

Some characteristic features of correlation between poetical text and melody in Tatar-mishar ozyn-koe songs

Соотношение текста и напева в татарско-мишарской *ОЗЫН КӨЙ* — многослоговой лирической песне одной из этнических групп татар — рассматривается в связи с характером появления и функционирования вставных слов и огласовок. В статье показываются их особые свойства, определяемые квантитивной спецификой метрического контекста.

The article aims at analyzing characteristic correlation between poetical text and music in *ozyn-koe* (polysyllabic lyrical songs) — the genre prevailing in traditional repertoire of Tatar-mishar ethnic group. The author focuses on the phenomena of supplementary syllables and expletives in *ozyn-koe* and gives an interpretation of these phenomena as derivative from specific character of metrical organization.

Елена СМОРНОВА

О некоторых особенностях соотношения поэтического текста и напева в *ОЗЫН КӨЙ* татар-мишарей

Определение протяжной песенной формы, данное И. Земцовским, сегодня известно каждому: в число ее структурных характеристик, по мнению исследователя, входят широкий, импровизационно свободный внутрислоговой распев; наличие в поэтическом тексте словообрывов, словоповторов, вставных слов, включение которых в поэтическую строфу приводит к деформации и, в конечном счете, к разрушению исходного поэтического метра; ослабленность проявления закономерностей музыкального метра, «размытого» распевной мелодикой; композиция, основанная на развертывании одного интонационного «зерна» [см.: 1]. Возникнув как результат анализа русской крестьянской протяжной песни и ориентированное на описание ее особенностей, это определение — равно как и инспирируемые им аналитические подходы — оказались вполне «приложимыми» и по отношению ко многим сходным (или, по крайней мере, кажущимися таковыми) явлениям иных этнических традиций. Ни в коей мере не отрицая универсальность предложенных И. Земцовским характеристик и саму возможность их применения к этнически широкому кругу явлений традиционной культуры, хотелось бы, однако, обратить внимание на опасность установления аналогий на основании

лишь внешних моментов, не опирающихся на обоснование типологического родства уподобляемых явлений. К числу таких внешних, сугубо структурных моментов, не влияющих на характер временной организации напевов, а значит, и на их типологические особенности, относится, в частности, наличие в песенном поэтическом тексте разного рода вставных слов и огласовок: они вполне комфортно «чувствуют себя» не только в условиях аметрического импровизационного протяжного интонирования, но и в условиях интонирования метрически организованного. В последнем случае они наделяются особенностями устойчивыми и своеобразными, абсолютно не «пересекающимися» с особенностями словесных вставок, функционирующих в условиях протяжной песенной формы.

Материалом рассмотрения является татарско-мишарская *ОЗЫН КӨЙ* — многослоговая лирическая песня одной из этнических групп татар. Ее выбор дает возможность рассмотреть функционирование интересующих нас элементов музыкально-поэтической структуры в условиях квантитивной метрической формы — формы, основанной на «предустановленных последовательностях длительностей, образующих определенные стопы» [13, с. 341], из которых, в свою очередь, строятся «единицы выс-

шего порядка» — строки и строфы; определяемые количественными характеристиками долготы и кратности, такого рода формы складываются без какого бы то ни было соотношения со смысловыми и синтаксическими членениями и, что особенно важно, с акцентами — словесными и музыкальными (подробнее о закономерностях квантитивного метра см.: [11; 12; 13]). Не останавливаясь на доказательстве квантитивной природы татарско-мишарской *ОЗЫН КӨЙ* (это — задача специальная, а потому ограничимся ссылкой на соответствующие публикации по данной проблематике¹), скажем, что типовые долготные формы *ОЗЫН КӨЙ* татар-мишарей определяются 9–10-слоговой структурой стиха, константная цезура в котором возникает после шестого (реже четвертого) слогов, наличием много-составного арсенала долготных форм, не имеющих структурных совпадений с долготными формами *ОЗЫН КӨЙ* татар иных этнических групп (например, казанских татар), точным соблюдением предустановленных долготных пропорций — несмотря на богатство мелодического развития и достаточно сложные внутрислоговые распевы.

Словесные вставки, вводимые в поэтические строки многослоговых лирических песен татар-мишарей, многочисленны и разнообразны; они включают в себя междометия,

¹ В работах татарских этномузкологов татарско-мишарская *озын көй* рассматривается как явление, типологически родственное русской песенной лирике, и описывается в соответствующих формулировках — с применением понятий «импровизационность», «свобода мелодического развития», «ритмическая свобода», «непериодичность» и т. п. [7, с. 91; 8, с. 61]. Показательно, в частности, что сам термин «озын», выработанный в народно-песенной практике, на русский язык принято переводить как «протяжный» — несмотря на то, что буквально он означает «длинный» и относится к мелодиям, связанным с особой, многослоговой, формой музыкально-поэтического текста (его структурной оппозицией является форма короткая, определяемая традиционным термином «кыска»). Характеристика *озын көй* татар-мишарей как явления, преломляющего устойчивые нормы квантитивного метра, осуществляется автором настоящей статьи [10].

частицы — ай, әй, эх, ла, лә, да, дә, та, гына, кәй, тәй, бит, шул, дип, имена собственные — чаще всего имена людей, о которых поется в песне или которым она посвящается, а также слова, значение которых связано с различными формами обращения:

- *абау, гөлкәем* (ах, цветочек мой),
- *дусларым* (друзья мои),
- *багалмам* (сладкое яблочко мое),
- *алмаем* (яблочко мое),
- *алмалым* (яблочко мое),
- *алтын алмам* (золотое яблочко мое),
- *жаныем* (дорогая моя),
- *абау, бәгърем* (ах, дорогая моя),

- *жәмәлем* (душенька моя),
- *жанушым* (душенька моя)².

Чаще всего подобные вставки появляются во второй и четвертой (четных) строках поэтического текста, хотя строго выдерживаемым правилом это не является:

«Жәмәлем» («Душенька моя») [3, № 72]

Агыйделкәйләр(е)дин(е) прахуты килә,
Ах, жәмәлем, гырузит итәр(е)гә бог(ы)дайга.
Бу кадәр сәвешеп без аерыл(ы)сак,
Ах, жәмәлем(е), ни жавап бирер(е)без(е) Ходайга?

По Агидель пароход плывет,
Ах, душенька моя, грузить зерно.
Если мы с тобой расстанемся,
Ах, душенька моя, что ответим Богу?

Агыйделкәйләр(е)дин(е) прахуты килә,
Ах, жәмәлем, фарыс күтәрер(е)гә жил(е) кирәк.
Сезнең дә гнә белән сөйләшер(е)гә,
Ах, жәмәлем(е), ефәкләрдин йом(ы)шак(ы) тел(е) кирәк.³

По Агидель пароход плывет,
Ах, душенька моя, чтобы поднять парус, нужен ветер.
Чтобы только с Вами поговорить,
Ах, душенька моя, мягкий как шелк язык нужен.

«Очыгыз ла, кошлар, сез очыгыз» («Летите же, птицы, вы летите») [3, № 79]

Очыгыз **ла**, кошлар, сез очыгыз,
Очып барган жирләргә, **аһ, жанушым**, житегез.
Канат очыгызга хат бәйлием,
Үзем сәүгән ярләргә, **аһ, жанушым**, итегез.

Летите же, птицы, вы летите,
До нужных вам мест, **ах, душенька моя, долетите**.
Привяжу к вашему крылу письмо,
Моему любимому, **ах, душенька моя, донесите**.

«Абау, гөлкәем» («Ой, цветочек мой») [5, № 121]

Киләдер **лә** кәрван, **ай**, киләдер, **дусларым**,
Бухарадин түгел **лә** Хивадин, **абау гөлкәем**.
Безнең **дә генә** шулай булуыбыз, **дусларым**,
Дус-дошмандин түгел, ходайдин, **абау гөлкәем**.

Идет караван, **ой**, идет, **друзья**,
Не из Бухары, а из Хивы, **ой, цветочек мой**.
То, что случилось с нами, **друзья**,
Не от врагов и друзей, а от бога, **ой, цветочек мой**.

Независимо от грамматических особенностей, все вставные слова в *Озын Көй* в смысловом отношении являются нейтральными и никоим образом не меняют смысла поэтического текста.

Важнейшая функция вставных слов традиционно связывается с обеспечением импровизационной свободы мелодии. Характеризуя особенности применения вставок в русской протяжной песне, И. Земцовский отмечает их значимость для «естественного течения мелодического распева, для становления протяжной песенной речи» [1, с. 72]: «“разводы” на основе междометий появились в песне отнюдь не для стиховой выразительности. Напротив, эти междометия призваны дать возможность напеву широко и свободно раскрыть музы-

кальный образ», они «легко и естественно входят в просторный мелодический распев. В подобных распевах эмоция, выраженная музыкальными средствами, будто прорывается наружу, ломает ритмику текста, освобождается от взаимозависимости со словом <...>. Распевы междометий — одно из действенных средств высвобождения ритмики напева от ритмики стиха» [1, с. 73]. Данное положение в определенной мере оказывается верным и по отношению к татарской *Озын Көй*, но верным лишь отчасти.

Прежде всего, обращает на себя внимание тот факт, что словесные вставки в *Озын Көй* татар-мишарей далеко не всегда возникают стихийно и тем самым не могут быть квалифицированы как

момент импровизационный. Закономерность появления на том или ином участке поэтической строки подтверждается нередкой удержанностью их местоположения в разных строках, разных строфах, наконец, в разных вариантах напева. Рассмотрим поэтический текст песни «Алмамы бирием» [5, № 133] — одного из красивейших образцов многослоговой лирики татар-мишарей (см. пример 1).

Структура поэтического текста типична: в ее основе — нормативный многослоговый стих, в котором 10-слоговые нечетные строки чередуются с 9-слоговыми четными, 9-слоговой стандарт второй строки увеличен на один слог. Словесные вставки, появляющиеся в первой, второй и пятой строках,

«Алмамы бирием» («Возьми яблоко») [5, № 133]

Ар (ы) ба йөрүләре, **әй**, пар белән,
Чана йөрүләре (**лә**) кар белән.
Ахирәттә яхшы иман белән,
Дөнья зәүкы матур (ы) яр белән.

На арбах ездят по полю,
На санях же ездят по снегу.
На том свете хорошо с молитвой,
На этом свете — с красивой любимой.

Алмамы бирием, **әй**, ашасаң,
Гомер(е) бәхилләмәм ташласаң.

Возьми яблоко, съешь его,
Никогда не прощу, если бросишь.

² Данная особенность поэтической структуры татарско-мишарской *Озын Көй* отмечается Л. Сарваровой [9, с. 69].

³ Образцы, представленные в сборниках «Песни татар-мишарей» [3] и «Татарские народные песни» [5] здесь и далее даны в переводе составителей.

представлены однослоговым междометием **эй** и частицей **лә**. Обратим внимание на то, что появляются они только в 10-слоговых строках и в строго определенном положении — после внутрискрипной цезуры, занимая позицию

седьмого слога. Данное структурное совпадение оказывается неслучайным: анализ поэтических текстов татарско-мишарской *ОЗЫН КӨЙ* обнаруживает, что появление вставного слова в качестве седьмого слога 10-слогового стиха —

случай характерный и часто повторяющийся. В подтверждение сказанному приведем фрагменты песенных поэтических текстов, организация которых осуществляется в соответствии с данной закономерностью:

«Алтын кармак» («Золотая удочка») [5, № 116]

Агыйделкәй нидән **эй**, туңмаган... (3 строфа, 1 строка) Не замерзла река Белая...

«Кыргыз атым» («Конь мой киргизский») [3, № 78а]

Янын(ы)да ятмадым **ла** туйгын(ы)чы. Рядом не лежал **даже** вдоволь.

«Кыргыз атым» («Конь мой киргизский») [3, № 78а]

Янын(ы)да ятмадым **ла** туйгын(ы)чы. (1 строфа, 5 строка) Рядом не лежал **даже** вдоволь.
Угым асыл иде **бит**, югалттым. (2 строфа, 2 строка) Стрела моя была **ведь** хороша, так потерял.
Таш та пулатларга **ла** нумерга. (4 строфа, 2 строка) В каменные палаты **же**, номера.

«Сандугачкай сайрый, эй, сазларда» («Соловей поет, **ой**, на болоте») [3, № 66]

Сандугачкай сайрый, **эй**, сазларда.. (1 строфа, 1 строка)

Вставным словом, появляющимся в начале второго полустиха, могут быть не только однослоговые междометия и частицы, но и более развернутые по слоговому составу вставки — обращения и имена собственные. Они же могут занимать в стиховом построении иную константную позицию — начальную или замыкающую (см. поэтические тексты песен на с. 31) «Жәмәлем», «Очыгыз ла, кошлар,

сез очыгыз», «Абау, гөлкәем» Различия свойств вставных слов в татарской *ОЗЫН КӨЙ* и протяжных песенных формах (в частности, русской протяжной песне) обнаруживаются не только в степени устойчивости их положения в поэтической строке, но и в соотношении с особенностями мелодического развертывания напева. В противоположность закономерностям протяжного интонирования, в *ОЗЫН КӨЙ* появле-

ние вставок далеко не всегда вызвано задачами «мелодического становления». Конечно, полностью отказать им в возможности быть распетыми было бы несправедливым, однако выделить вставные слова в качестве элемента, в сравнении с другими составляющими поэтической структуры имеющего в данном отношении какое-либо преимущество, нет ни малейших оснований.

Убедиться в этом просто, достаточно рассмотреть особенности соотношения слов и напева любой из многослоговых лирических песен татар-мишарей. Так, в песнях «Сандугачкай сайрый, эй, сазларда» [3, № 66] и «Алмамы бирием» [5, № 133] (см. *примеры 1, 2*) вставные слова не выделяются своей протяженностью: в первой из песен их долгота оформляется длительностями, равными наименьшей слогоноте, во второй — длительностями, в ритмической канве напева встречающимися наиболее часто и при этом равными предшествующим и последующим. Между тем мелодический распев требует для своего осуществления определенного временного пространства, он продлевает слоги, увеличивает время, отведенное на них типовой долготной формой — или, по крайней мере, разворачивается на основе слогов более или менее протяженных. В напевах татар-мишарей

♩ = 71 Пример 1. «Алмамы бирием» [5, № 133]

А - р(ы)-ба йө - рү - лә - ре, эй, пар бе - лән,
ча - на йө - рү - лә - ре (лә) кар бе - лән.
А - хи - рет - тө ях - шы и - ман бе - лән, день - я
зәү - кы ма - ту-р(ы) яр бе - лән. Ал-ма-мы би - ри - ем,
эй, а - ша - саң, го - ме-р(е) бә-хил - лә - мәм таш - ла-саң.

(и это одно из их специфических свойств) мелодический распев разворачивается на основе слогонот разной долготы: более долгие слогоноты (в данном случае равные четверти) дают возможность выстроить более развитый мелодический распев, слогоноты короткие (равные восьмой) распеваются меньше, но вставные слоги не распеваются никогда. Приведенные песни исключением не являются — сходная ситуация наблюдается в подавляющем большинстве других образцов татарско-мишарских многослоговых лирических песен.

Закрепленность положения в мелодико-стиховой форме и отсутствие прямых связей с мелодическим распевом являются теми особенностями, которые заставляют отказаться от рассмотрения словесных вставок *ОЗЫН КӨЙ* как явлений, типологически сходных со вставными словами протяжных песенных форм. Эти же особенности вызывают предположение о наличии у словесных вставок татарских многослоговых песен особых функциональных свойств, а отсюда и определенных норм, регулирующих их проявление. И действительно, такого рода свойства и нормы существуют, причем столь же определенные и строго выдерживаемые, как и все другие параметры количественной слогоритмической формы.

В зависимости от соотношения с типовым метром весь многообразный состав словесных вставок в *ОЗЫН КӨЙ* татар-мишарей можно разделить на две функциональные группы: выходящие за пределы нормативной стиховой структуры и не выходящие за ее пределы. К первым относятся разные формы обращения (как было отмечено, их появление связано со стиховой или внутривстроговой цезурой). С точки зрения соотношения со стиховыми метрическими стереотипами эти вставные слова можно назвать дополняющими — они инспирируют появление в слогоритмической структуре слогонот, добавляемых к нормативному метрическому построению без нарушения его внутрисистемных связей (пример 3).

Метрическое оформление вставных слов данного типа происходит далеко не произвольным образом. Как правило, ритмическая

организация имен собственных и обращений осуществляется на основе одной из ячеек традиционного стопного набора, присущего метрической системе *ОЗЫН КӨЙ*. Выбор ячейки диктуется слоговой величиной вставки, ее композиционным положением и метрическим контекстом: встраиваясь в ту или иную метрическую среду, вставные сегменты по долготной конфигурации оказываются подобны стопам, выполняющим в метрической форме сходную композиционную роль. Если вставка помещается в начало строки и тем самым выступает в роли головного построения, она воспроизводит тот слогоритмический оборот, который открыл бы данную строку в случае отсутствия начального дополнения. Иными словами, в долготном отношении вставка дублирует следующую за ней слогоритмическую ячейку, в результате чего начало строки предстает в виде последования

двух однотипных ритмических фигур. Трудно сказать, является это случайностью или необходимым условием функционирования вставного обращения в роли головного, но в большинстве случаев оно вводится в строки, начинающиеся формулой: (1: 1: 1: 1)



(обратим внимание на то, что, за исключением начального сегмента, слогоритмическое строение таких строк может не совпадать и, как правило, не совпадает)⁵ (примеры 4, 5).

Такой же формулой, составленной из последования четырех коротких слогонот, вставка оформляется и при ее появлении в начале второго полустиха. Правда, образцы, имеющие подобную структуру, немногочисленны, поэтому определить данную ситуацию как закономерную можно лишь с известными оговорками (пример 6).

Пример 2. «Сандугачкай сайрый, ай, сазларда» [3, № 66]

Пример 3. «Жәмәлем» (Душенька моя) [3, № 72]

Пример 4. «И амалем» (Ах, душенька моя) [6, № 130]

Пример 5. «И алмаем» (Эх, яблочко мое) [6, № 115]

Пример 6. «Егетләргә ел тиз уза» («У джигитов год проходит быстро») [3, № 81]

⁴ Ах, жәмәлем, гырузит итәргә богдайга. / Ах, душенька, грузить зерно.

⁵ В слогоритмических схемах сохранена тактировка авторов нотаций.

⁶ И амалем, ярамасмы диеп талы кога. / Ах, душенька моя, не пойдет ли для ивового колодца.

⁷ И алмаем, бушый алмыймы эш чагы. / Эх, яблочко мое, не могу освободиться — время жаркой работы.

⁸ Башлары күренә, абау, бәгърем, дуг аша. / Головы их видны, ах, дорогая моя, через дугу.

В том случае, когда в *ОЗЫН КӨЙ* татар-мишарей вставка замыкает строку, она также дублирует слогоритмическую структуру однотипного по композиционной функции построения, в данном случае — кадансового. Ориентиром при этом служит каданс последующей строки: строфа, усложненная замыкающим дополнением, может иметь различное композиционное строение, кадансовая вставка при этом всегда появляется в строках, предшествующим тем, что несут в себе полустрофную или строфную цезуру, так что «объектом для подражания» становится наиболее устойчивый замыкающий оборот формы.

Слоговая величина кадансовой вставки различна, и, в зависимости от числа составляющих ее слогов, она оформляется как с помощью одной — 3-х-слоговой, 4-х-слоговой, редко 5-ти-слоговой — стопы, так и с помощью комбинации двух стоп. Это кажется невероятным, но при рассмотрении разных по слоговому наполнению кадансовых замыканий обнаруживается, что выбор слогоритмической структуры для каждого из них оказывается моментом далеко не произвольным: оказывается, что между слоговой величиной вставки и соответствующей ей стопной формой существует прямая зависимость. Так, трехслоговая вставка коррелирует не с любой трехслоговой стопой, но с трехслоговой стопой строго определенного строения, четырехслоговая вставка — не с любой четырехслоговой стопой, но со строго определенной четырехслоговой стопой, и т. д. Укажем эти стопы, отметив одновременно, что совпадение кадансовых форм вовсе не предполагает слогоритмического подобия строк (таблица 1).

Вставные слова в *ОЗЫН КӨЙ* татар-мишарей не только не влияют

на типовую слогоритмическую структуру строки, но и могут выполнять функцию восполнения ее недостающей единицы. Это — второй функциональный тип словесных вставок, характерных для данного жанра.

В тех случаях, когда число слогов поэтического текста в *ОЗЫН КӨЙ* оказывается меньшим, чем требует лежащая в ее основе метрическая форма, вставные слова используются в качестве средства, достраивающего стих до необходимой величины. Одновременно с их помощью достраиваются и метрические структуры — стопные и строчные. Так, в первых строках напевов «Алмамы бирием» и «Сандугачкай сайрый, *эй* сазларда» содержится, если не считать вставного междометия «*эй*», 9 слогов, разделенных цезурой по принципу 6+3. Согласно метрическому нормативу, после цезуры в первой строке *ОЗЫН ЖЫР* (длинного стиха) должно следовать четырехслоговое построение; именно нехватка слога и становится причиной появления словесной вставки. «Доукомплектация» слогового состава делает возможным восстановление типового формульного состава строк: благодаря наличию вставного междометия их второе полустиховое построение предстает в виде нормативной четырехслоговой ячейки.

Число и композиционное положение вставных слов, восполняющих недостающие элементы метрических форм, в определенной степени произвольно. Это и понятно: сам факт нарушения метрического норматива выступает как момент нестандартный, а потому и «исправление» нестандартной ситуации всякий раз осуществляется по-разному. Наиболее типичные случаи здесь все же выделяются: как уже указывалось, во втором

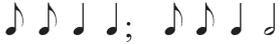
полустихе положение словесной вставки в качестве первого постцезурного слога оказывается предпочтительнее любого другого, в свою очередь, в первом полустихе такой преобладающей позицией является позиция первого и четвертого слогов; как правило, верхним пределом, который ограничивает количество вставных элементов, являются три слога, и если они появляются одновременно, то распределяются по всей стиховой форме — два в первом полустихе (чаще всего друг за другом) и один во втором. В любом случае (подчеркнем это еще раз) появление вставных слов рассматриваемого типа обусловлено не особенностями мелодического развертывания, а задачами структурирования метра, а потому мелодический распев их обязательной характеристикой не является.

Таким образом, взаимодействие вставных элементов поэтического текста с нормативной метрической структурой обнаруживает определенную однотипность. Во всех случаях, независимо от местоположения, слоговой величины, формульного оформления вставных слов, они включаются в поэтический текст таким образом, что слогоритмическая форма типового метра остается неизменной. Особо интересным и показательным в этом плане представляется использование словесных вставок как средства восстановления метрической структуры.

Роль, во многом сходную с ролью вставных слов, в *ОЗЫН КӨЙ* татар-мишарей выполняют огласовки.

Под огласовками принято понимать разрежение согласных звуков песенного слова гласными. Считается, что они служат исключительно мелодическому распеванию слогов, являясь тем самым важнейшим композиционным призна-

Таблица 1

Количество слогов в замыкающей словесной вставке	Слогоритмическое строение замыкающей словесной вставки	Пример
3		«Абау, гөлкәем» («Ой, цветочек мой») [5, № 121] «Пече илләрәндә» («В стороне деревни Печа») [6, № 117]
4		«Азизә кыз» («Девушка Азия») [5, № 127] «Мәргүбжамал» (имя девушки) [2, № 142]
5		«Абау, гөлкәем» («Ой, цветочек мой») [5, № 121, 121a]
6		«Бибекәй» (имя девушки) [5, № 148] «Бибигазизә» (имя девушки) [6, № 132]
7		«Азизәкәй» (имя девушки) [5, № 122]

ком протяжной песенной формы: включение их в поэтический текст «делает песенное слово более многосложным, более приспособленным для распева», благодаря им «достигается необходимое мелодии слоговое наполнение строфы», — так пишет И. Земцовский применительно к протяжной песне русской традиции [1, с. 75]. Характер появления огласовок в татарской *Озын көй* во многом связан с данной закономерностью. В первую очередь, они применяются для распевания согласных звуков, появляясь в подобном качестве едва ли не в каждом напеве — см., в частности:

«Алмамы бирием» (пример 1),

слова:

- ар(ы)ба (арба),
- матур(ы) (красивый),
- гомер(е) (на всю жизнь);

«Кыргыз атым» (пример 7),

слова:

- кыр(ы)гыз (киргизский),
- жилеб(е) (сноровисто, быстрой рысью),
- яш(е) (молодой),
- ир(е)кәли (приласкать) и др;

кроме того, огласовки вводятся после неудобных для распева гласных — см.:

«Кыргыз атым» (пример 7),

слова:

- хә(е)лалым (благоверная),
- ту(йе)гын(ы)ча (досыта).

Любопытно, однако, что распев при этом не только не выходит за рамки стопных пропорций квантитативного метра — его собственное ритмическое оформление обнаруживает зависимость от них. Имеется в виду следующее: строение ритмических рисунков, возникающих на огласованных слогах, нередко обнаруживает подобие преобладающим в напеве долготным соотношениям. В *Озын көй* татар-мишарей, для долготных ячеек которой характерны симметричные последования времен, огласовка разбивает слогототу таким образом, что последование ритмических групп внутри разворачивающегося на ее основе распева складывается в симметричный, выровненный ритмический рисунок (пример 8). В *Озын көй*

Пример 7. «Кыргыз атым» (Конь мой киргизский)[3, № 786]

Пример 8. «Арба йөрүләре и пар белән» (На арбах ездят по полю) [3, № 69]

Пример 9. «Зиләйлүк» (имя девушки) [4, № 46а]

казанских татар, где в строении стопных форм господствуют несимметричные пропорции, внедрение в слоговой распев огласовки образует характерную долготную фигуру, образуемую последованием слоготот, соотносящихся по принципу «короткая — долгая» (пример 9).

Иными словами, ритмические процессы, возникающие внутри распетого слога, оказываются подобны процессам образования стопных слогоритмических формул.

Сказанного достаточно для того, чтобы огласовкам, появляющимся в распевах *Озын көй* казанских татар и татар-мишарей, отказать в функции дестабилизатора метра. Однако они обладают еще одной функциональной особенностью, уже не только никак не связанной с мелодическим распевом, но напрямую обусловленной задачами метрообразования.

Рассмотрим ритмические условия появления огласовок в ряде фрагментов напевов «Сандугачкай сайрый, әй, сазларда» и «Кыргыз атым» (таблица 2).

При всех различиях внутрислогового ритмического наполнения слогов, все приведенные здесь фрагменты объединяет общий принцип расположения огласовок: последние вводятся на границе внутрислогового пространства в момент интонирования замыкающего звука. Такого рода огласовки можно было бы назвать артикуляционными: когда они появляются после согласных, они способствуют более ясному их произнесению. Но появляются они не только после согласных, но и после гласных звуков; это свидетельствует о том, что артикуляционная функция в данном случае является скорее факультативной (если можно так сказать, сопутствующей), нежели основной. Главная задача рассматриваемых огласовок видится в ином: они должны обозначить границу стопного времени, подчеркнуть момент его окончания, фиксируя тем самым его величину. Тем самым, не будучи подчинены задачам мелодического распева, огласовки становятся важнейшим

Таблица 2

«Сандугачкай сайрый, әй, сазларда» (Соловей поет, ой, на болоте), пример 2	«Кыргыз атым» (Конь мой киргизский), пример 7

метрическим средством и не только не нарушают метрические нормы, но, напротив, способствуют их установлению.

Особый характер функционирования словесных вставок и огласовок — далеко не единственная

особенность *ОЗЫН КӨЙ* татар-мишарей, обуславливаемая ее квантитивной природой. Последняя проявляет себя многообразно и подчас неожиданно, давая возможность пересмотреть устоявшиеся взгляды относительно многих дру-

гих параметров организации татарско-мишарских многослоговых песен. Это означает, что разговор о проявлениях квантитивной логики в образцах татарской традиционной культуры может и должен быть продолжен.

Список литературы

1. **Земцовский И.** Русская протяжная песня: Опыт исследования. — Л.: Музыка, 1967. — 195 с.
2. **Исхакова-Вамба Р.** Татарские народные песни. — М.: Сов. композитор, 1981. — 192 с.
3. Песни татар-мишарей / Казан. консерватория; сост., нотация, предисловие, комментарии Е. Смирновой, Л. Сарваровой. — В печати.
4. Песни Татарской Каргалы / Казан. консерватория; сост., общ. ред., вступит. ст. и коммент. Е. Смирновой. — Казань, 2007. — 344 с. — ISBN 5-85401-065-85.
5. **Нигмедзянов М.** Татарские народные песни. — М.: Сов. композитор, 1970. — 184 с.
6. **Нигъмәтжанов М.** Татар халык жырлары. — Казан: Татарстан китап нәшрияты, 1976. — 216 б.
7. **Нигмедзянов М.** Народные песни волжских татар. — М.: Сов. композитор, 1982. — 136 с.
8. **Сайдашева З.** Песенная культура татар Волго-Камья. Эволюция жанрово-стилевых норм в контексте нацио-

нальной истории. — Казань: Матбугат йорты, 2002. — 166 с. — ISBN 5-89120-193-3.

9. **Сарварова Л.** Этнический компонент песенной культуры татар-мишарей: вопросы звуковысотной и фактурной организации: дис. ... канд. искусствовед. — Казань, 2006. — Ч. 1. — 245 с.; Ч. 2. — 497 с.

10. **Смирнова Е.** Ритмический строй музыкально-поэтического фольклора татар-мусульман Волго-Уралья / Казан. консерватория. — Казань, 2008. — 580 с. — ISBN 978-5-85401-093-1.

11. **Харлап М.** Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма. — М.: Музыка, 1978. — С. 48–104.

12. **Харлап М.** Ритм и метр в музыке устной традиции. — М.: Музыка, 1986. — 103 с.

13. **Харлап М.** Метр // Музыкальный энциклопедический словарь. — М.: Сов. энциклопедия, 1990. — С. 341–342. — ISBN 5-85270-033-9.

Veniamin SMOTROV

Amazing world of an eccentric composer. On Kaikhosru Sorabji

В статье представлена биография Сорабджи, стилистические особенности, сравнение с современниками композитора, дан список произведений и жанров с датой и длительностью. Отмечается антиавангардистская направленность творчества композитора, категория времени в его музыке.

It's article present Sorabji's biography. After that expound characteristic particulars of style, compare with contemporary to him composers. There given list of important works and genres, where marked date and approximately duration of pieces. Talk about Sorabji's antiavangardist direction, about 'time category' in his music, pianistic difficulty.

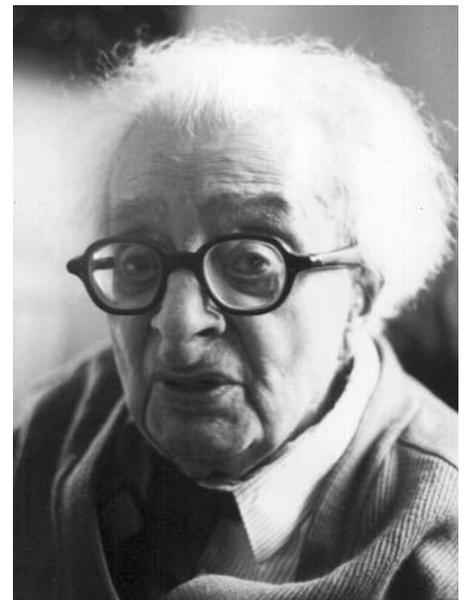
Вениамин СМОТРОВ

Удивительный мир эксцентричного композитора. О Кайхосру Сорабджи

Оставшийся позади XX век подарил миру много самобытных ярких композиторов. Кто-то из них еще при жизни пользовался почетом, славой и уважением. У иных же судьба сложилась менее счастливо: они часто оставались неизвестными или непонятыми даже в среде музыкантов-профессионалов; только к концу жизни или уже после смерти их произведения получили доступ к широкой аудитории. Об одном таком композиторе, которого в России знают очень немногие, пойдет речь в статье.

История музыки Великобритании, где всю жизнь провел наш герой, парадоксальна: после расцвета в эпоху Возрождения наступил спад, продолжавшийся около 200 лет, а в конце XIX – начале XX века произошло новое возрождение ан-

глийской музыки. Результатом этого возрождения, начавшегося с Чарльза Стэнфорда и продлившегося полвека — через Фредерика Дилиуса и Эдварда Элгара — стало появление к середине XX века целой плеяды выдающихся оригинальных композиторов, внесших вклад в мировую культуру. Их имена: Ральф Воан-Вильямс, Арнольд Бакс, Густав Холст, Самюэль Колридж, Сирил Скотт, Питер Уорлок, Уильям Уолтон, Бенджамин Бриттен. Многие композиторы Англии в глазах европейцев выглядят эксцентричными. В качестве примера можно привести имя мастера вокальной миниатюры Питера Уорлока (покончившего жизнь самоубийством). Он выпускал свою музыку под псевдонимом, а под настоящим именем Филиппа Хезлтайна выступал в качестве



Кайхосру Шапурджи Сорабджи.
1988 год. Фото Клива Спенсера Бентли