

*Д. Р. Загидуллина*

### **Некоторые черты народного ансамблевого музицирования в оркестровой технике татарских композиторов**

#### **Аннотация**

В статье рассматриваются некоторые особенности темброво-оркестрового письма татарских композиторов старшего поколения С. Сайдашева и М. Музафарова. Обратившись в своих сочинениях к освоению европейской оркестровой техники, они сумели органично претворить и черты народного инструментального музицирования начала XX века, с которыми были знакомы, участвуя в так называемых клубных ансамблях. Сочетание этих особенностей определяет своеобразие оркестрового стиля обоих композиторов. Их поиски в области тембровых средств стали первым важным этапом в становлении оркестрового мышления татарских композиторов.

**Ключевые слова:** татарская музыка, татарские инструментальные ансамбли, Сайдашев, Музафаров, симфоническая музыка, оркестр, тембр, оркестровые приемы.

*D. R. Zagidullina*

### **Some features of folk ensemble music making in orchestral technique of Tatar composers**

#### **Summary**

The article examines some features of a timbre-orchestral style of the older generation of Tatar composers: S. Saydashev and M. Muzafarov.

In the middle of the 20th century, the Tatar music culture began to absorb and develop the genres of European music, the national composers school was formed. The preconditions for the process have been observed since the beginning of the century, when so-called club music-making begins to develop in Kazan - instrumental collectives of various compositions performed music specially intended for listeners.

Saydashev and Muzafarov were among the first to turn to the development of European orchestral writing. Deep knowledge of the specifics of the Tatar musical instruments allowed them to organically translate in their work the features of folk songs and folk instrumental music making. Further, examples from the compositions of various periods of these composers are analyzed, in which, on the one hand, European instruments are used, and on the other, traditions of Tatar folk music making are still quite visible. The use of European timbre techniques by Saydashev and Muzafarov testifies to the development of classical orchestration. These timbral means will later be presented in symphonic works of Tatar academic composers.

**Keywords:** Tatar music, Tatar instrumental ensembles, Saydashev, Muzafarov, symphonic music, orchestra, timbre, orchestral techniques.

XX век ознаменовался утверждением норм европейского музыкального профессионализма в истории многих национальных культур, в том числе татарской. К середине столетия происходит зарождение и последующее развитие жанров европейской музыки, формирование национальной композиторской школы. Неудивительно, что именно симфонические жанры привлекали внимание национальных композиторов старшего поколения, ведь овладение ими (наряду с созданием национальной оперы) рассматривалось как показатель зрелости и творческой самостоятельности той или иной композиторской школы. Предпосылки этого процесса наблюдаются в начале прошлого столетия, когда в Казани в связи с открывшимися в 1907 году татарскими клубами — «Яңа клуб» («Новый клуб») и «Шәрәк клубы» («Восточный клуб») начинает развиваться так называемое клубное музицирование. В этих заведениях были основаны инструментальные коллективы (далее в тексте — клубные ансамбли) разнообразных составов, исполнявшие музыку, которая специально предназначалась для слушателей. На первых порах подобные ансамбли музицировали в фойе, исполняя музыку во время антрактов, до и после спектаклей, однако со временем они стали использоваться во время постановок. По окончании спектаклей клубные ансамбли выступали на сцене, исполняя собственные концертные программы. Именно в таких коллективах начинается постепенное зарождение абсолютно новых форм исполнения, ранее не встречавшихся в татарской музыке: игра по нотам, разделение инструментов на партии. В этих условиях требования к уровню исполнения музыкантов, участников клубных ансамблей, постоянно возрастали, поэтому вопрос о необходимости профессиональной подготовки становился весьма актуальным.

Первыми татарскими композиторами, непосредственно «вышедшими» из среды клубного музицирования, были Салих Сайдашев (1900—1954) и Мансур Музафаров (1902—1966), именно они одними из первых обратились к освоению европейского оркестрового письма.

Рассматривая особенности оркестрового письма обоих композиторов, необходимо отметить, что они глубоко, «изнутри» знали специфику татарского музыкального инструментария, что позволило им органично претворить в своем творчестве особенности народной песенности и народного инструментального музицирования. Истоки будущей оркестровой техники композиторов можно обнаружить, ознакомившись с некоторыми фактами их биографий. Известно, что с самого детства оба проявляли интерес к коллективному исполнительству, к ансамблевому звучанию. С ранних лет Сайдашев и Музафаров были связаны дружескими отношениями, вместе в детстве посещали «Шәрәк клубы», где проходили постановки татарских драматических спектаклей. Так, в своих воспоминаниях Музафаров писал: «...Во время антрактов там играл струнный оркестр, которым руководил Гали Зайпин<sup>1</sup>. Мы с Салихом с восторгом слушали его... Салиху купили пианино, а мне мандолину, мы начали оба учиться игре на этих инструментах, продолжали посещать театр, а года через два оба стали участвовать в татарском струнном оркестре... В 1915—16 годах мы с Салихом стали постоянными участниками оркестра: он как пианист, я — как исполнитель на мандолине... Каждую пятницу, днем, в здании Большого театра шли татарские спектакли, и мы играли в антрактах» [2. С. 57—58]. Как уже было отмечено выше, клубные ансамбли участвовали в спектаклях (по примеру русского театра), они выступали перед началом, в перерывах, во время отдыха от основной постановки. В периодической печати того времени инструментальные группы из

двух, трех, четырех человек назывались соответственно дуэтами, трио, квартетами, однако ансамбли, состоявшие из пяти-шести участников, уже называли словом «оркестр», которое часто фигурировало в татарских изданиях, входя таким образом в обиход городского населения, хотя следует помнить, что в печати еще не существовало четкого понимания разницы между терминами «ансамбль» и «оркестр» [См. об этом: 1. С. 39—42].

Сохранившиеся фотографии того периода свидетельствуют о составах таких инструментальных групп, например, на фото 1910 года запечатлен «струнный оркестр» клуба «Шэрык», состоящий из шести человек. Седьмой — с нотами в руках, возможно, был руководителем коллектива (см. фото 1). В состав подобных ансамблей включались домры, мандолины, гитары, а также фортепиано. На следующей фотографии можно наблюдать расширение оркестрового состава (см. фото 2).



Фото 1. Струнный оркестр<sup>2</sup>



Фото 2. Струнный оркестр<sup>3</sup>

Есть другие свидетельства постоянного интереса обоих композиторов к ансамблево-оркестровому звучанию. Известно, что в 1916 году в татарско-русской учительской школе Музафаров с Сайдашевым решают организовать коллектив из студентов и гимназистов, а так как исполнителей не хватало, Мансур начал учиться играть на кларнете, а Салих — на трубе [4. С. 10]. О выступлении струнного оркестра под управлением Музафарова после митинга в Доме Красной Армии вспоминал музыкант И. Хиялов [См.: 4. С. 11].

В 1923 году Музафаров заканчивает Казанское музыкальное училище по классу кларнета, затем едет учиться в Московскую консерваторию. В книге К. Тазиевой упоминается афиша о постановке в 1924 году комедии Н. Исанбета «Хижрэт», в которой указано, что во время антрактов струнный оркестр под управлением М. Музафарова исполнял татарские и башкирские напевы, а в газете «Кызыл Татарстан» («Красный Татарстан») от 3 марта 1928 года (№ 54) была опубликована заметка Ш. Рамзи с информацией о том, что «при татарской труппе работает струнный оркестр из числа студентов консерватории. Он под управлением тов. Музафарова исполнил старинные и современные татарские народные мелодии...» [4. С. 15].

Возвращаясь к Сайдашеву, следует вспомнить, что в 1918—1919 годах он создал в Буинске оркестр народных инструментов при музыкальной студии. В следующие три года в Оренбурге композитор был руководителем струнного оркестра театрально-драматической студии при политотделе Первой армии. Здесь же он управлял Восточной музыкальной школой и параллельно вел оркестровый класс. Сайдашев писал об опыте, который сумел приобрести, благодаря этой деятельности: «Именно здесь я сумел развить себя как музыкант. Оркеструя ряд татарских песен и маршей (марш Хайбулкина, Яруллина), я хорошо овладел оркестром и получил навыки дирижирования», — писал он в автобиографии [2. С. 5].

С 1922 года Сайдашев возглавлял музыкальную часть Татарского государственного театра,

только что открывшегося в Казани. Композитор организует собственный оркестр, и все его дальнейшее творчество, в основном, будет связано с сочинением музыки для драматического театра. Именно малым составом театрального оркестра объясняются и особенности оркестровки его произведений. Нотных записей из музыкальных спектаклей Сайдашева сохранилось немного, так как большей частью партии разучивались с музыкантами устно.

Рассмотрим несколько примеров из сочинений обоих композиторов. Так, интересен сохранившийся фрагмент музыки к комедии «Казан сөлгесе» («Казанское полотенце», 1923) С. Сайдашева (см. пример 1).

Это раннее произведение композитора, в котором, с одной стороны, использован европейский инструментарий, а с другой — еще достаточно заметны традиции татарского народного музицирования.

Здесь использованы струнно-смычковые инструменты и гобой. Несмотря на подпись в рукописи *Violino I*, первых скрипок, вероятно, было две, так как в нотах стоит указание *divisi*. Одна из двух первых скрипок вела основную мелодическую линию со всеми мелизмами — это ведущий тембр. Гобой дублирует мелодическую линию, но без украшений, обыгрывая лишь ее контуры, — поддерживающий тембр. Такой принцип исполнения использовался в татарских ансамблях начала прошлого века, когда мелодия исполнялась, например, скрипками,

и та же мелодия, но в упрощенном виде, без мелизмов, дублировалась струнно-щипковыми инструментами или кураем.

С другой стороны, уже в этом раннем сочинении видно стремление Сайдашева к использованию приемов организации симфонического оркестра, что проявляется в распределении традиционных для европейской оркестровки фактурных функций между тембрами. Одна из первых скрипок соединяется со второй скрипкой и альтом в функции гармонического заполнения. Виолончель и контрабас исполняют арпеджированный бас. Таким образом, в данной оркестровке представлены четыре темб्रोфактурные функции:

- 1) ведущая мелодическая линия (скрипка);
- 2) дублирующий голос (гобой);
- 3) гармоническое заполнение (две скрипки, альт);
- 4) басовая линия (виолончель, контрабас).

Сравнивая сохранившиеся листы музыкальных фрагментов, следует отметить варьирование состава театрального оркестра Сайдашева в разные годы, который, возможно, находился в зависимости от наличия исполнителей. Число инструментов симфонического оркестра в нем постоянно увеличивалось.

Сравним оркестровые составы 1931—1932 годов (музыка к спектаклю «Күгәрчен» — «Голубь») и 1938 года («Бишбүләк» — «Бишбуляк»). На протяжении 30-х годов основой оркестра Сайдашева по-прежнему были ин-

струменты с высокими тембрами. Один контрабас и один тромбон представляли группу низких тембров. В столь минимальном репрезентировании инструментов с низкими тембрами вновь можно отметить влияние народной традиции исполнения. По сравнению с более ранним оркестром в «Бишбүлэк» струнная группа дополняется партией альты, благодаря чему группа струнно-смычковых теперь представлена всеми инструментами. Если в состав оркестра 1931—1932 годов входили фортепиано и баян, то позже С. Сайдашев отказывается от этих инструментов, что приближает его к классическому европейскому оркестровому составу (см. табл. 1).

В целом оркестр Сайдашева в 30-е годы по-прежнему характеризуется индивидуализацией состава, различным соотношением количества инструментов.

Партитура балета «Гульнара» (1948) — свидетельство эволюции оркестрового стиля композитора: от небольших ансамблево-оркестровых составов с индивидуализацией в каждом спектакле — к классическому европейскому составу симфонического оркестра. В данном произведении, представляющем собой одноактный балет в трех картинах, сформировался классический парный состав, включающий все традиционные для него инструменты (см. табл. 2).

Из принципов, традиционных для татарского клубного ансамблевого музицирования, здесь можно выделить: многотембровый («микстовый») унисон, «рельефные» и «контурные» тембры, «расцвечивание» унисона. Например, интересно организована фактура второй темы вступления (см. пример 2). Основная мелодическая линия поручена первым скрипкам, которые дублируются виолончелями. Однако виолончели повторяют мелодию не буквально, а в каждом четном такте «заполняют» квартетный скачок поступенным восходящим ходом. Более того, в партии первого фагота дублируется вариант мелодической линии виолончелей.

Такая организация фактуры напоминает прием «расцвечивания» унисона в татарских

Таблица 1

1931 — 1932 гг.	1938 г.
Flauto — 1 Oboe — 1 Clarinetto — 1	Flauto — 2 Oboe — 1 Clarinetto — 2
Corni — 2 Tromba — 1 Tromboni — 2	Corni — 2 Trombe — 2 Trombone — 1
Batteria — 1	Batteria — 1
Violino I — 1 Violino II — 1 — Cello — 1 C-basso — 1	Violino I — 1 Violino II — 1 Viola — 1 Cello — 1 C-basso — 1
Пианино — 1 Баян — 1	— —

Таблица 2

2 Flauti	4 Corni	Timpani	Violino I
2 Oboi	2 Trombe	Tamburo	Violino II
Corno-ingl.	3 Tromboni	Arpa	Viola
2 Clarinetti	Tuba		Violoncelli
2 Fagotti			Contrabassi

клубных ансамблях, когда унисонный принцип исполнения нарушался отдельными музыкантами небольшим варьированием основной мелодической «канвы».

Другим принципом организации оркестровой «вертикали», сохранившимся в музыке Сайдашева от народной ансамблевой традиции, является многотембровый («микстовый») унисон, когда все участвующие инструменты ведут одну мелодическую линию (без гармонии!), однако такой унисон становится как бы «утолщенным» и массивным (см. пример 3).

Образуется слитное оркестровое звучание, плотное и насыщенное. Такой тип оркестровой фактуры представлен в части, основанной на музыкальном материале танцевального номера «Восточный балет». Первую тему (выход мужчин) исполняют в унисон все оркестровые инструменты. Впечатление «массовости» усиливается благодаря многооктавным дублировкам и участию «низких» тембров (фаготов, тромбон, тубы, виолончелей и контрабасов).

Интересное наблюдение по поводу темы «Punto Moruno» (Мавританский напев) из второй испанской увертюры «Ночь в Мадриде» М. Глинки приводится Ю. Фортунатовым в его «Лекциях по истории оркестровых стилей». Тему народного склада играют в унисон скрипки, альты, виолончели (см. пример 4).

Отмечается объемность, многозвучность этого унисона, которая создается Глинкой: «...Для виолончели это уже высокий регистр, верхний уровень струны, для альты — середина, а для скрипки — игра на баске. Значит, здесь сочетается сразу и патетика, напряженность высокого регистра, и холодная рассудочность среднего регистра, и массивность интонации скрипок, которые играют на баске... Так вот, тема обретает особый характер: она становится необычайно емкой, она сразу напряжена — высокий регистр, и одновременно густа — скри-

пичный басок. В ней особенная объемность, которая нужна для того, чтобы подчеркнуть, что тема исходит не от одного певца, а как бы от имени целой массы...» [7. С. 185]. Автор подчеркивает, что «... точнейший глинкинский слух отражает его впечатления от народной музыки Испании, от музицирования арабских народов... Тема как будто висит в воздухе, она без опоры. А где гармония? Гармонии нет...» [7. С. 186]. Фортунатов отмечает непривычное, именно восточное, звучание этого эпизода, подчеркивает родство с исполнением оркестра узбекских народных инструментов, которое ему довелось слышать на одном из ташкентских фестивалей [7. С. 186]. Возникают также аналогии с татарской музыкальной культурой.

В музыке Сайдашева отличие от народной ансамблевой традиции заключается в том, что оркестровый состав расширен введением ин-

3

2 Flauti

2 Oboi

Clarinetti in B

Fagotto 1

Fagotto 2

Corni 1-2

Corni 3-4

Trombe 1-2

3 T-ni e Tuba

Timpani

Violini 1

Violini 2

Viole

Violoncelli

Contrabassi

4

Violini 1

Violini 2

Viole

Violoncelli

Contrabassi

*arco*

*p*

*arco*

*p*

*arco*

*p*

*sur la 4e Corde*

*sur la 4e Corde*

*sur la 4e Corde*

*sur la 4e Corde*

*sur la 4e Corde*

*sur la 4e Corde*

*Piu lento M.M. ♩=124*

струментов с «низкими» тембрами, которых не было в клубных ансамблях, но сам принцип «микстового» унисона заимствован именно из народной ансамблевой традиции.

Подобный «микстовый» унисон можно наблюдать во вступлении к симфонической поэме Музафарова «Памяти Г. Тукая» (см. пример 5).

В симфонической поэме Музафарова «Родной край» особенность темброфактурной организации темы вступления состоит в отсутствии басовых голосов, когда все фактурные функции расположены в высоком и среднем регистрах. В татарских инструментальных коллективах начала XX века отсутствовали инструменты с низкими тембрами. Такое явление можно объяснить тем, что в татарской музыкальной культуре на первом месте были пение, голос, она развивалась, прежде всего, как вокальная. Возникают параллели с азербайджанской музыкой, долгое время развивавшейся как монодийная. В Азербайджане тенера или сопрано считались певцами, а басы и баритоны — нет. У. Гаджибеков отмечал, что в своих первых музыкальных комедиях он надеялся низкими голосами отрицательных персонажей, так как в представлении азербайджанского слушателя «...сам характер этих голосов казался чем-то комичным или же одиозным» [Цит. по: 3. С. 155]. Подобное отношение к низким тембрам в азербайджанской и татарской культуре отражало «этнотембровый идеал» этих народов. Низкие тембры оставались

вне складывавшихся веками общетюркских представлений о красоте звучания [3].

Предпочтение высоких певческих голосов в татарской культуре, возможно, объясняется их большей гибкостью и подвижностью, которые требовались при исполнении народных песен, насыщенных обильной мелизматикой. Отсутствие низких инструментальных тембров в клубных ансамблях можно объяснить аналогичными причинами, так как они также исполняли широкоизвестные народные мелодии (см. пример 6).

Подобный пример можно увидеть в поэме М. Музафарова «Памяти М. Вахитова». Тема трубы в среднем регистре звучит на фоне тремоло высоких тембров других групп, ярко выступая на передний план. Басы полностью отсутствуют. Возможно, это темброфактурное явление вновь можно объяснить влиянием татарского уличного музицирования (см. пример 7).

В музыке Сайдашева и Музафарова представлен также ряд приемов организации тембровой «вертикали» и «горизонталей», принятых в европейской симфонической оркестровке (темброво-дифференцированная и темброво-слитная оркестровая фактура; тембро-регистровые подъемы и спады; перераспределение тембровых функций; темброфактурное противопоставление разделов; темброфактурные «арки»). Все эти явления, присутствующие в произведениях, свидетельствуют об освоении композиторами принципов европейского орке-



The image displays a musical score for measures 5 through 7. Measures 5 and 6 are part of a section where woodwinds (Flute, Clarinet, Cor Anglais) and strings (Violins I & II, Viola, Cello, Double Bass) play with triplets and piano (*p*) dynamics. Measure 7 is marked *Andante* and features woodwinds (2 Flutes, 2 Oboes, Clarinets in B) playing chords with a forte (*f*) dynamic, while strings (Violins I & II) play a melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a *I sola* marking.

стрового стиля. Эти тембровые средства будут представлены в симфоническом творчестве татарских композиторов академического направления [См. об этом: 1].

Таким образом, в оркестровке Сайдашева и Музафарова приемы исполнения, сохранившиеся от традиции татарского народного ансамблевого музицирования, сочетаются с принципами классической европейской оркестровки. В сочинениях обоих композиторов можно наблюдать следующие приемы:

- ведущих и поддерживающих тембров;
- микстового унисона;
- расцвечивания унисона.

Их наличие вновь подчеркивает национальные черты темброво-оркестрового мышления композитора. При этом такие приемы в их творчестве сочетаются с европейскими приемами оркестровки. Именно совмещение этих особенностей определяет своеобразие оркестрового стиля обоих композиторов. Их постоянные поиски в области тембровых средств стали первым важным этапом в становлении оркестрового мышления татарских композиторов.

### Примечания

- <sup>1</sup> Зайпин Гали Мустафович (1875—1918) — народный музыкант, скрипач, создатель первого татарского струнного ансамбля.
- <sup>2</sup> Фото опубликовано в книге «Татары Среднего Поволжья и Приуралья» [5. С. 399].
- <sup>3</sup> Фото опубликовано в монографии Р. Г. Фахрутдинова «История татарского народа» [6. С. 258].

### Список литературы

#### References

1. *Загидуллина Д. Р.* Оркестровая техника в симфонических произведениях татарских композиторов: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — Казань: Казан. гос. консерватория, 2004. — 25 с. [*Zagidullina D. R.* Orkestrrovaya tekhnika v simfonicheskikh proizvedeniyah tatarskih kompozitorov: Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. — Kazan': Kazan. gos. konservatoriya, 2004. — 25 s.].
2. Салих Сайдашев. Материалы и воспоминания. — Казань: Татар. кн. изд-во, 1970. — 128 с. [*Salih Sajdashev. Materialy i vospominaniya.* — Kazan': Tatar. kn. izd-vo, 1970. — 128 s.].
3. *Сафарова З. Ю.* Музыкально-эстетические взгляды Узеира Гаджибекова. — М.: Советский композитор, 1973. — 172 с. [*Safarova Z. Yu. Muzykal'no-ehsteticheskie vzglyady Uzeira Gadzhibekova.* — M.: Sovetskiy kompozitor, 1973. — 172 s.].
4. *Тазиева К. С.* Мансур Музафаров. — Казань: Татар. кн. изд-во, 1994. — 150 с. [*Tazieva K. S. Mansur Muzafarov.* — Kazan': Tatar. kn. izd-vo, 1994. — 150 s.].
5. Татары Среднего Поволжья и Приуралья. — М.: «Наука», 1967. — 537 с. [*Tatary Srednego Povolzh'ya i Priural'ya.* — M.: Nauka, 1967. — 537 s.].
6. *Фахрутдинов Р. Г.* История татарского народа. — Казань: Татар. кн. изд-во, 2015. — 407 с. [*Fahrutdinov R. G. Istoriya tatarskogo naroda.* — Kazan': Tatar. kn. izd-vo, 2015. — 407 s.].
7. *Фортунатов Ю. А.* Лекции по истории оркестровых стилей. — М.: Моск. гос. консерватория, 2009. — 385 с. [*Fortunatov Yu. A. Lekcii po istorii orkestrvykh stilej.* — M.: Mosk. gos. konservatoriya, 2009. — 385 s.].