух темповых единиц в пределах одного напева в традиционной музыке не используется.

Возвращаясь к музыке татарских композиторов, заметим, что индивидуализация традиционных долготных моделей в их сочинениях осуществляется на всех уровнях слогоритмических форм: строчном, строфическом, сложно-строфическом. Рассмотрим подобные случаи отдельно.

Основными способами индивидуализации традиционных долготных моделей на уровне строк в музыке татарских композиторов первой половины XX века являются сложение несоединяемых в традиционной музыке типовых ритмических ячеек и соединение стоп, различающихся темповым соотношением. Образцом нетрадиционного комбинирования устойчивых ритмических ячеек татарской народной песни служат, например, третья и четвертая мелостроки второй строфы запева песни беглецов из музыки С. Сайдашева к драме К. Тинчурина «Зәңгәр шәл». Их полиформульная долготная форма образована сложением типовых ритмических клише 1: 1: 1: 1: 2: 2 и 1: 1: 2. В народно-песенном творчестве татарского народа данные клише в рамках одной строки не используются (см. пример 1).

1. С. Сайдашев. «Качкыннар жыры»
из драмы К. Тинчурина «Зәңгәр шәл»

2/4

Зур ка_ ла_ лар без_ гә кар(а) ур_ ман,

таш пу_ лат_ лар без_ гә киң я_ лан.

Интересный пример комбинирования в пределах одной мелостроки разных устойчивых ритмических ячеек обнаруживается в сочинении С. Габяши «Кичке азан» — первой части хорового цикла «Ике заман». Вечерняя молитва, по замыслу композитора олицетворяющая уходящую эпоху, воплощается звучанием солирующего тенора (голоса муэдзина, зовущего к вечерней молитве) и пятиголосного хора. Взяв за основу сочинения одноименное стихотворение Г. Тукая, С. Габяши стилизует речитацию Корана. В ритмической организации произведения он использует традиционные долготные формулы, применяемые в эпических жанрах казанских татар: 1: 2, 1: 1: 1: 2, 1: 1: 1: 1: 2, 2: 1: 1. Как было рассмотрено ранее, в татарском музыкальном фольклоре данные стопы используются в качестве строительных элементов различных по составу полиформульных строк. Согласно традиции, сложившейся в народной музыкальной практике, С. Габяши складывает типовые ячейки, но в иных, не встречающихся в музыкально-поэтическом творчестве татар, сочетаниях. Любопытно то, что композитор меняет комбинацию долгот в каждой из двустрочных строф текста Г. Тукая (см. пример 2).

Некоторые нетрадиционные комбинации стоп в музыке татарских композиторов первой половины XX века приобретают статус устойчивых ритмических клише. К числу подобных авторских структур относится, например, полиформульная долготная модель, складывающаяся из ямбической стопы и ритмической ячейки, основанной на равномерном чередовании пяти коротких слогов с остановкой на одной долгой. Примеры ее использования обнаруживаются в вокально-инструментальных сочинени-

ях С. Сайдашева, Дж. Файзи, Н. Жиганова (см. примеры 3—5).

2. С. Габяши. «Кичке азан»
из хорового цикла «Ике заман»

3. С. Сайдашев. «Сандр жыры»
из музыки к драме Т. Гиззата «Наемщик»

4. Дж. Файзи. «Геройлар маршы»

5. Н. Жиганов. «Партизанка»

Статус устойчивой долготной структуры приобретает и слогоритмическая модель, образованная за счет объединения ритмических ячеек разного темпового уровня. Данная слогоритмическая модель строится на основе ритмической ячейки 1: 1: 2, в третьем проведении которой протяженность длительностей увеличена вдвое. В качестве образцов ее использования в музыке татарских композиторов первой половины XX века приведем сочинения С. Сайдашева и Дж. Файзи (см. примеры 6, 7).

Любопытный пример формирования авторской строчной структуры обнаруживается во

второй песне Фариды из музыки С. Сайдашева к драме К. Тинчурина «Кандыр бую». В качестве строительных элементов второй строки запева песни композитор использует не стопы, а семи-восьмислоговые строки: С. Сайдашев соединяет два варианта типовой равнодлительной короткой строки, вначале излагая ее четвертями, затем — восьмыми. Тем самым формируется своего рода «двойная» строка: меняя темповое соотношение долгот, композитор оригинальным образом составляет в соответствии с квантитативной логикой свою, авторскую строчную долготную форму (см. пример 8).

6. С. Сайдашев. Ария Гуляндям
из музыки к драме К. Тинчурина «Кандыр бую»

7. Дж. Файзи. «Тынычлык күгәрчене»

8. С. Сайдашев. Вторая песня Фариды
из музыки к драме К. Тинчурина «Кандыр бую»

Одним из ярких примеров образования в музыке С. Сайдашева уникальной по своей структуре строчной долготной формы является первая мелострока запева песни «Кара урман». Она складывается из соединения ритмических интонаций, на первый взгляд абсолютно несовместимых: типовой долготной ячейки озын көй 1: 2 и устойчивой ритмической формулы марша 2: 1: 1. Эта слогоритмическая модель используется композитором лишь в одной строке данного вокального произведения. Сам факт ее образования, однако, может быть рассмотрен как свидетельство гибкости мышления С. Сайдашева, сумевшего органично соединить ритмические интонации разных музыкальных культур, разной жанровой семантики (см. пример 9):

9. С. Сайдашев. «Кара урман» из музыки к драме К. Тинчурина «Зәңгәр шәл»

Ка_ ра ур_ ман шау_ лый и_ рек дау_ лый...

Если строчные авторские структуры в музыке татарских композиторов складываются прежде всего на основе нетрадиционного соединения типовых долготных форм татарского музыкального фольклора, то индивидуальные строфические композиции в их сочинениях формируются за счет соединения долготных моделей строк татарской народной и советской массовой песен.

Рассмотрение таких строк в музыке татарских композиторов первой половины XX века показывает, что в большинстве случаев они возникают в результате соединения тех или иных традиционных строчных форм со слогоритмической моделью, основанной на повторении типовой ритмоформулы марша — 2: 1: 1 (см. примеры 10—12).

10. С. Сайдашев. Ария Магинур «Сандугач» (строфа 3) из музыки к драме Т. Гиззата «Бишбүләк»

Шул ва_ кыт_ та ко_ лач жа_ еп,
бар_ лы_ гың_ ны ко_ чар_ мын.
Яз шат_ лы_ гың_ мак_ тап оч_ кан
шат тур_ гай_ дай о_ чар_ мын.

11. И. Шамсутдинов. «Беренче май»

Ко_ яш ну_ рын бор_ кың кың кыр_ лар_ га,
бә_ кең ил_ гә кың_ де ямь_ ле ай.
Ме_ нә та_ гын ал ча_ чак_ лар бә_ лән
кар_ ны_ лай_ бәз си_ пе бо_ ек Май!

12. З. Хабибуллин. «Яшьлек жыры»

Без ир_ кеп яз о_ чеп, сун_ мос ко_ яш о_ чеп
ка_ нат жой_ дек да_ ныл э_ чен_ до.
Ут_ лар, су_ лар кич_ тек, дош_ ман_ нар_ ны жин_ лек
ко_ рәң_ ләр_ нән бо_ те_ не_ сеп до.

В вокальных сочинениях С. Сайдашева обнаруживаем также авторское прочтение сложных строфических (запевно-припевных) композиций. Так, в сочинениях композитора используются строфические формы, в которых первую строфу (запев песни) представляет многослоговая ямбическая модель, а вторую строфу (припев песни) — равнослоговая равнодлительная форма. Обратим внимание, что в татарской народной песенности данные долготные модели вместе никогда не используются — хотя бы уже потому, что обе применяются в запевах лирических многослоговых песен. С. Сайдашев применяет подобную структуру запевно-припевной композиции в первой песне партизан из музыки к драме Т. Гиззата «Бишбүләк» и арии бригадира из музыки к спектаклю по пьесе Г. Зулкарнаева «Өермә». Приведем в качестве примера первый из названных образцов (см. пример 13).

13. С. Сайдашев. «Партизаннар жыры» из музыки к драме Т. Гиззата «Бишбүләк»

Мин үс_ кан_ до ур_ ман бә_ су_ ла_ рың,
бо_ лың_ на_ рың ми_ на ят и_ де.
Ал_ на_ ныт_ лар бә_ лән бай_ гу_ рә_ лар,
ху_ жа и_ де си_ ня, баш и_ де.

Биш бә_ лә_ гем кайт_ сам тар_ тың_ мас_ сын,
тия_ дән кай_ там, ку_ пак и_ тор_ сен.
Без_ дәй бә_ тыр е_ гет_ лә_ рен би_ рен,
ар_ ми_ я_ го бә_ ләк и_ тор_ сен.

Другая модель, в песнях композитора функционирующая в качестве стабильной индивидуальной долготной формы запевно-припевной композиции, объединяет строфы, составленные из «равнослоговых» строк — короткослоговых в запеве, многослоговых в припеве. В народной музыке данные строфические структуры также могут соединяться вместе, но в обратном порядке: многослоговая равнослоговая строфическая форма ритмизует запев песен, а короткослоговая — припев (см., например, напевы «Көтүче жыры»¹⁴, «Хәмдия»¹⁵, «Сандугачкай сайрый»¹⁶). С. Сайдашев, таким образом, осуществляет структурную перестановку слогоритмических элементов традиционной запевно-припевной композиции. Случаи использования композитором данной авторской строфической формы находим в песне «Мәхәббәт жыры» из спектакля по пьесе Г. Насретдинова «Кадерле минутлар» и сочинении «Мактау хоры» из комедии Г. Камала «Хафизәләм иркәм»; слогоритмическую структуру последнего приведем в качестве примера (см. пример 14).

14. С. Сайдашев. «Мактау хоры» из комедии Г. Камала «Хафизәләм иркәм»

В организации авторских строфических форм в музыке С. Сайдашева используется также модель, образованная строками, основан-

ными на пятислоговой стопе 1: 1: 1: 1: 4. При построении долготной структуры запевно-припевной композиции данная модель нередко используется для организации припевных разделов (см., например, арию Фариды, песню «Без кабызган утлар» из музыки С. Сайдашева к драме К. Тинчурина «Кандыр буе»). Тем самым композитор не только «отрывает» данную форму от традиционного для нее структурного контекста (в народно-песенной практике данная долготная форма всегда применяется в моноформульных строфах без припева), но и трансформирует ее жанровую природу: в татарском музыкальном фольклоре она организует эпические и лирические мелодии, в музыке С. Сайдашева — маршевые песни.

Так, ария Фариды из музыки С. Сайдашева к драме К. Тинчурина «Кандыр буе» представляет собой двуплановую характеристику героини спектакля. Запев песни, ритмизованный с помощью семи-восьмислоговой модели кыска көй, представляет собой лирический монолог девушки; припев, ритмика второй, третьей и четвертой строк которого основана на рассматриваемой модели 1: 1: 1: 1: 4: 1: 1: 1: 4, переключает слушателя в выразительную плоскость маршевых интонаций (см. пример 15).

15. С. Сайдашев. Ария Фариды из музыки к драме К. Тинчурина «Кандыр буе»

Жанр марша в припеве арии С. Сайдашев подчеркивает пунктирным усложнением долготных пропорций ряда слоговот.

В вокальных сочинениях С. Сайдашева обнаруживаем также образцы применения авторских сложных строфических форм, индивидуализация которых заключается в использовании трехуровневой (вместо традиционной двухуровневой) темповой градации. Заранее отметим, что данный прием модификации устойчивых долготных моделей в музыке современников композитора распространения не получает: данный способ ритмической организации песен является в буквальном смысле сайдашевским. Так, уже в пределах двух строф арии Гуляндам из музыки к драме К. Тинчурина «Кандыр буе» единица слогоритма меняется трижды: слогонота последовательно укрупняется от шестнадцатой к восьмой и далее к четвертной длительности. Показательно то, что ритмическое строение музыкально-поэтической строфы в данном случае композитор основывает на двух разных типах долготных структур, за счет чего подчеркивается граница строф поэтического текста (4 строки + 4 строки). Смена же темповых уровней происходит внутри каждой из строф, что стирает эффект периодичного строфического деления музыкально-поэтического текста. Думается, таким образом композитор добивается ощущения интонационной свободы в разворачивании арии (2 строки + 4 строки + 2 строки) (см. пример 16).

Аналогичная ситуация складывается в другом образце, преломляющем принцип смены ритмической пульсации — во второй песне Фариды из музыки к драме К. Тинчурина «Кандыр буе». В данном сочинении композитор, наоборот, учащает движение, но эффект при этом достигается тот же — грани между двухстрочным запевом и четырехстрочным припевом стираются (см. пример 17).

Таким образом, индивидуализация устойчивых долготных форм за счет нестандартного соединения образующих их элементов применяется татарскими композиторами широко и разнообразно. Заметим при этом, что число используемых композиторами типовых народно-песенных

долготных форм значительно превышает число индивидуализированных полиформульных моделей. Имеет значение и то, что в образовании последних участвуют, как правило, не более чем две-три традиционные структуры.

16. С. Сайдашев. Ария Гуляндам из музыки к драме К. Тинчурина «Кандыр буе»

17. С. Сайдашев. Песня Фариды (вторая) из музыки к драме К. Тинчурина «Кандыр буе»

Рассмотренные примеры формирования авторских долготных форм позволяют говорить о том, что их возникновение с какими-либо структурно-синтаксическими «неудобствами» не связано. Думается, их появление объясняется проявлением творческой изобретательности композиторов, обогащающей «ассортимент» типовых средств выразительности.

Примечания

1. См.: *Хасанова А. Н.* О ритмике вокально-инструментальных произведений Салиха Сайдашева // Musicus. Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. СПб., 2009. № 3. С. 42—47.
2. См.: *Смирнова Е. М.* Ритмический строй музыкально-поэтического фольклора татар-мусульман Волго-Уралья. Казань, 2008; *Смирнова Е. М.* Арузные метры в татарских напевах кейләп уку: к проблеме изучения // Музыка: искусство — наука — практика. 2012. № 1 (1). С. 51—60; *Смирнова Е. М.* О критериях вычленения стоп в квантитативных фольклорных напевах // Музыка. Искусство, наука, практика. 2014. № 1 (5). С. 27—37.
3. См.: *Каюмова Э. Р.* Татарская народно-песенная культура Нового времени: Проблемы традиционного мышления и жанровой атрибуции. Казань, 2005.
4. См.: *Смирнова Е. М.* Ритмический строй музыкально-поэтического фольклора татар-мусульман Волго-Уралья. Казань, 2008. С. 149—154, 260—267.
5. *Нигъмәтжанов М. Н.* Татар халык жырлары. Казан, 1976. № 72.
6. *Нигмедзянов М. Н.* Татарские народные песни. М., 1970. № 110.
7. *Нигъмәтжанов М. Н.* Указ. соч. № 78.
8. Там же. № 80.
9. *Каюмова Э. Р.* Указ. соч. С. 118.
10. *Ключарёв А. С.* Татар халык жырлары. Казан, 1986. Т. II. № 14.
11. *Нигмедзянов М. Н.* Указ. соч. № 150.
12. *Ключарёв А. С.* Указ. соч. № 86.
13. *Нигъмәтжанов М. Н.* Указ. соч. № 78.
14. Там же. № 98.
15. Там же. № 100.
16. Там же. № 101.

