

АКАДЕМИЯ НАУК РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН  
ИНСТИТУТ ЯЗЫКА, ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА  
им. Г. ИБРАГИМОВА

Серия «ИЗ КОЛЛЕКЦИИ “МИРАСХАНЭ”»

**Я.М. Гиршман, З.Ш. Хайруллина, А.Х. Абдуллин**

**ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ  
ТАТАРСКОЙ МУЗЫКИ**

Казань  
2018

УДК 78.03  
ББК 85.313  
Г 51

*Печатается решением Ученого совета  
Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова  
Академии наук Республики Татарстан*

Серия основана в 2018 году

**Редакционная коллегия:**  
**И.Г. Гумеров** – ответственный редактор,  
**М.И. Ахметзянов, Э.М. Галимова**

**Составитель**  
**А.А. Абдуллина**

- Гиршман Я.М.**, **Хайруллина З.Ш.**, **Абдуллин А.Х.**
- Г 51** **Очерки по истории татарской музыки / Я.М. Гиршман, З.Ш. Хайруллина, А.Х. Абдуллин; сост. А.А. Абдуллина. – Казань: 2018. – 376 с.: 4 л. ил. – (серия «Из коллекции “Мирасханэ”»).**  
ISBN 978-5-93091-266-1

Книга «Очерки по истории татарской музыки» открывает серию изданий на базе рукописных материалов ЦПиМН ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ «Из коллекции “Мирасханэ”». В ней последовательно рассматриваются важнейшие черты народного музыкального искусства, процесс становления и развития татарской профессиональной музыкальной культуры. Книга обращена к широкому кругу читателей и может служить пособием для консерваторий и музыкальных училищ.

**УДК 78.03**  
**ББК 85.313**

**ISBN 978-5-93091-266-1**

© Гиршман Я.М., Хайруллина З.Ш.,  
Абдуллин А.Х., 2018  
© Абдуллина А.А., составление, 2018  
© ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ, 2018

Уважаемый читатель!

Предлагаем Вашему вниманию первую книгу новой серии «Из коллекции “Мирасханэ”». Серия стала возможна благодаря усилиям творчески настроенного коллектива Центра письменного и музыкального наследия Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук РТ – Мирасханэ – и, разумеется, на основе богатейшего фонда этого центра.

В фондах Мирасханэ хранятся тысячи рукописных книг XII–XX вв. на старотатарском, османском, арабском, персидском и других языках; музыкально-этнографические записи, материалы по музыкальному искусству татарского народа; произведения печатной графики XIX–XX вв.; образцы текстов татарского устного народного творчества и многое другое. Среди этого богатства особо выделяются личные архивы именитых представителей татарской культуры: писателей, композиторов, театральных деятелей – Габдуллы Тукая, Фатиха Амирхана, Галимджана Ибрагимова, Гая Тагирова, Султана Габашаи и т.д.

На протяжении многих лет институт ведет деятельность по популяризации духовного наследия татарского народа, публикуя малоизвестные или доселе неизвестные письменные источники из хранящихся в ЦПиМН архивов, разные варианты известных произведений татарской письменности. В последние годы в рамках этой деятельности, с целью ознакомления заинтересованной публики с духовным

Хөрмәтле укучыларыбыз!

Сезнең иҗтибарыгызга «“Мирасханэ” тупланмасыннан» дигән сериянең беренче китабын тәкъдим итәбез. Әлеге сериядә дөнья күрәчәк басмаларны эзерләп чыгару – ТР Фәннәр академиясенең Г. Ибраһимов исем. Тел, әдәбият һәм сәнгать институты Язма һәм музыкаль мирас үзәге – Мирасханэ – галимнәренең шушы үзәктәге гажәеп бай фәнни фондына нигезләнеп эшләгән ижади тырышлыгы нәтижәсе.

Мирасханэ фондларында меңләгән кулъязма китаплар – иске татар, госманлы (төрөк), гарәп, фарсы һәм башка телләрдәге XIII–XX гасырларга караган меңнәрчә кулъязмалар; татар халкының музыкаль этнографиясен һәм музыкаль сәнгатен яңгыраткан язмалар; XIX–XX гасырлардагы басма график әсәрләр; татар халык авыз ижаты текстлары үрнәкләре һәм башка күп төрле милли хәзинәләребез саклана. Алар арасында татар әдәбияты, мәдәниятебезнең мәшһүр шәхесләре – әдипләребез Габдулла Тукай, Фатыйх Әмирхан, Галимжан Ибраһимов, композитор Солтан Габәши, балетмейстер Гай Таһиров һ.б.ның шәхси архивлары гаять зур әһәмияткә ия.

Укучыларыбызны халкыбызның рухи мирасы, архивларда гына сакланып калган, әлеге кадәр күпләр өчен бөтенләй билгесез яки аз билгеле язма чыганаклар белән таныштыру эше институт галимнәре тарафыннан даими рәвештә башкарылып килә: фәнни хезмәтләр языла, китаплар нәшер ителә. Соңгы елларда Институт әлеге

наследием татар, в институте была основана серия сборников «Духовное наследие: поиски и открытия». На сегодняшний день увидели свет пять книг из этой серии, посвященные жизни и творчеству Габдуллы Тукая, Фатиха Амирхана, Галимджана Ибрагимова, Саида Вахида, Гаяза Исхаки.

Самостоятельные фонды в Мирасханэ образуют также личные архивы ярчайших представителей татарской гуманитарной науки – Ш. Марджани, К. Насыри, Г. Рахима, С. Вахида и др.; архивы ученых этнографов, историков, искусствоведов, внесших огромный вклад в развитие науки Татарстана: Н.И. Воробьева, Н.Ф. Калинина, Е.И. Чернышева, Ф.Х. Валеева и многих других. Документы из этих архивов – уникальная источниковедческая база для историков науки, позволяющая увидеть так называемую творческую лабораторию ученого. Здесь есть разные варианты научных текстов: черновиковые, до редакторской правки, тексты выступлений. Есть также рукописи монографических исследований, комментированные переводы на современный язык памятников татарской гуманитарной научной мысли, которые по тем или иным историческим причинам не были опубликованы в свое время.

Один из таких трудов – «Очерки по истории татарской музыки» авторства Я.М. Гиршмана, З.Ш. Хайруллиной, А.Х. Абдуллина, посвященный фундаментальному исследованию становления татарского профессионального музыкального искусства, мы и предлагаем Вашему вниманию в качестве открывающей серию.

**К.М. Миннуллин,**  
директор Института языка,  
литературы и искусства  
им. Г. Ибрагимова АН РТ

юнәләштә «Рухи мирас: эзләнүләр һәм табышлар» исемле жьентыклар сериясен эзерләп чыгаруны башлап жибәргән иде. Бүгөн бу сериядән Габдулла Тукай, Фатыйх Әмирхан, Галимжан Ибраһимов, Сәид Вәхиди һәм Гаяз Исхакыйларның тормыш юлын һәм ижатын яктырткан биш басма дөнья күрдә.

Мирасханәдә шулай ук татар гуманитар фәннәр өлкәсендә тирән эз калдырган Ш. Мәржани, К. Насыри, Г. Рәхим, С. Вәхиди һ.б.; Татарстан фәне үсешенә зур өлеш керткән галимнәрдән этнограф, тарихчы, сәнгать белгечләре Н.И. Воробьев, Н.Ф. Калинин, Е.И. Чернышев, Ф.Х. Вәлиев һ.б.ның да шәхси архивлары мөстәкыйль фонд булып саклана. Әлеге фондлардагы документлар шәхесләренң ижат лабораториясе белән танышу-өйрәнүдә дә галимнәр өчен мөһим, уникаль чыганак булып тора. Монда фәнни текстларның каралама хәлендәге, редактор төзәтмәләре кертелгәнче булган вариантлары, төрле урыннарда ясалган чыгышлар текстлары; шулай ук монографик тикшеренүләрнең үз вакытында нинди дә булса тарихи яки сәяси сәбәпләр белән нәшер ителми калган кулъязмалары саклана.

«“Мирасханэ” тупланмасыннан» сериясен татар профессиональ музыка сәнгате формалашу һәм аның үсешен тирәнтен тикшерүгә багышланган «Очерки по истории татарской музыки» – «Татар музыкасы тарихыннан очерктар» (авторлары – Я.М. Гиршман, З.Ш. Хәйруллина, Ә.Х. Абдуллин) хезмәте белән башлап, аны Сезнең игътибарыгызга тәкъдим итәбез.

**К.М. Миңнуллин,**  
ТР ФА Г. Ибраһимов исем.  
Тел, әдәбият һәм сәнгать институты  
директоры

## ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Творец книги – автор,  
творец ее судьбы – общество.  
Виктор Гюго

Трудно переоценить значение нового культурно-просветительского проекта Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан, открывающего серию публикаций на базе материалов Центра письменного и музыкального наследия «Мирасхан» (ЦПиМН).

Богатейшее хранилище «Мирасхан», содержащее в своих активах уникальную коллекцию рукописных и старопечатных книг XV–XX вв., личных фондов известных деятелей культуры, образцов татарского фольклора и др., одной из своих важнейших задач видит обеспечение свободного доступа широкой общественности к нетленным сокровищам национального духовного наследия.

Открывает серию книга «Очерки по истории татарской музыки» авторского коллектива признанных специалистов в области изучения проблем национальной музыкальной культуры Я.М. Гиршмана, З.Ш. Хайруллиной, А.Х. Абдуллина.

Яков Моисеевич Гиршман (1913–1990) – музыковед, кандидат искусствоведения (дис.: «Пентатоника и ее развитие в татарской музыке»), профессор, Заслуженный деятель искусств РСФСР и ТАССР, член Союза композиторов РСФСР и ТАССР, один из основателей казанской музыковедческой школы, автор монографий и статей по вопросам татарской музыки, опубликованных в ведущих республиканских и центральных научных изданиях (БСЭ, «История музыки народов СССР», «Советская музыка» и др.).

Зайнаб Шайхулловна Хайруллина (1916–2010) – музыковед, Заслуженный деятель искусств ТАССР, редактор Республиканского комитета по радиовещанию, директор Казанской студии телевидения, ответственный секретарь правления Союза композиторов ТАССР, ведущая концертных программ и лектор Татарской государственной филармонии им. Г. Тукая, автор работ по вопросам татарской культуры, в том числе неизданной, охватывающей период с 1905 по 1991 гг. Музыкальной летописи, оригинал которой хранится в фондах ЦПиМН ИЯЛИ АН РТ.

Абдуллин Азгар Ханифович (1923–1993) – дирижер, композитор, музыковед, профессор, кандидат искусствоведения (дис.: «Татарская народная песня (тематика, жанры и некоторые особенности народного исполнительства)»),

Заслуженный деятель искусств ТАССР, член президиума и почетный член Всероссийского хорового общества, председатель правления Хорового общества ТАССР, музыкальный руководитель и дирижер Татарского государственного академического театра им. Г. Камала, хормейстер и дирижер Татарского театра оперы и балета, художественный руководитель Государственного ансамбля песни и танца ТАССР, автор научных работ, посвященных татарскому музыкальному фольклору, обработок татарских народных песен.

«История татарской музыки» – многолетний труд, так и не увидевший свет при жизни его авторов. Текстологическое исследование сохранившихся в архивных фондах ЦПиМН рабочих материалов и сопроводительных документов трех версий книги показало, что ее содержание к своему позднему варианту 1989 года претерпевало ряд существенных изменений: сокращалось Введение, с расширением хронологических рамок описываемых музыкальных явлений (с конца 60-х на конец 70-х гг. XX в.) соответствующей доработке подвергались заключительные разделы, корректировалась компоновка материала. Вместе с тем в переломный для страны период социально-политических сдвигов конца 80-х гг. прошлого столетия неизменной оставалась идейно-мировоззренческая позиция авторов в осмыслении и оценке исторических событий и явлений культуры. В связи с этим, исходя из реалий сегодняшнего дня, по решению редакционной коллегии в текст монографии были внесены отдельные, ни в коей мере не нарушающие смысла и логики изложения купюры, а также откорректировано название книги и сокращена Библиография (составитель Г.М. Кантор). Обнаруженная в фонде подборка нотных примеров позволила осуществить целостное, максимально корректное восстановление работы с последующей подготовкой ее к печати.

«Очерки по истории татарской музыки» – одно из первых фундаментальных исследований, дающих целостное представление о процессе становления татарского профессионального искусства, где рассмотрены важнейшие черты и закономерности музыкального фольклора, а также наиболее значимые явления музыкально-общественной жизни дореволюционного и советского периодов в развитии национальной культуры. Книга, написанная в духе своего времени, но не утратившая за прошедшие годы ценность информационного источника о важнейшей сфере жизни татарского народа, сама стала неотъемлемой частью его истории, требующей пристального внимания. Настоящее издание позволяет открыть ее для широкой общественности и ввести в научный оборот.

*Аниса Абдуллина,  
с.н.с. ЦПиМН ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ.*

## ВВЕДЕНИЕ

...Изучению исторической летописи самобытной татарской музыкальной культуры посвящается предлагаемая книга. Ее цель – проследить основные этапы становления и развития татарского профессионального музыкального искусства, сосредоточив внимание при этом на характеристике наиболее значительных в художественно-творческом отношении тенденциях, событиях и явлениях.

Научная разработка вопросов истории и теории татарской музыки всегда составляла одну из центральных задач Казанской консерватории. Сосредоточенная на кафедре истории музыки, реорганизованной в свое время в кафедру музыковедения, эта работа началась с создания Программы курса «История татарской советской музыки» (издана консерваторией в 1956 году) и чтения этого курса, введенного в учебный план консерватории в 1950–1951 учебном году.

С этих пор членами кафедры и их многочисленными учениками ведется систематическая работа по созданию исследовательской, историко-очерковой, критико-публицистической литературы о татарской музыке (ее основной перечень дан в приложенном к книге библиографическом указателе).

Внесли свою лепту в эту деятельность и авторы предлагаемого труда, опубликовавшие за минувшие четыре десятилетия в совокупности около 200 различных по тематике и жанру работ. Обобщение этих публикаций и составляет основу предлагаемой книги, которая может быть использована в качестве учебного пособия.

В книге имеется Введение, четыре главы и заключение. В первой главе рассматриваются вопросы народного музыкального искусства; во второй главе характеризуется музыкальная жизнь татарского народа в дореволюционный период; обзору важнейших событий музыкальной жизни и основных тенденций развития профессиональной татарской музыки посвящены третья (1917–1945 гг.) и четвертая (1945–1977 гг.) главы. Завершается книга кратким заключением, содержащим также указания на важные моменты музыкальной жизни и композиторского творчества, характерные для 80-х годов. В приложениях даются изложение сюжетов музыкально-сценических произведений и краткие библиографические сведения о татарских композиторах.

Автором первой главы («Народное музыкальное искусство») и фольклорных разделов в последующих главах является А.Х. Абдуллин. Весь остальной текст написали совместно Я.М. Гишман и З.Ш. Хайруллина.

Необходимо подчеркнуть, что данная редакция книги сложилась в результате авторской работы, учитывавшей замечания, высказанные в 1981 и 1983 годах при обсуждении рукописи на заседаниях кафедры музыковедения и Ученого Совета консерватории, рекомендовавших ее к изданию. Считаю своим долгом в этой связи выразить благодарность кандидатам искусствоведения, доцентам Ч.Н. Бахтияровой, О.К. Егоровой, Г.М. Кантору, Л.А. Федотовой и другим коллегам, принявшим участие в обсуждении.

# I

## НАРОДНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

На протяжении многих веков в памяти народа сохраняются прекрасные произведения его музыкально-поэтического творчества, названные Габдуллой Тукаем «немеркнувшим зеркалом народной души».

В самобытном песенном фольклоре, этой «звучащей, говорящей о прошлом и настоящем музыкально-поэтической летописи» (Н.В. Гоголь), выражены психический скалад и характер народа, его отношение к истории, труду, к Родине, ее природе, раскрыт богатейший духовный мир простого человека – создателя всех материальных благ.

О глубочайшей связи песенного творчества с трудом и бытом народным говорят древнейшие фольклорные слои, относящиеся еще к эпохе булгар. Одно из самых ранних свидетельств принадлежит арабскому путешественнику Ибн-Фадлану, посетившему Волжско-Камскую Булгарию в 922 году. В своих этнографических очерках он при описании похорон упоминает о «самых диких» плачах над мертвыми, которые исполняют не женщины, а мужчины<sup>1</sup>.

Как свидетельствуют новейшие исследования, несмотря на коренные изменения, происшедшие в народном быту с принятием ислама в X–XI веках, когда последователи мусульманских религиозных законов жестоко изгоняли какие-либо признаки язычества, в народной памяти продолжали сохраняться древнейшие формы фольклора.

Подобно заклинаниям, обращенным к тем или иным силам природы или временам года, характерным для календарно-обрядового фольклора русского, украинского и других народов, в татарском фольклоре и до сих пор живут древнейшие песенки-заклички (пример 1):

Пример 1

Спокойно ♩ = 72

Ко - яш чык, чык, чык! Май - лы бот - ка би - рер - мен,  
5  
май - лы бот - ка ка - зан - да, тә - ти ка - шык ба - зар - да.

Как продолжение древнейшей традиции сопровождать пением те или иные трудовые процессы можно рассматривать сохранившийся до недавнего

<sup>1</sup> Путешествие Ибн-Фадлана на Волгу (по Мешхедской рукописи) // Под редакцией Н.Ю. Крачковского. М. – Л., 1939. С. 77.

времени обычай собираться для выполнения особо трудоемких работ – сбивания сукна из шерсти («тула басу»), обработки льняного полотна («киндер тукмау»), обработки заколотых гусей («каз өмәсе»). Выполняемые в виде взаимопомощи друг другу, все эти работы сопровождалось определенными песнями. К таковым, например, можно отнести бытующую у татар, вероятно, с древних времен, песню «Тула басулары авыр эш» («Трудно сукно валять») (пример 2):

Пример 2

♩ = 96

Көз - ләр - нец (дә) бер - лә - ре (иә) ва - кы - тын - да

Ту - ла(и) ба - су - ла - ры (дый) а - выр эш.

Сохранился в быту татар-мишарей древнейший обычай сопровождать похороны близких плачами и причитаниями, как об этом свидетельствует пример, начинающийся словами «Су эчендә яфрак» («По воде листочек») (пример 3):

Пример 3

**Recitativo** ♩ = 60

Су э - чен - дә я - ф(ы) - рак, а - тып ба - ра - дыр ла ял - ты - рап;

Ми - нем ту - ган - на - рым бул - са и - де, шәт бу - лыр и - дем тат - лы - рак.

Одно из ранних описаний свадебного обряда у татар встречается в труде этнографа-путешественника И.Г. Георга «Описание всех обитающих в Российском государстве народов» (Петербург, 1799). Как и у других народов, начальная стадия свадебной игры насыщена различными плачами-причитаниями: о расставании с родным домом причитает невеста, обращаясь с прощальным плачем к родителям, ее подружки в своих причитаниях выражают сочувствие ей, причитают они также и после венца, в момент расплетения косы невесты. В распространенной у татар-кряшен «Кодалар жыры» («Песня родителей невесты») выражается тревога за судьбу дочери, покидающей родительский очаг (пример 4):

Пример 4

**Умеренно** ♩ = 96

Ак та и - дел - ләр - гә син тө - шәр - сең, ко - ла - чың са - лып

ни - чек тө йө - зәр - сең? Кыч - кы - рыр ла кү - ке,



Говоря о музыкально-стилистических особенностях обрядовых песен, следует обратить внимание на свойственные им лаконичность формы, стабильность темпоритма («Кояш чык», «Тула басу көе»), узкий диапазон при ограниченном количестве звуков, чередование пентатонических ладовых вариантов, переменный метр («Кодалар жыры»). Из такого рода первоначальных фольклорных форм очевидно, и развилось самобытное народное песенное искусство.

Опираясь в основном на музыкальный фольклор казанских татар, наиболее ярко отражающий его стилевые особенности, мы вместе с тем привлекаем некоторые примеры, распространенные среди татар, проживающих вне республики (Сибирь, Урал и другие области). Надо отметить, что долгое время остававшиеся вне поля зрения фольклористов песенные образцы, бытующие у мишарей и кряшен, также учитываются нами как важнейшие диалектные ответвления общенационального фольклора.

При этом мы исходим из того, что некоторые отличительные черты, проявляющиеся в интонационно-ладовом строе, метроритмике и других музыкально-выразительных свойствах мишарских и кряшенских песен, не исключают, а, наоборот, предполагают основополагающее значение тех общих музыкально-стилистических закономерностей, что лежат в основе многообразного татарского музыкального фольклора как единой художественно-творческой культуры. Рассмотрим ее важнейшие стороны.

Богата и многогранна тематика народного музыкально-поэтического творчества. Среди песенных текстов (к сожалению, без указания о их связи с какой-либо определенной мелодией) можно встретить рассказывающие еще о временах владычества ханов:

Если устанет мой конь гнедой,  
 То не смогу доскакать до Буры-хана.  
 – Много у меня братьев, сыновей,  
 Но все родились рабами, –  
 Об этом не смогу заявить хану<sup>1</sup>.

Яркое отражение нашли в нем такие исторические события и факты, как участие татар в крестьянской войне под предводительством Пугачева («Пугачев баете», «Салават Юлай»), героизм Казанского ополчения, сражавшегося в составе русской армии в Отечественной войне 1812 года («Байты о русско-французской войне»).

Глубокий отклик получили в народном творчестве крестьянские бунты, происшедшие во второй половине XIX века («Урта Тигәнлэ баете» – «Байт о Среднем Тигенеле», «Ышна», «Чынлы» – названия деревень), а также лег-

<sup>1</sup> Антология татарской поэзии (на тат. языке). Казань, 1956. С. 28.

шая тяжким бременем на плечи народа перепись 1897 года («Перепись баэте»). «Баит о русско-японской войне» повествует о неисчислимых страданиях солдат, бичует хвастливых, но трусливых царских генералов, подставивших своих солдат под дула японских пушек.

Элементы социального протеста, характерные для произведений народного творчества, в такой же большой мере присущи гневным обличительным песням, не связанным с конкретными историческими событиями. Порожденные невыносимой эксплуатацией, грабительскими налогами, тяжелой солдатчиной, они были направлены против царско-чиновничьего произвола. Сатирическим разоблачением ставленников царизма – начальников кантонов, стоявших на страже грабительских порядков, – отличается, к примеру, баит «Габдулла ахун кантон», известный также в башкирском варианте<sup>1</sup>. О жестокости и несправедливости судей и тюремных чиновников с гневом повествуется в песнях о ссыльных и узниках, в таких, как, например, «Себер көе» («Сибирский напев»).

Тяжкие испытания рисуются в песнях зимогоров, то есть людей, вынужденных скитаться на чужбине в поисках заработка. В проникнутых порой горькой иронией зимогорских песнях такие искатели счастья изображаются в виде потерявших всякую надежду скитальцев-неудачников. Ярко выраженными мотивами социального протеста проникнуты песни, сопровождающие проводы рекрутов, а также повествующие о солдатской жизни; в последних особенно сильно выражена ненависть к царскому самодержавию.

Надо заметить, что нередко в песнях, затрагивающих социальные мотивы, слышны безнадежность, бессилие перед судьбой. Здесь, естественно, сказалось немалое влияние мусульманской религии, проповедующей «покорность судьбе», «суетность земной жизни» и прочее. Однако полностью подавить присущий народному творчеству оптимизм эти влияния не могли. К татарскому фольклору в полной мере могут быть отнесены слова М. Горького, сказанные им о русском народном творчестве: «...Если же иногда в фольклоре звучат ноты безнадежности и сомнения в смысле земного бытия – эти ноты явно внушены двухтысячелетней проповедью пессимизма христианской церкви и скептицизмом невежества паразитивной мелкой буржуазии, бытующей между молотом капитала и наковальней трудового народа»<sup>2</sup>.

Одно из самых видных мест в народном песенном творчестве во все исторические времена занимала тема Родины. Любовь к родному краю, к человеку, стремление к прекрасному – вот основное содержание этих песен.

---

<sup>1</sup> Аналогичные по содержанию татарских и башкирские баиты «Мукан кантон», «Каһарман кантон», «Туракай», «Колый кантон» см. соответственно в сборниках: «Баиты». Казань, 1960. С. 87; «Татарские народные песни». Казань, 1941. С. 54; «Башкирские народные песни». Уфа, 1954. С. 107–111, 125.

<sup>2</sup> Горький А.М. Доклад на Первом Всесоюзном съезде советских писателей // О литературе. М., 1953. С. 698.

Из древних изданий, донесших до нас отголоски песен о родной природе, слагавшихся еще в эпоху волжских булгар, можно назвать «Словарь тюркских наречий» («Диване лөгатет-төрк» китабы), составленный восточным ученым Махмудом Кашгарским, где имеется такой образец древнейшего песенного фольклора:

Итил суы ака торур,  
Кыя төби кака торур;  
Балык тәлим, бака торур, –  
Күленен тәкый кушарыр<sup>1</sup>.

Итиля воды вдаль текут,  
Твердыням скал удары шлют;  
Много рыбы, речной живности,  
К соединению с озером спешит.

И всюду картины природы – неотъемлемый элемент народной песенной поэтики – неотделимы от человека, тесно связаны с его переживаниями, думами о настоящем и будущем, с мечтами о счастье. А в чудесной песне «Кара урман» звучит призыв к мужеству, сплочению для преодоления жизненных невзгод, для борьбы с недругами.

Тематически широкоохватны песни семейно-бытового круга, отражающие жизненный уклад народа. Сопровождая типичные для народного быта обычаи, эти песни пронизаны характерной для мироощущения народа идеей добра, дружбы, единения. Здесь вновь можно вернуться к свадебным песням, но сопровождающим свадебную игру не в ее древнейших, а более близких к нашему времени формах.

Представление о них можно получить из опубликованных в середине 90-х годов XIX века работ С.М. Матвеева («Свадебные обычаи крещеных татар Уфимской губернии». Казань, 1894) и Н.Ф. Катанова («О свадебных обычаях татар Восточного Туркестана». Казань, 1895). Подробные записи свадебной игры, зафиксированные в 1928 году в Бакалинском районе Башкирской АССР и в 1940 году в селе Старое Гришкино Бондюжского района ТАССР, приводятся в сборнике «Татарское народное творчество» (Казань, 1951).

Надо назвать также самобытный цикл застольных песен. Характерные для последних задумчивая сосредоточенность и склонность к философским обобщениям сдобриваются выражением дружеских чувств и уважения к присутствующим. Говоря об особой манере исполнения застольных песен, Тукай привел интересный пример, где в основной текст песни органически вплетаются имена гостей:

Аклы да гынай ситса, Закир абый,  
Буй-буй ыштан, Жамали кода;  
Арага гына, Сайфетдин абзый,  
Төшкән дошман, Якуп агай-эне.  
Ходай да гына кушкан, без кавышкан,  
Жамали кода, Закир абый, Якуп агай,  
Нишләтер, ди, безне бу дошман!<sup>2</sup>

Светлый ситец, брат Закир,  
Полосатые шаровары, кум Зямали;  
К нам пробрался враг, дядя Сайфетдин,  
Чтоб разъединить нас, родня Якуб.  
Бог велел и мы снова сошлись с вами,  
Кум Зямали, брат Закир, родня Якуб,  
Ну что сможет поделатъ он с нами?

<sup>1</sup> Итиль (Идель) – татарское название Волги.

<sup>2</sup> Тукай Г. Собрание сочинений. Т. II., Казань, 1948. С. 219.

Среди семейно-бытовых по тематике песен следует назвать еще так называемые сиротские, содержащие нередко жалобу на судьбу, и значительную группу колыбельных и детских песен, выполняющих важную воспитательную функцию, внушающих детям любовь к добру, уважение к старшим, чувство красоты.

Особое и, пожалуй, самое значительное место в песенном фольклоре, отражающем события повседневного быта, принадлежит байтам на семейно-бытовую тематику. Сочиняемые вслед за свершившимся фактом, под свежими от него впечатлениями, такие байты посвящаются главным образом несчастным случаям или каким-либо чрезвычайным, часто трагическим событиям, возбуждая сочувствие к пострадавшим и ненависть к виновникам несчастья. Из классических образцов можно назвать «Суга баткан Гайшэ бэете» («Байт об утопленнице Гайше»).

Встречаются и юмористические байты, в которых, к примеру, рассказывается о пользе чая («Чэй бэете»), о козе-лиходейке («Кэжэ бэете») или о бороде, навевающей пожилому человеку воспоминания о минувшей молодости («Сакал бэете»).

Среди старинных повествований особо выделяются такие, как, например, байт «Сак-Сок» (имена мифических птиц), в котором обыденная семейно-бытовая история, облеченная в сказочно-фантастическую форму, вырастает до высокого эпического обобщения<sup>1</sup>, а также байт «Карьят-батыр», ярко рисующий легендарный образ богатыря-охотника.

Обширна и многообразна татарская народно-песенная лирика. Высокие нравственные мотивы в ней – бедность не служит преградой для верной любви, предпочтение отдается счастливой любви, а не богатству, достойны восхищения лишь ум, красота, честность, храбрость, сила – соседствуют с обличением социального зла – неравенства, деспотичных законов шариата, уничительного бесправия женщины.

Большое место в поэтической лексике занимает психологический параллелизм, основанный на сопоставлении образов природы и человеческих переживаний, а также излюбленные уподобления, сравнивающие образ девушки с розовым яблоком, красной ягодой, распутившимся цветком, а юноши – со стройным деревом. Грустные мотивы одиночества сопоставляются с «одиноким месяцем», «одиноким лебедем», «грустной кукушкой», «отставшим от стаи лебедем». Символический смысл, связанный с думой о родном крае, красоте окружающей природы, придается образам птиц или любимых рек, которыми названы многие песни («Сандугач», «Сандугач-күгәрчен», «Был-

<sup>1</sup> Г. Тукай писал: «Сак-Сок» – один из рассказов, порожденных широкой, никем не ограниченной фантазией народной... Мать проклинает двух своих сыночек, говоря: «Хоть бы вы превратились в Сак и Сок» (имена мифических птиц. – *Аз.А.*). Дети, приняв образ птиц, улетают из дома. В это время отца нет дома. Вернувшись, он не находит своих детей, его охватывает горе, мать кается, оба плачут. А дети-птицы, улетевшие навсегда в дремучие леса, лишь с попутным ветром шлют родителям свои печальные вести...» (Г. Тукай. Собрание сочинений. Т. II, Казань; Таткнигоиздат, 1948. С. 246).

былым», «Күк күгәрчен»; «Уел», «Сакмар», «Дим», «Салкын чишмә»). Столь же глубокий смысл вкладывается в множество песен, названных женскими именами («Мәрфуга», «Сажидә», «Зөләйха», «Саняя», «Жәмилә», «Латифә», «Гөлжамал», «Мәдинәкәй» и др.) В большинстве случаев в таких песнях рассказывается о неразделенной любви, трагической судьбе девушки-красавицы. Забегая вперед, скажем, что в 1916–1917 годах именно на сюжетной основе такого рода песен создаются первые пьесы для профессионального татарского театра, такие, как «Галиябану» М. Файзи.

Заметно обогащается татарский песенный фольклор новыми тематическими мотивами в начале XX века. Именно в это время в песенный фольклор начинает проникать городская тематика. Одним из характерных ее отражений явились песни с названиями городов, являвшихся тогда торговыми центрами и местом проведения ярмарок («Минзэлә» – «Мензелинск», «Эрбет» – «Ирбит», «Уфа – Чиләбе» – «Уфа – Челябинск», «Троицк»).

Общий подъем революционно-демократического движения в канун и в период первой русской революции 1905–1907 годов всколыхнул все слои трудового народа – рабочих, ремесленников, крестьян. Вместе с первым проникновением в среду революционно настроенных трудящихся-татар боевых песен революционного подполья, например, «Марсельезы», которую распевали манифестанты, выходившие на улицу с красными знаменами<sup>1</sup>, завоевали популярность новые социально-обличительные песни, свидетельствующие о пробуждении классового самосознания в среде рабочих-татар и беднейшего крестьянства. Одной из таких песен была «Йосыф көе» («Песня Юсуфа»), введенная в спектакль, поставленный по пьесе «Яшь гомер» («Молодая жизнь») Г. Кулахметова для характеристики рабочего Юсуфа, она широко распространилась в революционно настроенных слоях трудящихся.

Новые песни, призывавшие к борьбе против отживших порядков, указывающих путь в ряды борцов за народное счастье, проникли в среду шакирдов-учащихся медресе – мусульманских учебных заведений, где преподавалась преимущественно религиозная схоластика.

Одной из популярных и любимых молодежью песен в ту эпоху стала «Беренче сада» («Первая сада»)<sup>2</sup> (пример 5):

Скоро ♩ = 120 Пример 5

Ко - яш чык - ты, нур ба - лык - ты, тө - рә - зә - дән өй - гә ар - кыл - ды; ят -  
9  
ма\_\_ йок - лап, у - ян,\_\_ шо - керт, фай - да - ла - ныр ва - кыт\_\_ жит - те

<sup>1</sup> См. газеты «Казан мөхбире» («Казанский вестник»). 1905. 2 ноября; «Азат» («Освобождение»). 1906. 4 мая.

<sup>2</sup> Сада – в переводе «голос»; здесь в значении – клич, призыв.

Солнце взошло, лучи брызнули и искрами пронзили окно.  
Проснись, не дремли, шакирд, пора и нам полезными стать...  
...Нам нужны новые порядки, единство и справедливость;  
Долой старые порядки, да построим новую жизнь!  
Пролить кровь палача, взять его за глотку, – наше право,  
Долго терпели оскорбления, поднимем выше головы наши.  
Звали нас шакирдами, а ведь каждый из нас равен льву;  
Если на нас посягнет враг, оружие в руках крепко сожжем.

Народные песни многообразны не только по тематике, но и по формам мелодического развития, ладовому строю, метроритмическому строению, структурным особенностям, исполнительским приемам. При установлении жанровых разновидностей народной песни необходимо учитывать все эти признаки в совокупности, а также их своеобразное переплетение в том или ином виде песен.

Известно, что термин жанр (от французского «*genre*» – род) в различных искусствах используется для определения основных родов художественных произведений. В музыке он используется в одних случаях для обозначения родов музыки (вокальная, хоровая, фортепианная, оркестровая и т. д.), в других – для обозначения видов произведений (опера, симфония, сюита, баллада, рапсодия, вальс и т. д.).

Применительно к музыкальному фольклору, основу которого составляет песня как важнейший вид вокальной музыки, понятие «жанр» целесообразно мыслить как ту или иную разновидность песни, отличающуюся присущим ей комплексом специфических образно-тематических, музыкально-композиционных и исполнительских признаков.

Такая теоретическая предпосылка была положена в основу жанровой классификации старинного татарского песенного фольклора, впервые предложенной составителями Программы курса «История татарской советской музыки». Здесь называются следующие жанровые разновидности: 1) *озын көйләр* (протяжные песни, называемые в народе также борынгы көй – древний напев); 2) *кыска көйләр* (короткие скорые песни); 3) *уртача көйләр* (полупротяжные песни, состоящие из распевной первой и оживленной второй частей); 4) *авыл көйләре* (так называемые «деревенские напевы»); 5) *бәет* (байт – тип импровизационно-повествовательной песни-сказа)<sup>1</sup>.

Нам представляется важным при установлении жанровой классификации учитывать терминологию, бытующую в народе. Здесь обычно различают *бәет* (песню-сказ), *жыр* (песня в собственном смысле слова) и *такмак* (тип музыкальных прибауток или частушек, связанных с трудовыми или танцевальными движениями).

Следует отметить и другую немаловажную особенность. Слово *көй* (буквально – напев) у татар связано в первую очередь с представлением о песен-

<sup>1</sup> См. статью «Татарская АССР» в книге «Музыкальная культура автономных республик РСФСР». М., 1957. С. 8–12.

ной мелодии. Однако *көй* нередко в народе используется и в значении песни в целом, особенно в тех случаях, когда песни поются с «кочующими» и импровизированными текстами. При этом, естественно, мелодия становится той основой, на которой строится вся песня. Например, когда певца просят спеть какую-либо песню, скажем, «Шахта», в народе говорят: «Жырла әле «Шахта» көен», что в переводе значит – «Спой нам напев (или мелодию) «Шахта». При этом текст песни может быть самого разного содержания – о природе, любви, дружбе и т. д. – в зависимости от настроения певца или слушателей.

Под словом *жыр* (буквально – песня) в народе подразумевается преимущественно песенный текст. Но когда нужно петь, говорят «жырла», т.е. «пой». Таким образом, понятия «*көй*» и «*жыр*» могут использоваться как в индивидуальном, так и в собирательном значении. Поэтому для обозначения тех или других разновидностей татарских народно-песенных мелодий мы и пользуемся определением «*көй*» – напев.

Исходя из сказанного, народные песни можно подразделить на следующие жанровые разновидности: 1) б э е т; 2) ж ы р (или көй), подразделяющиеся, в свою очередь, на: а) о з ы н көйләр (протяжные песни), б) к ы с к а көйләр (короткие песни), в) «а в ы л көйләре» («деревенские напевы»), г) к а т л а у л ы көйләр (сложно-смешанные по форме песни), д) ш ә һ ә р көйләре (городские песни); е) т а к м а к .

Обратимся к рассмотрению каждой из жанровых разновидностей.

**Бәет (баит).** Как уже отмечалось, это название относится к импровизационно-повествовательным песням-сказам, представляющим самобытную эпическую линию в татарском народно-песенном творчестве. Простой язык баитов изобилует разговорно-бытовыми выражениями. Рассказ чаще всего ведется от лица уже погибшего героя, что обостряет эмоциональное воздействие на слушателя. Неторопливость повествования, дополняемая последовательным описанием мельчайших подробностей, обуславливает большую роль в музыкальном складе баитов мелодической речитации. Последняя, собственно, и составляет основу для сказывания баита мастером-умельцем, способным даже при весьма скромных вокальных данных искусно передать психологические нюансы текста.

Отсюда отсутствие, особенно в старинных баитах, развитой мелодики. Не говоря уже о самых древних образцах, основанных на кратких, однообразных по ритму, ограниченных 3–4 звуками в диапазоне кварты или квинты попевах, но и баиты более позднего происхождения («Баит о русско-французской войне», «Баит о Средней Тигенеле» или «Баит о переписи») построены на повторности лаконичных, узко объемных и речитативных по складу мелодических попевок (пример 6):

Умеренно ♩ = 72 Пример 6

Об - щий пе - ре - пись я - зар - га от - чет - чик - дар ку - ел - ды;

5

мэз-күр я зу ту-рын-да күз-дэн яшь-ләр ко-ел-ды

Однако при сохранении речитативной основы напевы байтов часто сближаются с мелодикой песенного типа. Распетый таким образом напев становится более гибким и выразительным, приближаясь по характеру и складу к осенней мелодиям, как это свойственно, например, «Байту об утопленнице Гайше» (пример 7):

Спокойно ♩ = 54 Пример 7

Өт- кәй ми-не көч-ләп бир-де ка-лын кор-сак бер бай- га; сөй-гә-не-мә чы-гал-ма-гач, ба-шым сал-дым кай-гы-га.

Сочетание в одном напеве элементов речитации и распева открывает широкие возможности для импровизации и передачи богатейших нюансов живой человеческой речи, что является необходимым условием для исполнения байта. Примером органического слияния этих двух элементов, приводящего к образованию особой распевно-декламационной по складу мелодии может служить «Байт о Карьят-батыре» (пример 8):

Свободно ♩ = 76 Пример 8

Диң-тез-нең ка-мы-шын-да ка-бан я - тыр (ы). Шул ка- бан- ны а - тып ал-ды Карь-ят ба - тыр, Карь-ят ба- тыр. Шул ка- бан - ны а - тып ал-ды Карь-ят ба - тыр, Карь-ят ба-тыр.

Мелодическое своеобразие этого байта во многом объясняется, вероятно, местом его бытования. Он был записан А.С. Ключаревым в Сибири, в Омской области, и хранит, по меткому замечанию композитора, отпечаток «раздольного, степного характера охотничьих байтов эпического склада»<sup>1</sup>. Внутрислоговым распевом здесь выделено лишь одно слово – Карьят-батыр. Однако в целом интонационно-мелодический строй этого байта очень ярок и своеобразен: в каждой мелодической фразе восходящее движение завершается ритмически выдержанной высокой и звонкой кульминацией; по-

<sup>1</sup> Татарские народные песни / сост. А.С. Ключарев. Казань, 1955. С. 242.

слекульминационный спад совершается мгновенно, подготавливая новый интонационный взлет в следующей фразе. Эти упругие, поддерживающие постоянное напряжение фразы насыщают мелодию большой внутренней энергией, подчеркивают ее решительный характер.

Здесь необходимо сказать о *мунаджатах*, бытовавших в дореволюционный период у многих восточных народов-мусульман, в том числе у татар, в качестве особого вида музыкально-поэтического творчества, соприкасающегося с народно-песенными жанрами, но и существенно отличающегося от них рядом тематических и стилистических признаков.

Главная особенность мунаджатов состоит в том, что, являясь жанром устного этического творчества, они представляли собой особый тип пения – «молитвы с жалобой на судьбу». Именно в таком двойном значении они определяются в «Татарско-русском словаре», изданном в Москве в 1966 году, и в «Толковом словаре татарского языка»: «Мунаджат: 1) обращение к богу с мольбой, его восхваление; 2) религиозно-поэтическое произведение»<sup>1</sup>. К этому надо добавить, что мунаджаты, по справедливому указанию С.Г. Рыбакова, относятся к «книжному творчеству», принадлежащему «перу грамотных личностей».

В самом деле, широкое использование в поэтическом строе мунаджатов арабских, персидских слов отличает их от произведений народного устного творчества и указывает на связь с татарской профессиональной поэзией. Об этом же говорит манера исполнения мунаджатов в виде мелодической речитации, близкой к распространенному у татар в прошлом обычаю читать стихи поэтов нараспев. Принятое тогда книжное чтение нараспев находилось в прямой зависимости от такой же манеры чтения Корана на определенный речитатив – *м а к а м* (мотив, напев, тон).

И, несмотря на то, что чтение Корана имеет речитативно-импровизационный характер, а мунаджаты распевались на определенный напев, обладающий порой яркой песенно-мелодической выразительностью, мунаджаты как один из видов духовных песнопений могли свободно исполняться в присутствии окружающих, публичное же исполнение песен не одобрялось или вовсе запрещалось как несовместимое с мусульманской верой.

Оставаясь по своей сути религиозно-поэтическими произведениями, мунаджаты вместе с тем в рамках характерного для них обращения к всевышнему содержали нередко глубокие философские размышления о жизни и смерти, обретая чисто светский характер. Этим, вероятно, можно объяснить своеобразное совместное бытование в народе некоторых мунаджатов и баитов, связанных родством мелодий, на которые они распевались.

Одним из таких примеров может служить близость мунаджата «Була бер көн» («Этот мир – лишь один час») и баита под названием «Сугыш бәете» («Баит о войне») (пример 9):

<sup>1</sup> Татар теленен аңлатмалы сүзлеге / Л.Т. Махмутова, М.Г. Мөхәммәдиев, К.С. Сабиров, Ш.С. Ханбикова редак. Өч томда. Казань, 1979. Т. 2. Б. 428.

Пример 9



К тесному взаимодействию мунаджатов с народно-песенным искусством располагало также строфическое строение их текстов, а также такие черты их музыкального строя, как чисто пентатоническая ладовая основа, куплетность с элементами варьирования и характерные особенности мелодического строя.

Так, к примеру, в зависимости от содержания и структуры поэтического текста мелодий, на которые они распеваются, мунаджаты можно подразделить на два вида:

1) отличающиеся определенной экспрессией, быстрые, с чеканным постоянным ритмом, как это характерно для мунаджата «Гажэп – хэйран» («Удивителен этот мир») (пример 10):

Пример 10

Бу дөнь - я - ны кы-лам сэй- ран, үз-ү - зе - ма\_ ка-лам хэй - ран.  
 Га-жэп - хэй - ран и-кэн дөнь- я, ү-зем а - сыл, гаи-рем вэй-ран.

2) проникнутые часто задумчиво-грустным настроением, спокойные по характеру и более свободные по метроритмическому рисунку, как это свойственно приведенному выше мунаджату «Була бер көн» и полному глубокого размышления о судьбе мунаджату «Бу дөнья» («Этот мир») (пример 11):

Пример 11

Киң өй-лэр- не\_\_ буш кыл-ган, кү - зе - без - не\_\_ яшь\_ кыл - ган,  
 бәгъ - ре - без - не таш бас-кан - ай, хай, а - чы ү-лем-дер.

Заметим, что для мелодий, относящихся к первой группе, характерны волнообразное строение фраз, с быстрым взлетом к кульминационной точке и таким же быстрым спадом, их повторность и родство. Мелодиям же, относящимся к другой группе, свойственна большая связь с аналогичными по характеру и мелодическому складу народными песнями.

И все же, говоря о мунаджатах, нельзя не отметить, что при наличии довольно значительных взаимосвязей с народным музыкально-поэтическим творчеством они, в силу своего религиозно-морализующего содержания,

утратили свое бытующее значение в наше время, сохранившись в памяти лишь представителей старших поколений.

**Жыр (или көй).** Эта жанровая область очень богата и многообразна. К песенным разновидностям, входящим в нее, мы и обратимся.

1. *Озын көйләр* (протяжные песни). Они в наибольшей мере, пожалуй, отражают неисчерпаемый творческий дар народа, изумительную глубину и силу его художественного мышления. Широкая тематика этих песен охватывает разные стороны жизни народа. Однако характерной чертой протяжных песен было и остается преломление философско-этических суждений (о цели жизни, честности, высокой морали) сквозь призму лирических чувств. Неподдельная искренность и глубина высказывания присущи также и особенно широко распространенным любовно-лирическим по содержанию песням.

Если выделить наиболее характерные черты музыкального склада протяжных песен, то следует особо отметить свойственную их выразительной мелодике широту, удивительную гибкость и пластичность распева: переливчатость мотивов, отсутствие резких подъемов, спадов и больших интервальных скачков. Широта диапазона, охватываемого напевом, сочетается в них с большой свободой и разнообразием метrorитмического развития. Важнейшей особенностью мелодики этого типа песни является наличие узорчатой мелодической орнаментики: (см. приводимые ниже примеры).

Эти общие черты в различных по характеру и содержанию протяжных песнях проявляются по-разному. Есть медленные или умеренные по темпу песни, относящиеся, вероятно, и очень древним, в которых и мелодический распев, и композиционная структура, и метrorитмика не столь импровизационны.

Большая широта дыхания, вызываемая обилием опеваний интонационных опор и внутрислоговым распевом, группирующим в один интонационно-мелодический оборот от 2-х до 4-х и 5-ти звуков, свойственна другой большой группе, главным образом, любовно-лирических по содержанию протяжных песен, отличающихся ровной метrorитмической пульсацией и четко периодическим чередованием мелодических построений. Из множества примеров можно назвать «Ак каен» («Белая береза»), «Галиябану», «Яз да була» («Приходит весна»), «Зөләйха» («Зулейха»), «Хәмдия» («Хамдия») (пример 12):

Пример 12

Медленно



3 Яз да бу - ла, көз дә бу - ла,  
6 су чиг- лә - ре боз бу - ла; яшь ча - гын - да  
кем - не сөй - сөң, күң - лең шу - нар - да бу - ла.

Надо заметить, что местоположение мелодически распевных слогов, равно как и элементы узорчатой орнаментики в таких песнях не имеют стабильной формы. Они импровизационны: каждый певец трактует их по-своему, отчего и в записях одного и того же напева можно встретить варианты с большей или меньшей орнаментальной украшенностью распева.

Самым же характерным и показательным для протяжных песен является свободно-импровизационный распев с темповыми изменениями, частой сменой метра, разнообразием ритмического рисунка и, что особенно важно, с обилием мелодических распевов-украшений. Достаточно назвать такие классические образцы, как «Мэдинэкэй» («Мадинакай»), «Эллуки» («Аллуки»), «Сикереп төштем» («К реке прибежала»), «Агач башы» («Верхушки деревьев»), «Зилэйлүк» («Зилийлюк»), «Озын су өсте» («Вдоль по реке») (пример 13):

Пример 13

**Медленно, свободно**

*mf*

А - гый - дел - кэй а - га дул - кып, дул - кып. Дө - рья бул - ма - ган - га, ай, киң тү - гел; Дө - рья бул - ма - ган - га, ай, киң тү - гел.

Одной из существенных черт протяжных одноголосных мелодий является большая роль в них узорчатой мелодической орнаментики. При отсутствии многоголосия и инструментального сопровождения последняя служит одним из важных художественных средств, отвечающих потребности народных певцов углубить выразительность исполнения, придать ему теплоту и задушевность. Добавим к этому, что своеобразная мелодическая фигурация, возникающая при узорчато-орнаментальном опевании опорных звуков мелодии, имеет не только большое эмоционально-выразительное значение, но является и существенным фактором интонационно-ладового развития. Со временем

мелодический орнамент стал традиционным элементом татарской народной мелодики, определяющим в известной степени ее национальный колорит.

В зависимости от темпа произведения и от длительности основного звука, к которому прилегает группа украшающих звуков, их количественный состав и продолжительность звучания могут быть различными. Короткие украшения (типа мордента, форшлага) состоит из одного-двух звуков; развитые (типа группетто) нередко охватывают шесть-семь и больше звуков. Обычно орнаментальная группа образуется из близлежащих к основному звуку ступеней пентатоники. При этом сохраняется поступенное движение без скачков. Орнаментальная группа может предшествовать основному звуку, с которым она будет составлять одну интонационную ячейку (пример 14) или же следовать за основным звуком (пример 15а):



Иногда основной звук находится в середине группы (пример 15в):



В первом случае происходит своего рода «разбег» к основному звуку, и украшение выполняется за счет длительности предыдущего звука. Во втором и третьем случаях совершается опевание основного звука, и украшение, следующее за ним, занимает соответствующую ритмическую долю такта.

Знание этих особенностей орнамента имеет существенное значение не только для певцов-исполнителей, но и для музыкантов, записывающих и обрабатывающих народные мелодии, а также для инструменталистов, исполняющих народные произведения в различных обработках. В прошлом немало композиторских обработок оказалось несовершенным из-за непонимания роли украшений в татарской народной музыке и их местоположения<sup>1</sup>.

Свободно-импровизационная манера исполнения мелодического орнамента чрезвычайно затрудняет его фиксацию. Точная запись порой становится невозможной, ибо исполнители не поют и не играют одну и ту же мелодию два раза одинаково. Даже расшифровка фонографических и магнитофонных записей не дает возможности воспроизвести все метроритмические «капризы», какие можно услышать в «живом» исполнении.

Говоря об этом явлении, Бела Барток отмечает, что «...манера исполнения у того или другого народа, выражающаяся в определенном способе

<sup>1</sup> Наиболее удобным при нотной записи оказывается следующий способ: группа, предшествующая основному звуку, записывается мелким шрифтом в виде форшлага или мордента; группе, следующей после основного звука, целесообразнее отвести соответствующую ее длительности самостоятельную ритмическую долю такта.

звукоизвлечения, окраске звука, темпе и в ряде других второстепенных особенностей, является характерной чертой народной музыки..., причиной незначительных изменений (особенно в украшениях), которые мелодия претерпевает от куплета к куплету, является не «плохое» знание певцом своего дела или данной мелодии, а как раз разнообразие, которое составляет одну из наиболее типичных черт народной музыки и которое неотделимо от народной мелодии. Народная мелодия подобна живому существу: она меняется поминутно, каждое мгновение»<sup>1</sup>. Исполнение протяжных песен требует от певца не только импровизационного дара; для мастерского исполнения сложной орнаментики необходимы широкий диапазон голоса и длительное, устойчивое дыхание.

2. *Кыска кәйләр* (короткие песни). Как уже отмечалось, содержание этих песен связано с многообразными бытовыми и любовно-лирическими мотивами. Характеризуя тексты подобных песен, В. Мошков в свое время писал: «Наши татары, за немногими исключениями, в своем песенном обиходе довольствуются четверостишиями, которые проявляются в разных местах, как грибы после дождя, и также скоро забываются, если своевременно не попадут в сборники собирателей песен. Эти четверостишия не имеют шансов на далекое распространение, потому что содержание их слишком местное и временное»<sup>2</sup>. Вероятно, этим обстоятельством объясняется тот факт, что большинство коротких песен не имеет закрепленных текстов. Эта особенность была подмечена еще С. Рыбаковым, отмечавшим, что «среди татарских песен господствует факт независимости между текстом и мелодией»<sup>3</sup>. Результатом такого соотношения является широкое распространение «кочующих» текстов, то есть распевание одного и того же текста на несколько различных мелодий, а с другой стороны, исполнение одной и той же мелодии с несколькими различными текстами. Примерами напевов, исполняющихся с разными текстами, могут служить: «Ташлар аттым Болакка» («Кидал камни в Булак-реку»), «Алтын-көмеш» («Золото-серебро»), «Зариф». Вместе с тем можно назвать и такие короткие напевы, которые имеют закрепленные тексты, как, например, «Сания апа» («Тетья Сания»), «Жизнәкәй» («Зятек»), «Берсе – алма, берсе – хөрмә» («Одна – яблоко, другая – хурма»).

В связи с стихотворно-поэтической основой коротких песен следует указать на такой характерный для их текстов прием, как отсутствие непосредственной смысловой связи между первой и второй половинками песенной строфы. Исключительно тонко охарактеризовал этот своеобразный народно-песенный прием Г. Тукай: «В народном пении, – писал он, – первые две строки (первая полустрофа. – *Аз.А.*) в большинстве случаев не имеет особого значения. Это так же, как скажем, принято перед игрой на скрипке разок провести смычком по струнам. Например, кто-либо из простонародья запевает «Соловьи

<sup>1</sup> Барток Б. Зачем и как собирать народную музыку. М., 1959. С. 9.

<sup>2</sup> Мошков В. Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. Мелодии ногайских и оренбургских татар. Казань, 1897. С. 3.

<sup>3</sup> Рыбаков С.Г. Музыка и песни уральских мусульман. Петербург, 1897. С. 63.

летят напиток, где же реки исток?». При этом, он не придает особого значения этим словам, а вынуждает слушателей ожидать – что же последует дальше. И, когда слушатель ждет, что же он скажет, певец: «Моя милая одинока, пусть попутчиком будет ей пророк». Таким образом, эти неожиданно появившиеся чудесные слова, конечно, до глубины души трогают слушателя. Этот стихийно сложившийся прием пения найден очень удачно. Сперва заставь слушателя наострить уши, а потом скажи главное. Ведь очень хорошо! Долгожданное – дорого»<sup>1</sup>.

В еще большей мере подмеченная Тукаем роль «вступительной» части строфы как элемента, оттеняющего основное ее содержание, проявляется тогда, когда между ними есть внешне завуалированная, но глубокая внутренняя взаимосвязь:

За дремучим лесом растет береза  
С вьющимся стволом.

Образ березы, олицетворяющей верную подругу, и вьющегося ствола – символ долгого ожидания друга – создает «психологическую параллель» основному смыслу, выраженному во второй полустрофе:

Глядя с тоской из окошечка,  
Ждет ли подруга моя.

Отличительные особенности музыкального склада коротких песен состоит в том, что преобладающее значение в них имеет четкая «квадратная» структура в сочетании с различными видами периодической мотивной повторности и простотой метrorитмического строения, опирающегося на четыре размера. Характерным для мелодического развития в таких песнях является излюбленное чередование «парных мелодических ячеек», возникающих при выпевании одного слога на два равнодлительных звука, как это можно наблюдать, например, в песнях «Алмагачлары» («Яблони»), «Берсе – алма, берсе – хөрмә» («Одна – яблоко, другая – хурма») или «Ике бистә арасы» («Меж двух слобод») (пример 16):

Оживленно ♩ = 144 Пример 16

А - гый - дел - дэ өч па - ро - ход, бер - се я - шел тү - бә - ле;  
сөй - лә - шер - гә сүз күп ә - ле, бер сөй - лә - шер - без ә - ле.

Следует подчеркнуть, что чередование звуков, образующих такие «парные мелодические ячейки», по смежным ступеням пентатонного лада позволяет искусно сочетать в таких напевах ритмическую оживленность с гибкой пластичностью мелодических линий. Заметим, что насмешливо-иронический

<sup>1</sup> Тукай Г. Собрание сочинений. Т. IV. С. 264.

характер некоторых коротких песен обуславливает особые черты их внутренней структуры. Так, к примеру, диалогическая форма текста в песне «Жизнэкэй» влечет за собой своеобразную «вопросно-ответную» структуру мелодических полустроф, подчеркивающих противопоставление зятя-плутишки бойкой свояченице (пример 17):

**Живо** ♩ = 152 Пример 17

То - рэ - зэ - дэн ник бак - тың, жиз - нэ - кэй?  
Кар йо - мар-лап ник ат - тың, бал - ды - зым, ял - гы - зым!

Названные особенности музыкального склада свойственны, как только что приведенным живым по характеру и скорым по темпу коротким песням, так и более спокойным по характеру темпу песням типа «Су буйлап» («По бережку»), «Галиябану», «Сандугач-күгэрчен» («Соловей-голубь»), «Наласа» (название деревни), «Сабан туге» (название праздника) или «Минзэлэ» («Мензелинск»).

Вместе с тем, умеренные по темпу песни, особенно воспевающие женскую красоту, чаще имеют закрепленные тексты, а поскольку во многих таких песнях раскрывается мир интимных чувств, то и в мелодике их порой вносится элемент выразительного распева, укладывающийся обычно в одну из ритмических долей такта в виду небольшого украшающего дополнения к основному звуку, исполняемому до или после него. В этих же целях нередко используется еще более сильный прием: между музыкально-поэтическими полустрофами вводится выразительное восклицание-возглас, служащее кульминацией, в которой певец обращается по имени к той (или к тому), кому посвящена песня, или связкой, соединяющей два элемента «психологической параллели», заключенной в полустрофах текста. Напомним такие песни, как «Саждэ» («Сажида»), «Мэрфуга» («Марфуга») (пример 18):

**Скоро** ♩ = 80 Пример 18

А - гый - дел-га... тө-шэ яз-дым, тө- шэ яз- дым, тот- ма - дың бе - лэ-гем-  
нэң, Мэр-фу - га. Ай - ли, Гөл-мэр- фу- га, бар су - га.  
Гөл-мэр- фу - га, бар-саң су-га сөй- лэ - шер-без бар-сын да.

Добавим к сказанному, что своеобразные формы бытования коротких песен обуславливают и некоторые особые закономерности их исполнения, в частности, большую роль вариационно-вариантных изменений, которые

вносятся в их напевы. Последнее во многом предопределено различным содержанием текстов, исполняемых на одну и ту же мелодию. Одним из подтверждений может служить песня «Алмагачлары» («Яблони»), встречающаяся во многих текстовых и мелодических вариантах, из которых мы приведем три (пример 19):

Пример 19

1. Не спеша ♩ = 72



Сан-ду-гач-лар сай-рар ин-де гөл-ләр-гә ку-нып кы-на...

2. Довольно скоро ♩ = 92



Эх, ду-сла-рым, сез-нең бе-лән кү-тә-ре-лә кү-нел-ләр...

3.



Жыр-лыык ә-ле, жыр-лыык ә-ле, жыр-ла-мый тор-мыйк ә-ле...

1. Соловьи станут петь,  
Если в цветах будет сад...
2. Друзья мои, когда мы вместе,  
Легко и радостно нам...
3. Споем друзья, споем еще,  
Нельзя нам без песен жить...

Как видим, первый вариант носит лирико-повествовательный характер, внимание исполнителя обращено на создание в напеве гибкой, волнообразной линии. При этом он окружает мелодическим узором слова «сандугачлар» (соловьи) и «гөлләргә» (в цветах). Во втором варианте на словах «эх, дусларым» (эх, друзья!) и «күтәрелә» (радостно) исполнитель акцентирует каждый слог и подчеркивает тем самым наиболее значительные места текста. Для этого он пользуется высоким регистром звучания и удерживает его до окончания слова, чередуя при этом цепь высоких звуков с мелодическими спадами. Третий вариант мелодии отличается выделением интонаций обращения и призыва. Мелодия до конца предложения настойчиво держится на одном высоком звуке и ее речитативно-декламационное звучание подчеркивает слова песни.

3. «Авыл көйләре» («деревенские напевы»). Это название дано самим народом. Оно указывает не только на территориальное распространение песен, но на тематические и музыкально-композиционные особенности, а также на их функцию в быту. Простые по складу, «деревенские напевы» разворачиваются от начала до конца в одном, обычно умеренном темпе. Их мелодика, в отличие от протяжных песен, менее импровизационно-распевна; они часто строятся на повторении одной более или менее развитой мелодической фразы, используя также элементы секвентного мелодического развития. В первом из приводимых ниже примеров «деревенский напев» строится на варьированном повторении начального двухтактного мотива (пример 20):

Умеренно ♩ = 80 Пример 20

В другом случае каждое новое повторение мотива дается от новой ступени лада в виде его нисходящих секвентных перемещений (пример 21):

Умеренно ♩ = 63 Пример 21

В отличие от дореволюционных протяжных и сложно-смешанных песен, «деревенские напевы» поются с инструментальным сопровождением, главным образом, на гармонии. При коллективном пении гармонисты заполняют паузы между куплетами несколькими чередующимися аккордами T – S функций. В этот момент поющие поддерживают гармониста одобрительными возгласами: «умырт, эйттер!» (в значении «поддай жару!») и т.п. Вообще пение деревенских песен отличается необычайной бодростью и проявлением энтузиазма. Коллективное пение, примеры которого не так уж часты в дореволюционном музыкальном быту татар, в сельских местностях проявлялось благодаря этому типу песен.

4. *Катлаулы кэйләр* (сложно-смешанные по форме песни). Основанием для выделения таких песен в самостоятельную разновидность служит их структурно-композиционный склад, сочетающий в себе одновременно черты протяжных и коротких песен. Проявляется это в том, что медленно распевная и грустная или задумчивая по характеру первая (запевная) часть сменяется более оживленной второй частью. К примерам таких песен относятся «Ямле Агыйдел буйлары» («Прекрасны берега Белой реки») или «Салкын чышмә» («Холодный родник»). Нельзя не заметить, что композиционная структура таких песен обусловлена особым строением песенного куплета, в котором начальная четырехстрочная строфа расчленяется на две запевные полустрофы, перемежающиеся неизменным припевом.

Иногда сложно-смешанная форма куплета приобретает черты трехчастности. Это происходит тогда, когда внедрением припева рассредоточиваются не полустрофы, а каждая строка запева:

1-я строка запева + припев + 2-я строка запева  
(протяжно) (скоро) (протяжно)

Если прибавить к этому то, что аналогичную структуру имеет и второй куплет, в котором припев обрамляется 3-й и 4-й строками запева, то можно считать, что целостная форма такой песни складывается из двух трехчастных по структуре куплетов. Приведем в качестве примера песню «Алтынчэч» («Золотоволосая») (пример 22):

Пример 22

Умеренно  $\text{♩} = 54$

1. Сан - ду - гач - лар кай - да, ай, сай - рый - дыр?  
2. Сан - ду - гач - лар ке - бек, ай, сай - ра - шып;

5 Оживленно  $\text{♩} = 112$

5 Эй, Ал - тын - чэч, гэгү-хэр каш, күз өс - тен - дэ кый-гач каш!

9 *rit.*

9 Тэ - рэ - зэң - дэ төл өс - тен-дэ ө - зеп сай-рый сан-ду - гач.

13 Шире  $\text{♩} = 54$

1. Гөл\_ бак - ча - ла - рын - да ла о - я - да.  
2. Кау- шыр- быз - мы и - кән дә дөнь - я - да?...

1-я строка запева: Ты выглянула из окна:

Припев: Ай, золотоволосая, жемчужина,  
Брови тонки и косы,  
На цветах под окном  
С упоением поет соловей;

2-я строка запева: Вся утопаешь в цветах.

3-я строка запева: В букете живых цветов;

Припев.

4-я строка запева: Ты как птичка на цветах.

Песни сложно-смешанного типа получили в народе широкое распространение. Однако исполнение их доступно лишь певцам, имеющим определенные вокальные данные и навыки. Поэтому такие песни звучат реже, нежели «модные» короткие напевы. Но от этого они не становятся менее ценными. Примечательно, что при коллективном пении импровизационно-распевный запев исполняет один из лучших певцов, а оживленная припевная часть подхватывается группой поющих.

5. «Шәһәр көйләре» («городские напевы»). Выше говорилось о том, что пользуясь определением «шәһәр көйләре» (городские напевы), мы имеем в виду не только место их происхождения и распространения, но и музыкально-стилевые особенности. Формирование последних происходило, как под воздействием городского музыкального быта, переплавлявшего в себе многие разнотональные элементы, так и под влиянием распространявшейся в городской среде профессиональной музыкальной культуры. Все это не могло не отразиться на интонационно-мелодической и ладовой структуре песен, а также на их форме, тяготеющей к освоению закономерностей, характерных для бытовой песенно-романсной лирики. Во многих из таких песен новое содержание, навеянное городским бытом, выражается путем свободного претворения в их мелодике традиционных закономерностей протяжной и короткой песни, приводящего к усложнению и расширению формы, как это можно наблюдать в распевных песнях «Зәңгәр шәл» («Голубая шаль») и «Сибелә чәчәк» («Опадают цветы») или в «Эңгәр-менгер» («Сумерки») (пример 23):

Пример 23

Не спеша  $\text{♩} = 66$

8

16

22 Довольно скоро  $\text{♩} = 116$

26 Широко  $\text{♩} = 54$

28 Довольно скоро  $\text{♩} = 84$

Некоторые образцы городского фольклора интересны тем, что в них проявляется проникновение в татарскую песню не только выразительных средств русской песенно-романсной музыки, но и элементов восточной музыки, как это характерно, например, для песни «Ашхабад» (пример 24):

Пример 24

Не спеша  $\text{♩} = 72$

5

**Такмак.** Тесное соприкосновение такмаков с короткими и скорыми по темпу песнями нередко приводило к их полному отождествлению. Однако при наличии ряда общих черт – лаконизм формы при большой роли «квадратных» структур, периодической повторяемости музыкальных фраз и равномерной метроритмической пульсации – между ними есть существенные различия. Оно проявляется как в характерной для такмаков тематике, так и в особом мелодическом складе, а также в своеобразных исполнительских приемах, обусловливаемых их функцией в народном музыкальном быту. Наконец, в народе не говорят «петь такмак», говорят «такмак эйту» – «сказывать такмак», тем самым определяя его как отдельный вид песенного творчества.

Все это и позволяет рассматривать такмаки как самостоятельную разновидность песенного жанра. Существенно напомнить и о том, что известный исследователь чувашского песенного фольклора С.М. Максимов относит такмак к древней форме чувашского песенного стихосложения, бытовавшей еще в период болгарского государства, когда предки современных татар и чувашей жили на одной территории<sup>1</sup>.

К отличительным чертам такмаков, представляющих собой бойкие, порой озорные песни-прибаутки типа русской частушки, относится широкое использование в них мелодической скороговорки, а также четкая метроритмическая акцентуация вводимых в текст различных междометий или речевых оборотов, подчеркивающих их связь с трудовыми движениями (особенно в прошлом) или с пляской.

По содержанию и общественно-бытовой функции такмаки легко подразделить на: а) трудовые, б) лирические и в) пародийно-сатирические или юмористические.

К наиболее древним относятся такмаки, непосредственно связанные с трудом. Еще и в недавнем прошлом можно было услышать такмаки, сопровождающие ручную обработку льна, конопля, домотканного полотна. Главным в трудовых такмаках является способствующее организации трудового процесса равнопульсирующее (однотипное) ритмическое начало – «ритмический пульсатор». Ему подчиняется и мелодическая сторона такмака, далекая от широкого песенного распева и основанная обычно на чередовании нескольких кратких и сходных мелодических оборотов-попевок (пример 25):

Скоро  $\text{♩} = 100$  Пример 25

5 Ты - пыр, ты - пыр, ты - пыр, ты - пыр кыз - лар кин - дер тук - мак - лый,  
Кыз - лар кин - дер тук - мак - ла - вын без - нең ки - тап бик мак - тый.

Естественно, что в трудовой жизни татар, так же как у многих других народов, наиболее трудные коллективные работы, требующие сосредоточения

<sup>1</sup> Максимов С.М. Чувашские народные песни. М., 1964. С. 212.

больших физических усилий в равномерно чередующиеся промежутки времени, сопровождались дружными командными возгласами без пения, и, наоборот, те или иные работы сопровождались пением не только трудовых, то есть организующих усилия работающих, но и лирических такмаков, возникавших тут же в порядке импровизации.

Лирические такмаки в большинстве своем выполняют роль музыкального сопровождения сольных или коллективных народных танцев. В отличие от трудовых, песенно-плясовые такмаки обладают элементами мелодического распева, приближаясь в этом к коротким лирическим песням (пример 26):

Пример 26

Постепенно ускоряя

5 Ты-пыр ты-пыр би - ер - гә и - мән и - дән - нәр ки - рәк;  
И - мән и - дән - нәр өс - те - нә хәт - фә па - лас - лар ки - рәк.

Лирический такмак «Әнисә» («Аниса») отличается стройной последовательностью сюжетного развития, ибо каждая новая строфа текста продолжает по смыслу предыдущую, создавая взаимосвязь между куплетами.

К другой группе лирических такмаков можно отнести те, что отличаются быстрым заостренно-четким ритмомелодическим движением, сопровождающим задорную пляску, как это характерно для такого популярного плясового такмака, каким является «Әппипә» («Аппипа») (пример 27):

Пример 27

Быстро  $\text{♩} = 152$

5 Бас, кы - зым Ә - пи - пә, син бас - ма - саң мин ба - сам;  
Ак - тык кы - зым - ның ту - ен - да ба - сып ка - лыым ич - ма - сам.

Такмаки, обличающие царский строй, жадность баев, тупость и низость чиновников, являются замечательными образцами народной сатиры. К сожалению, по цензурным условиям не зафиксированные в свое время, они безвозвратно исчезли. Из единичных, дошедших до нас образцов приведем «Ярмарочный напев» (пример 28):

Пример 28

Не спеша  $\text{♩} = 96$

5 Чәч-тем бо - дай, бир - ле хо - дай, бер дә бир-мәм го - ше - рен;  
Мул - ла го - шер со - рап кил - сә, башы-на та - як тө - ше - рәм.

Чэчтем бодай, бирде ходай  
Бер дэ бирэм гошерен;  
Мулла гошэр сорап килсэ,  
Башына таяк төшерэм.

Эргэнгэ дэ мин оста,  
Такмакка да мин оста;  
«Эйдэ намазга», – дисэлэр  
Мин чирле дэ, мин хаста.

Агыйделләр дэ сал ята;  
Сал өстендэ тал ята;  
Муллаларны дин саргайтмый,  
Мал кайгысы саргайта.

Посеял пшеницу – уродилась,  
Ни за что не дам гошер<sup>1</sup>;  
Придет мулла за гошером –  
Выпровожу дубиной.

Играть на гармонии я мастер,  
На прибаутки я мастер;  
Если скажут: «идем молиться»,  
Я хвораю, я болен.

Тянется плот по реке Белой  
Срубленный куст лежит на нем;  
Муллы пекутся не о боге –  
Думают о деньгах ночью и днем.

По свидетельству людей старшего поколения, сатирические такмаки в большинстве своем распевались на известные уже мелодии лирических и плясовых такмаков. Вообще же форма исполнения такмаков во многом определялась их общественно-бытовым предназначением: трудовые такмаки обычно пелись коллективно самими участниками во время работы; лирико-плясовые, часто сопровождавшие танцы, пелись одним или группой певцов, нередко под аккомпанемент народных музыкальных инструментов; также под инструментальное сопровождение только поочередно несколькими певцами исполнялись сатирические или, как говорят в народе, «чэнечке» («колючие») такмаки.

Исполнители такмаков – «такмакчы» (частушечник, куплетист, импровизатор, сочиняющий частушки) были в почете у молодежи, несмотря на всяческие поношения со стороны религиозных фанатиков, которые пытались публично унижить достоинство талантливых импровизаторов, называя их «такмазачы», т. е. «балагур» – несерьезный человек. Само слово «такмаза» нередко понималось отрицательно, как нечто несерьезное, нестоящее дело – «такмаза сату» – «балагурить», «лясы точить». Такой же взгляд существовал и по отношению к такмаку. Чтобы сказать «и так нехорошо, и эдак плохо», пользовались пословицей: «сөйләсән такмак диләр, сөйләмәсән ахмак диләр», т. е. «станешь говорить, болтуном прослывешь, а смолчишь – дураком». Несмотря на запреты и гонения, этот жанр народнопесенного творчества прошел долгий путь развития, яркие примерв которого бытуют и в настоящее время, как это было в годы Великой Отечественной войны, когда в народе появились сотни текстов пародийно-сатирических такмаков на хвастливых гитлеровских вояк. Такмак продолжает бичевать нерадивых, лентяев, дармоедов и прочих отрицательных типов сегодняшнего дня. В настоящее время мелодии старинных такмаков популярны в инструментальном исполнении, где, подвергаясь варьированию, они принимают самые разнообразные формы.

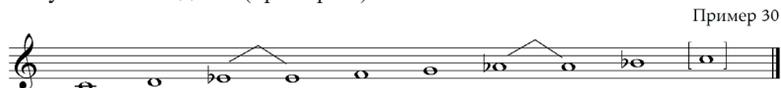
Татарская народная музыка принадлежит к числу богатых по своим выразительным возможностям одноголосных мелодических культур, основан-

<sup>1</sup> Гошер – приношение мулле одной десятой части нового урожая, налог, предусмотренный шариатом.

ных на пентатонике – исторически сложившейся ладовой системе, рассматриваемой современной теорией «в качестве одной из жизнеспособных, многогранных и, главное, равноправных разновидностей натуральной диатоники»<sup>1</sup>. Объединяя в единый интонационный комплекс пять своих ладовых разновидностей, отличающихся определенным соотношением трех больших секунд и двух малых терций, «пентатоника выступает как бесполутоново-пятиступенная ладовая система, к особенностям которой относятся: а) гибко перестраиваемый квартово-квинтовый по строению тонически-устойчивый ладовый остов (см. в приводимой ниже схеме устои, обозначенные целыми нотами, и полуустои, обозначенные половинными нотами); б) своеобразное, только пентатоническим ладам присущее расположение сопряженных с ним неустоев (они в схеме обозначены четвертями); в) многообразно проявляющаяся внутренняя взаимосвязь пентатонических ладов, обуславливающая образование диатонических полутонов на расстоянии и возможность мелодических модуляций; г) наличие, кроме главенствующих трихордных, также терцово-квинтовых (трезвучных, секстовых) соотношений, выявляющих в большей или меньшей степени мажорные и минорные наклонения той или иной ладовой разновидности и открывающих доступ к взаимодействию с другими ладообразованиями (пример 29):



Сведенные к поступенной последовательности в пределах октавы, все звуки, входящие в этот комплекс, «образуют пятиступенно-девятизвуковой звукоряд, лежащий в основе ангемитоники, как системы пятиступенно-бесполутоновых ладов»<sup>2</sup> (пример 30):



Не менее важно и то, что ангемитонными ладовыми разновидностями пентатоника не исчерпывается: «она охватывает еще и обширную область смешанных образований, имеющих один или даже два полутона между смежными звуками и представляющими собой своеобразную диатоническую гексу – или гептатонику на пентатонной основе»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Советская музыка на современном этапе. Статьи и интервью. М., 1981. С. 207.

<sup>2</sup> Там же. С. 207–208.

<sup>3</sup> Там же. С. 208.

При характеристике жанровых разновидностей и важнейших стилевых черт татарского музыкального фольклора необходимо учитывать, что в его общенациональный фонд входят вместе с фольклором казанских татар ряд диалектных ответвлений, характерных для татар-мишарей и других групп одного народа – поволжских татар, равно как и татар, проживающих в Сибири, на Урале и в других областях нашей страны.

Естественно, что стремясь выявить основополагающие музыкально-стилистические закономерности, лежащие в основе многообразного татарского музыкального фольклора как единой художественно-творческой культуры, нельзя упускать из вида своеобразные черты, присущие песням мишарей или другим диалектным ответвлениям.

Так, к примеру, народно-песенное творчество мишарей обращает на себя внимание сохранившимися до последнего времени образцами обрядовых песен, а также старинных мунаджатов и баитов. Немаловажное значение для формирования диалектных особенностей языка, манеры речи, музыкально-поэтического мышления имело географическое положение мишарей, расселившихся в Мордовской, Чувашской, Татарской АССР, Рязанской, Пензенской, Ульяновской областях, а также частично в Башкирской АССР, Оренбургской и Куйбышевской областях.

Это не могло не вызвать сложного переплетения в жизни, в быту и искусстве различных культурных и художественно-творческих традиций. Здесь, несомненно, коренится исток тех частных отличительных свойств, которые проявляются в интонационно-ладовом и метроритмическом строе, в композиционной структуре и других выразительных элементах мишарских песен.

Укажем, например, на излюбленную у мишарей манеру пения открытым звуком, что, вероятно, обусловило меньшее значение в их песнях орнаментального распева, располагающего к пению более мягким и прикрытым звуком. Как своеобразную черту мелодики можно отметить свободу интервальных соотношений, допускающую скачки на кварту и на более широкие интервалы, а также менее свободное включение в ангемитонный интонационно-ладовый строй полутоновых интонаций, образующихся проходящими или окружающими основной тон вспомогательными ступенями.

В последние годы песенное творчество мишарей все больше привлекает к себе внимание исследователей. И это, несомненно, способствовало расширению представлений о стилевых рамках татарского музыкального фольклора.

Столь же целесообразно в этом плане затронуть вопрос о некоторых чертах музыкального быта татар-крещен (крещеные татары). Последние, как известно, образовались в результате русификаторской политики, проводимой в течение многих лет царским правительством. На почве религиозного разобщения крещеные татары оказались изолированными от основной массы татар и общенациональных культурных традиций. Однако они сохранили родной язык и самобытное народное искусство. Церковное пение, введенное вместе с христианским ритуалом, не оказало значительного влияния на песенно-творческую

и исполнительскую культуру кряшен. Этим, очевидно, можно объяснить факт сохранения до сравнительно недавних времен в быту кряшен обрядового фольклора, главным образом песен, сопровождающих свадьбу. Приверженность к сохранению традиционных начал объясняется, вероятно, и неизменная опора фольклорного материала на чистую ангемитонную пентатонику.

С другой стороны, в отличие от исконной традиции протяжным напевам, бытовавшим в среде татар-кряшен, при характерной для них мелодичности, задушевности («моң») свойственно тяготение к более простому мелодическому развитию, избегающему сложных орнаментальных распевов. Вместе с тем распространенное у татар-кряшен групповое пение, способствовало стихийному рождению элементов многоголосия, особенно при исполнении гостевых и других обрядовых песен. Отсюда, возможно, берут начало распространенные в современном музыкальном быту и вошедшие в репертуар молодежных хоровых коллективов песни типа приводимого ниже кряшенского «Такмака» (пример 31):

Пример 31



Отдельные специфические свойства музыкального фольклора обуславливают бытование особых форм народного исполнительства.

В течение многих веков одноголосная песня являлась основой татарского народного музыкального творчества. В связи с этим сольное пение, а также игра на одноголосных музыкальных инструментах – кубызе и курае – длительное время оставались единственно возможными формами исполнительства у татар. Традиционные черты народного пения вместе с некоторыми исполнительскими особенностями в свое время были тонко подмечены знатоком татарского народно-песенного творчества Г. Тукаем: «...У нас совершенно не принято петь с предельным напряжением, широко открытым ртом, низким и грубым голосом. Приемлемым у нас считается мягкое пение, близкое к инструментальному звучанию (имеются в виду татарские народные инструменты. – *Аз.А.*) и узкое раскрытие рта во время пения...

Еще в медресе у меня осталось в памяти, как один, завоевавший симпатии шакирдов, певец распевал протяжные и короткие песни и при этом у него губы были раскрыты лишь в толщину картонки. Такое пение «в усы» чрезвычайно подкупающе действовало на нас»<sup>1</sup>.

В основу указанного явления легли, на наш взгляд, существенные причины: во-первых, раскрытие музыкальных образов этих напевов осуществлялось путем широкого применения мелодического орнамента, приобретающего особую выразительность при пении мягким и свободным звуком; во-вторых, вместе с теплотой и задушевностью протяжным напевом присущ спокойный характер повествования, который также основывается на ровно льющемся звуке без

<sup>1</sup> Тукай Г. Народное творчество. Казань, 1977. С. 278 (на тат. яз.).

резких акцентов и напряжения; в-третьих, пение небольшим звуком, видимо, осталось еще с тех времен, когда певцы могли лишь тайком, в одиночку или в небольшом кругу знакомых тихо напевать грустные мелодии народных песен.

Мягкости и теплоты исполнения народных песен при данной манере пения способствуют своеобразные приемы звукообразования: сосредоточение артикуляционного аппарата у передней части рта, смягчающее тембр звука и делающее его прикрытым.

Народное пение имеет и другие особенности, связанные с типами голосов, их регистром и тембром.

Сравнительно небольшой диапазон татарских народных песен (1–1,5 октавы) не представляет особую трудность для исполнения их многочисленными певцами-любителями. Если в профессиональной певческой практике принято строгое разделение певческих голосов на сопрано, меццо-сопрано, тенор, бас, то голоса народных певцов можно было бы разделить на три основные категории: низкие, средней высоты и высокие.

Среди богатых по своей звуковой природе женских голосов встречаются и густые, звучные низкие голоса (типа меццо-сопрано), и мягкие, нежные (типа лирического сопрано), и легкая, подвижная колоратура. Среди мужчин преобладают средние по высоте и высокие голоса.

Низкие мужские голоса у татар чрезвычайно редки, и нужно заметить, что само пение в низком регистре не распространено. «Секрет» подобного явления надо искать в самой природе татарских народных напевов. В большинстве случаев (исключая мастеров) низкие голоса оказываются технически менее гибкими, чем высокие. Они также менее выразительны в исполнении сложного орнамента народных напевов.

Мелодическая орнаментика в прошлом являлась одним из приемлемых для одноголосного пения художественных средств, отвечавших народным представлениям о красоте и задушевности мелодии. Вот такое понимание характера песни или по-народному «моң»<sup>1</sup> и обусловило стремление народных певцов украшать свои протяжные напевы сложными по мелодико-ритмическому рисунку фигурациями, требующими от народных мастеров высокого художественного вкуса и чувства меры.

Выразительность исполнения орнамента достигается умением певца легко и свободно маневрировать силой звука, чтобы не «утопить» в массе украшений основную линию мелодии. Если внимательно прислушаться к исполнению татарским певцом богатой орнаментом народной мелодии, можно заметить, как, легко «проскальзывая» по цепи украшений, он умело опирается на основные интонационные устои мелодии. При этом создается впечатление, что рулада мелких украшений как бы легко «скользит» на фоне предшествовавшего опорного звука, сохраняющегося в слуховой памяти. Особого чувства

---

<sup>1</sup> Слово «моң» может означать задушевный, грустный, тоскливый. Имея в виду печальный характер напева, говорят «моңлы кэй», применительно к тембру голоса говорится «моңлы тавыш», тоскующего ребенка называют «моңлы бала».

меры требуют темпоритмические отношения: чрезмерно быстрое, суетливое исполнение орнамента нарушает нормальное течение мелодии, а медленное исполнение растягивает фразу, расчленяет музыкальную мысль, делает расплывчатым основные очертания мелодии.

Орнамент протяжных песен может быть коротким или продолжительным. И в том и в другом случае народным певцам свойственно стремление точно интонировать затрагиваемые орнаментом ступени пентатоники и избегать возможного глоссандо.

Пение скорых песен основывается на несколько иных принципах. Для этого типа напевов характерны ровность темпа, ритмическая четкость движения, сравнительно меньшая импровизационность исполнения. Мелодический распев слога по длительности завершается обычно в пределах одной четверти, которая может быть расчленена, как на равные по длительности доли, так и на неравные (см., например, «Арча көе» («Напев Арского района»), «Асиләсе – Вәсиләсе» («Асилясэ – Василиясэ») и другие).

Игривый, подвижный характер песен требует исключительной четкости при переходах от одного звука к другому. Для этого народные певцы применяют своеобразный, широко распространенный при исполнении коротких лирических напевов прием, позволяющий легко справиться с ритмическими и интонационными трудностями. Если на каждый звук приходится один слог, переходы от одного звука мелодии к другому совершаются легко и незаметно; в тех же случаях, когда один слог выпевается на несколько звуков, четкость произнесения слов и точность интонации достигаются посредством мало заметного, мягкого придыхательного подталкивания (но без акцента) каждой ритмической доли. Чем быстрее темп напева, тем активнее это подталкивание. Но вместе с ускорением темпа оно становится все менее заметным для слуха. Певец как бы играет на заранее настроенных голосовых «струнах», лишь слегка касаясь их. В действительности это внешнее спокойствие сопряжено с максимальной сосредоточенностью внимания, дыхания, голосового и дикционного аппарата певца. Если прислушаться к исполнению коротких напевов (особенно напевов умеренного темпа), то можно заметить, что в момент ритмического расчленения слога певец к каждой гласной добавляет мягкое согласное «һ». А так как согласное «һ» произносится на фоне звучащего гласного и в соединении с ним звучит мягко, то его участие не нарушает плавности и слитности мелодической линии.

Под благотворным влиянием новых общественно-музыкальных явлений, зародившихся на рубеже XIX–XX веков, а также в связи с развитием татарского народно-песенного творчества и обогащением его новыми темами и образами все заметнее в народный музыкальный быт проникают и новые формы исполнительства. При сохранении многих сложившихся в далекие времена национальных особенностей, не потерявших своего значения до наших дней, татарское народное пение продолжает развиваться в соответствии с потребностями новой эпохи. Пение «в усы», описанное Г. Тукаем, не может удовлетворить

современного слушателя, пришедшего в клубы и концертные залы. Да и самих поющих, получивших возможность свободно развивать свои певческие способности и не скованных наставлениями шариата о «приличии», теперь едва ли могут удовлетворить старинные приемы «беззвучного», «секретного» пения.

Тяга к профессиональным приемам пения, соприкосновение с новыми формами музыкального исполнительства, – пение с инструментальным сопровождением, хоровое пение – проявившееся на рубеже XX столетия, и особенно в советскую эпоху, влияло на развитие народного исполнительства и деятельность его талантливых представителей.

Из сохранившихся в быту и частично находящихся в употреблении в наше время древних народных музыкальных инструментов татар можно назвать два – кубыз и курай.

КУБЫЗ – подковообразная металлическая дуга с продольным стальным вибратором. Этот вид инструмента является самым распространенным среди разных народов под различными названиями: у русских – варган, зубанка, у чуваш – кубас, палнай, у якутов – хомус, у марийцев – кабас, ковык. Будучи слабозвучающим инструментом, кубыз вполне отвечал обстановке тайного музицирования тех времен. Преимущества кубыза – портативность, простота приемов игры – явились причиной его чрезвычайной распространенности в народе, главным образом среди женщин и подростков.

Очень своеобразны приемы игры на кубызе. Во время игры он находится у рта играющего. Металлический ободок прижимается слегка к передним зубам, которые служат резонатором. Перпендикулярно загнутый кончик пластинки приводится в колебание пальцами руки, в результате чего возникают тихие, жужжащие звуки.

Сам по себе кубыз издает лишь один звук, который во время игры постоянно продолжает звучать и служит своеобразным «органым пунктом». На его фоне исполнитель извлекает звуки желаемой мелодии, высота и характер которых зависят от изменения положения губ и манипуляций языком (пример 32):

Сравнительно короткая продолжительность извлекаемых звуков является значительной помехой в исполнении протяжных напевов. Потому на кубызе играют в основном умеренные напевы и плясовые наигрыши, в которых исполнители прибегают к различного рода «ухищрениям»: ритмическому дроблению длинных долей, тремолированию, использованию глissандо и т. п. Ограниченность технических возможностей инструмента не является помехой для виртуоза-кубызиста в исполнении плясовых наигрышей.

КУРАЙ – свистковый духовой инструмент, изготавливающийся из полого стебля тростника или металлической трубки. Родственные ему древние инструменты встречаются у многих народов мира и в настоящее время. У татар курай прошел большой путь развития. Еще недавно можно было встретить курай с двумя-тремя звуковыми отверстиями. Несмотря на ограниченное

Пример 32



количество отверстий, диапазон этого инструмента достаточен для исполнения песенных мелодий и плясовых наигрышей, построенных на пентатонике. Так, например, на курае с тремя отверстиями извлекаются следующие звуки (пример 33):

Пример 33



К первым трем звуками, получаемым естественным путем, добавляются более высокие, обертоновые звуки, извлекаемые путем передувания воздуха (от «до» звук «соль», от «ре» звук «ля» и т. д.). Однако способ передувания значительно снижает техническую подвижность в игре, ограничивает возможности применения сложных мелодических украшений. У кураев с большим количеством отверстий этих трудностей становится меньше. Например, курай

Пример 34



c <sup>1</sup>	d <sup>1</sup>	f <sup>1</sup>	g <sup>1</sup>	h <sup>1</sup>
c <sup>2</sup>	d <sup>2</sup>	f <sup>2</sup>	g <sup>2</sup>	h <sup>2</sup>
c <sup>3</sup>			g <sup>3</sup>	

с 4-мя отверстиями дает в естественном звучании полную октаву пентатонического звукоряда, а при передувании повторяет его в следующей октаве (строй «до») (пример 34).

Вместе с развитием музыкального мышления, с образованием пентатонических ладов, а также с постепенным расширением звукоряда татарских народных мелодий совершенствовались древние музыкальные инструменты. Современный курай с шестью пальцевыми отверстиями основан на диатоническом звукоряде с объемом до двух октав. Мастера-исполнители путем комбинированного перекрытия отверстий курая извлекают также и промежуточные полутоновые звуки. Простота и удобство конструкции курая позволяют исполнителю с необычайной легкостью воспроизводить виртуозно-орнаментированные мелодии татарских напевов.

Протяжные напевы составляют основной репертуар кураистов, так как структура этих напевов позволяет исполнителю пользоваться излюбленным приемом импровизации, проявляющемся в основном в изобретении мелодического орнамента. Известная песенная мелодия в исполнении на курае «обрастает» всевозможными мелкими вспомогательными и проходящими звуками и не теряет свое основное очертание лишь благодаря умению исполнителя сохранить мелодическое основание напева.

В отличие от некоторых свистковых инструментов, тембр курая чрезвычайно мягкий и чистый. Наряду с этими качествами неприхотливость в изготовлении, незначительный размер курая явились причиной его широкого распространения в народе в прошлом<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Необходимо заметить, что в настоящее время популярность курая возрождается, особенно в самодеятельных коллективах.

Из заимствованных от других народов музыкальных инструментов в татарском народе пользуются большой популярностью скрипка, мандолина, гармонь.

СКРИПКА И МАНДОЛИНА не претерпели каких-либо изменений, хотя в прошлом скрипки чаще изготавливались кустарным способом самими любителями-исполнителями. Скрипка и мандолина выполняют роль сольных инструментов, а иногда сопровождают пение. Если скрипка нашла повсеместное распространение среди любителей музыки, то мандолина была известна в городском музыкальном быту.

В игре большинства народных скрипачей имеется одна особенность, которая «неискушенному» слушателю может показаться как «небрежность» исполнителя. Состоит она в том, что, исполняя одноголосную мелодию, играющий одновременно прикасается смычком к рядом расположенным открытым струнам. Так как открытая струна (обычно – вторая «ля») у народных исполнителей очень часто служит тоникой, здесь она выполняет функцию тонического органного пункта. У мастеров-исполнителей одновременное использование расположенных рядом струн носит функциональный характер и дает довольно ясное ощущение гармонической основы исполняемой мелодии (пример 35):

Очень быстро  $\text{♩} = 200$  Пример 35

The musical score is written for a single melodic line on a five-line staff. It begins with a forte (*ff*) dynamic and a tempo marking of 'Очень быстро' (Very fast) with a quarter note equal to 200. The time signature is 2/4. The score is divided into six systems of music, with measure numbers 8, 14, 22, 29, 36, and 42 marked at the beginning of their respective systems. The music features a variety of rhythmic patterns, including triplets, sixteenth-note runs, and eighth-note patterns. A repeat sign with first and second endings is present at the end of the piece.

Исполняя плясовые наигрыши, мелодии скорых, коротких песен и такмаков, народные музыканты стремятся придать им наибольшую ритмическую остроту. Для этого используется прием синкопирования и акцентирования слабых долей такта. Октавные удвоения и скачки усиливают звучность, придают мелодическому движению живой, стремительный характер.

ГАРМОНЬ – самый популярный в прошлом и в наше время музыкальный инструмент, пользующийся несравненным успехом среди молодежи и самым любовным отношением со стороны широких масс. Гармонь в большинстве случаев выполняет роль инструмента, сопровождающего пение и пляску.

В разные времена в татарском народе имелись в обиходе самые различные по конструкции инструменты этого типа – «саратовские гармони» с колокольчиками, «двухрядки» русского строя, «двухрядки-хромки», «однорядки» русского строя и т. д. Самой же популярной среди них является «однорядка-тальянка» («тальян гармун») с диатоническим звукорядом и с удвоенным или утроенным звучанием в октаву. Богатство ли тембра в октавном звучании или какие-либо другие причины явились основанием тому, что в некоторых местностях «тальянка» получила название «эргән», т. е. смягченное произношение слова «орган». В настоящее время никаких исторических данных об этом интереснейшем явлении, а именно каким образом это название распространилось у татар, не имеется. Что же касается слова «тальянка», то имеется распространенное у многих любителей-музыкантов толкование его как «итальянка», т. е. строй гармоники «итальянского происхождения».

В народе встречается несколько типов «тальянок». В дореволюционные годы в сельских местностях была распространена «тальянка», имеющая в правой клавиатуре 8–10 клавиш и в левой один басовый клапан с соответствующим аккордом, настроенным в порядке Т – S. Смена гармонической функции в басу совершается путем смены направления меха в сторону разжима или сжима. Иногда в середине левого грифа располагается клапан, издающий один соответствующий тонике звук, который выполняет в общем звучании роль тонической педали.

В городских местностях были распространены «тальянки» с большим числом звуков в правой клавиатуре (до 18–20) и басовых клапанов в левой. На «тальянке» с четырьмя басовыми клапанами сменой направления меха извлекаются следующие гармонические функции: Т – S – D<sub>7</sub> – DD<sub>7</sub> и t – s – D<sub>7</sub> – DD<sub>7</sub>. На гармониках более поздней конструкции имеется шесть басовых клапанов, которые при разных направлениях меха звучат одинаково в пределах Т – S – D<sub>7</sub> и t – s – D<sub>7</sub>.

В игре на гармониках у каждого исполнителя имеются свои приемы украшения одноголосных мелодий, преимущественно протяжных напевов. У одних – это украшение основной мелодии сложнейшими мелодическими «кружевами» – орнаментом, у других – октавное тремоло на продолжитель-

ных звуках мелодии или тремолирование основного звука с верхней соседней ступенью пентатоники.

В исполнительской практике народных музыкантов-гармонистов распространено дублирование напева в басовом регистре. Подобное явление выражает тенденцию к выделению и подчеркиванию «остова» исполняемой мелодии, свободного от мелизматических наслоений.

ГУСЛИ – встречаются в основном среди жителей северо-западных районов ТАССР, граничащих с Марийской АССР. Вопрос, каким именно образом гусли стали бытовать среди татар и почему они встречаются лишь в этих районах республики, полностью не выяснен. По рассказам самых пожилых жителей, гусли существуют у них с незапамятных времен, и мастерство игры на них передается из поколения в поколение. По всей вероятности, в далекие времена гусли этого типа были заимствованы от соседних народов – марийцев, чувашей, но в дальнейшем не нашли распространения в других местностях. Как известно, гусли – один из наиболее любимых и распространенных народных инструментов у марийцев, у которых даже существовала поговорка: «Плохая та невестка, которая не умеет играть на гусях». По-марийски «кусле» («кюсле»). Татарское название «гюслэ» – «гюсля» близко, как к русскому, так и к марийскому и чувашскому «кесле».

В отличие от других народов у татар исполнителями на гусях являются исключительно женщины. В противоположность гармоникам и скрипке, являющимися в основном «мужскими», гусли бытуют в качестве «женского музыкального инструмента».

Интересны особенности татарских гуслей, заключающиеся в своеобразии их строя и лада. Если русские, чувашские, марийские гусли имеют диатонический строй, то татарские гусли приспособлены в этом отношении к исполнению пентатонических мелодий. Татарские гусли имеют 10 и больше струн, которые настраиваются в следующем порядке (пример 36):

Пример 36



Иногда происходит перестройка струн в соответствии с ладовым вариантом, характерным для той или другой мелодии (пример 37):

Пример 37



Исполнитель играет обеими руками. Пользуясь иногда медиатором, он легко меняет тембр звучания. Очень часто одноголосная мелодия сопровождается одновременно звучанием низких струн, выполняющих в данном случае роль аккомпанемента.

Репертуар этих инструментов составляют в основном «деревенские напевы» и короткие умеренные по темпу песенные мелодии. Равномерное ритмическое течение, отсутствие орнамента в этих мелодиях наилучшим образом отвечают техническим возможностям игры на гусях. В качестве примера приведем напев, названный в честь деревни, где издавна распространена игра на гусях и где имеются целые ансамбли гусярлов, – «Сәрдәбаш авылы көе» («Напев деревни Сардабаш») (пример 38):



Игра на музыкальных инструментах в условиях дореволюционного быта татарского народа не могла получить широкое распространение в его культурной жизни. Любители-музыканты подвергались яростным нападкам и преследованию со стороны духовенства и религиозных фанатиков, которые нередко прибегали к методам погромщиков, разгоняя слушателей, уничтожая музыкальные инструменты. Однако жестокие притеснения и гонения не смогли подавить любовь народа к искусству, полностью лишить его возможности заниматься музыкой. Не проходили без пения и музыки народные празднества, молодежные игры и некоторые другие события, как например, проводы рекрутов, свадебные обряды.

Игра на музыкальных инструментах у татарского народа издавна была связана с пением. Пение, сопровождавшееся игрой на народных музыкальных инструментах, оказало решающее влияние на развитие инструментального жанра в дореволюционном музыкальном быту. Связь с самой популярной в народе формой исполнения – с пением – несомненно, способствовала распространению в народе игры на музыкальных инструментах. Одновременно за счет народно-песенных мелодий постоянно исполнялся и обогащался репертуар инструментальной музыки.

Песенным мелодиям, получившим распространение в инструментальном исполнении, свойственны теплота и задушевность, проявившиеся ранее в пении. Соревнуясь с мастерами-певцами в умении передать содержание мелодии, исполнители-инструменталисты не просто копируют мелодический рисунок того или другого напева, а подвергают его и различного рода изменениям в зависимости от технических возможностей инструмента. Так, например, гармонисты и скрипачи украшают мелодии протяжных песен сложным орнаментом, меняют регистр звучания, применяют динамические эффекты, сопоставляя сочное звучание *f* с нежным *p*. Специальное приспособление на гармониках позволяет менять тембр звучания путем вклю-

чения дублирующих октавных звуков. Излюбленным приемом обогащения песенной мелодии у исполнителей на курае является окружение мелодического «остова» всевозможными орнаментальными «кружевами».

Коротким песенным мелодиям в инструментальном исполнении характерны: мелодическое варьирование, стремление к интонационной остроте через широкие интервальные сопоставления, дробление мелодического «остова» на более мелкие ритмические единицы.

Импровизация как основа вариационного развития мелодий этой группы у каждого исполнителя проявляется по-разному. Приведем пример из множества существующих вариантов напева «Алтын-көмеш» («Золото-серебро»)¹ (пример 39):

Быстро ♩ = 168 Пример 39

Самостоятельные инструментальные мелодии, не столь многочисленные, по своей тематике и стилистическим особенностям делятся на следующие основные группы:

- а) мелодии, посвященные историческим событиям,
- б) мелодии о природе и родном крае,
- в) плясовые наигрыши.

Мелодии, посвященные историческим событиям, лаконичны по форме, несложны по структуре. Им характерна соразмерность фраз и предложений, составляющих в целом квадратную форму строения. Метроритмическая пульсация в большинстве этих мелодий протекает в характерном для маршевой музыки чередовании сильной и слабой доли при простой ритмической структуре. Такое маршеобразное начало свойственно мелодиям, созданным в годы народных восстаний, освободительных войн, революций. Приведем пример, в котором наиболее отчетливо выступают эти черты (пример 40):

¹ Название «Алтын-көмеш» более распространенное. Здесь пример тому явлению, когда один и тот же напев бытует в народе под разными названиями.

Скоро  $\text{♩} = 100$  Пример 40

Эта одна из сохранившихся мелодий времен пугачевского восстания отличается от других старинных напевов упругим, напористым ритмом, волевым характером многократно повторяющейся мелодической фразы. Интонационный строй «Напева о взятии Казани» перекликается с башкирскими народными маршами тех лет.

В мелодиях о природе заметно стремление к изобразительности, к подражанию звукам, слышимым в природе. В качестве примера приводим наигрыш «Аккошлар сөйләшүе» («Разговор лебедей») в исполнении на курае (пример 41):

Умеренно скоро  $\text{♩} = 76$  Пример 41

Как видно из примера, звукоподражание основывается на импровизационном развитии мелодии. Однако при этом исполнитель (он же импровизатор) не подражает натуральному крику лебедя, наоборот, из лаконичных, многократно повторяющихся напевов (фраз) складывает стройную, законченную композицию наигрыша. Незначительные изменения при повторении попевок рисуют картину «говорящих», «беседующих» лебедей, при этом «каждый из них» имеет родственный к первоначальному, но несколько видоизмененный вариант «речи».

Примечательно и то, что в заключении вариаций следует мелодическое построение, родственное по интонации народно-песенным мелодиям. Это явление еще раз свидетельствует о тесной связи инструментальных наигрышей с песенными мелодиями.

Значительная часть дореволюционных татарских народных мелодий посвящена родному краю, его городам и селам. Кроме того, народные таланты, где бы они ни находились, во всех краях необъятной России, создавали замечательные образцы инструментальной музыки. Об этом свидетельствуют названия мелодий – «Самарканд», «Старый Белебей», «Озеро Байкал», «Золотая сопка», «Тюмень», «Оренбург», «Ашхабад», «Уфа», «Река Белая», «Бакалинск» и многие другие.

В музыкально-композиционном и структурном отношении мелодии о родном крае соприкасаются с соответствующими жанровыми разновидностями

песен – протяжных, умеренных и скорых по темпу, «деревенских». Не исключено, что некоторые из этих мелодий в первоначальном варианте бытовали как песни, но далее получили распространение в инструментальном исполнении.

Плясовые наигрыши – самый распространенный вид в группе инструментальной музыки. По композиции и структуре они тесно сплетаются с популярным в народе жанром такмаков. Многие плясовые такмаки бытовали и продолжают бытовать в народе как в песенной форме, так и в инструментальном исполнении («Эпипэ», «Энисэ» и др.). Вместе с тем, в дореволюционной инструментальной музыке имеется целый ряд плясовых наигрышей, не связанных с формой такмака, а являющихся одной из разновидностей народной танцевальной музыки. Типичным примером является наигрыш «Чабата» («Лапоть»), сопровождающий одиночный мужской танец, построенный на легких, быстрых, мелкодробленных движениях танцора.

Если наигрышам, родственным такмакам или же мелодиям, непосредственно перешедшим из вокальной в инструментальную музыку, свойственно мелодическое варьирование, то наигрыши типа «Чабата» отличает динамическое и тональное варьирование при неизменно остающемся мелодическом рисунке (пример 42):



Динамические и тональные вариации зависят от рисунка и формы танца, который по своей природе также импровизационен. Чем интенсивнее движение танцора, тем острее становится ритм наигрыша и динамически насыщеннее или тонально выше звучит сопровождение, и наоборот – чем мельче рисунок танца, тем мягче и тише звучит сопровождающая мелодия. Переходы к контрастной динамике и к другим тональностям во время танца совершаются внезапно, производя, в свою очередь, большое эмоциональное впечатление на зрителей.

В заключение отметим, что в данном кратком разделе о татарских народных музыкальных инструментах мы коснулись лишь тех из них, которые нашли повсеместное широкое распространение, но не ставили цель показать полный инструментарий всех времен. Этим объясняется отсутствие справок об инструментах уже прекративших свое существование или же имевших местное значение в далеких от Татарии краях. Мы здесь говорили о народных музыкальных инструментах, инструментальной музыке в связи с тем их значением, которое они имеют в современном музыкальном быту татарского народа.

## II У ИСТОКОВ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА И ТВОРЧЕСТВА

Одним из важнейших стимулов успешного развития всякой культуры является освоение плодотворных профессионально-творческих традиций, заключенных в культурном наследии прошлого. Однако в области профессионального музыкального искусства татарский народ, как и многие другие народы царской России, таких традиций не мог иметь, ибо служители ислама внушали, что занятия музыкой греховны и под этим предлогом жестоко преследовали тех, кто нарушал их запреты.

Однако преграждая пути профессиональным занятиям музыкой, господствующие классы в союзе с духовенством не могли подавить творческий гений народа. Как было показано ранее, сквозь многовековой гнет и насилия татарский народ пронес самобытное народно-национальное музыкальное творчество. С давних времен эта фольклорная сокровищница влечет к себе этнографов, писателей, музыкантов, а собрание и публикация произведений устного народного искусства сложились в одну из устойчивых и благородных культурно-исторических традиций.

Ранние описания быта татар и записи фольклорных образцов русскими учеными-путешественниками относятся ко второй половине XVIII века, когда впервые силами Академии наук были организованы экспедиции в различные районы с целью изучения археологических, этнографических и естественных богатств России. В результате в материалах уже первой такой экспедиции, возглавлявшейся И.И. Лепехиным (1740–1802), имеются описания некоторых обычаев и обрядов татар<sup>1</sup>.

Одновременно с этим географ Н.П. Рычков (1746–1784), путешествуя по Заволжью и Приуралью, включил в свои историко-археологические материалы по Волжско-Камской Булгарии записи легенд, обрядов и поверий<sup>2</sup>.

Более систематическим изучение жизни, быта и культуры народов, населявших тогдашнюю Казанскую губернию, становится в XIX веке.

Одним из важных факторов, стимулировавших новые прогрессивные сдвиги в общественной жизни и культуре во всех национально-колониальных

---

<sup>1</sup> «Дневные записи путешествия доктора Академии наук адъютанта Ивана Лепехина по разным провинциям Российского государства в 1768 и 1769 года». Ч. I., СПб., 1771 .

<sup>2</sup> «Журнал и дневные записи путешествия капитана Рычкова по разным провинциям Российского государства (1769 и 1770 гг.)». СПб., 1770.

регионах царской России, явилось быстро растущее здесь просветительское движение. Испытывая сильнейшее воздействие передовых общественных идей, характерных для русского просветительства, выступившего ярим противником крепостнических порядков, сторонником народного образования и усвоения европейских форм жизни, просветительство в каждой из национальных областей обрело свои черты, выдвигало своих деятелей.

Достаточно назвать великого поэта-борца, признанного сыном трех братских народов – башкирского, казахского и татарского, – Мифтахетдина Акмулла и такого видного представителя башкирской просветительской литературы, как Мухамметсалим Уметбаев, вспомнить о творческой деятельности казахских просветителей Ибрая Алтынсарина и Абая Кунанбаева.

Выдвинуло своих крупных представителей и татарское просветительство. Если в первой половине XIX века, в период становления просветительской мысли, такие ее представители, как И. Хальфин, С. Кукляшев, М. Махмудов ратовали за приобщение масс к светским знаниям, за создание школ нового типа и за сближение письменного литературного языка с общенародным разговорным, то во второй половине столетия, начиная уже с 60-х годов, просветительское движение, представленное такими деятелями, как Ш. Марджани, Х. Фаезханов, К. Насыри, проникает во все сферы духовной жизни народа и, обретая все более определенную демократическую направленность, при всей своей порой социально-классовой противоречивости, становится важной частью национально-освободительного движения. Недаром М. Акмулла так восторженно приветствовал Шигабутдина Марджани, посвятив его памяти большое поэтическое послание, изданное в Казани в 1892 году.

Под знаком прогрессивных просветительских идей и следует рассматривать появление все большего числа научных, литературных, фольклорных и иных публикаций, поднимающих те или иные пласты народно-национальной культуры. Это тем более важно подчеркнуть, что в высказываниях того же Марджани намечился решительный пересмотр традиционных установлений мусульманского духовенства в отношении искусства вообще и музыки в частности. Вопреки им Марджани писал: «Музыка доставляет слушателям большое эстетическое наслаждение, вводит в мир красоты и духовной чистоты. Поэтому нет ничего предосудительного в слушании проникновенных мелодий, исполняемых на различных музыкальных инструментах»<sup>1</sup>.

К началу XIX века относится публикация первого известного нам сборника «инородческих», как выражались тогда, мелодий, осуществленная в Астрахани Иваном Добровольским в издаваемом им «Азиатском музыкальном журнале». Поместив этот сборник в качестве приложения к своей книге «Музыка уральских мусульман с очерком их быта», изданной уже в конце века, С.Г. Рыбаков писал: «По мысли и указанию Влад.Вас. Стасова перепечатаваю редкое музыкальное издание – Сборник инородческих мелодий,

---

<sup>1</sup> Цит. по кн.: *Абдуллин Я.Г.* Татарская просветительская мысль. Казань, 1976. С. 291.

записанных в Астрахани в начале текущего столетия, интересный помимо самих мелодий тем, что представляет, может быть, первую в России запись инородческих мелодий и одну из первых литографских работ (появившихся в первые же годы после введения литографии у нас)<sup>1</sup>.

В восьми небольших тетрадах, составляющих это издание, мелодии расположены следующим образом: в 1-ю тетрадь вошли 7 калмыцких песен (5 протяжных и 2 плясовых); во 2-й тетради представлены 6 армянских песен (2 протяжных и 4 свадебных плясовых); в 3-ю тетрадь вошли 2 песни астраханских татар и следующие 2 песни казанских татар (пример 43):

Пример 43

1.

У - ак У - ак та - ал гена кыз-лар ау- зы ба-ал гена.  
Кыз-лар бе-ни бер-уб-ся ха-ста ба-шен са-у гена.

2.

Бай-лар бай-лар ба - ал э - чер, ур - та бай-лар сра - а эчер  
Кы - эз алла - ган - чы яшь ектъ - ляр кы - мез э - чуб кы-эз ка - чар.

В 4-й тетради приведена персидская песня; в 5-й тетради еще одна песня астраханских татар; в 6-ю тетрадь входят казачья, черкесская, горская и чеченская песни; в 7-ой даны бухарская и кабардинская; в 8-й приводятся лезгинская, ногайская и тунгусская песни.

К сожалению, это уникальное по своему многонациональному содержанию издание никак не прокомментировано, и поэтому множество вопросов, возникающих в связи с его появлением остаются без ответа.

Значительное место образцам татарского народного творчества отводится в общэтнографических, исторических и иных трудах. В 1842 году М. Ивановым была издана «Татарская хрестоматия», содержащая народные песни, поговорки и загадки. Долгие годы изучению татар отдал профессор Казанского университета К.Ф. Фукс. В его книгу «Казанские татары в статистическом и этнографическом отношении», опубликованную в Казани в 1844 году, вошли и образцы песенного творчества татар. В 1859 году вышли в свет «Татарские сказки», опубликованные С. Кукляшевым.

<sup>1</sup> Рыбаков С.Г. Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта. Петербург, 1897. С. 297–298. Здесь же отмечено, что один экземпляр этого издания хранится в отделе изящных искусств Петербургской публичной библиотеки, а из цензурской надписи видно, что журнал издавался в 1816–1818 годах.

Ценный вклад в эту работу внесли труды членов Русского географического общества Н. Попова, опубликовавшего «Сведения и материалы для изучения поверий, сказаний, суеверных обычаев и обрядов у качинских татар Минусинского округа», имеющие упоминания о музыкальных инструментах и песнях, а также И. Покровского, издавшего в 1870 году в Записках Оренбургского отдела Русского географического общества «Сборник башкирских и татарских песен», и Р.Г. Игнатьева, собравшего «Сказания, сказки и песни, попадающиеся в рукописях татарской письменности и устных пересказах у иногородцев-магометан Оренбургского края» (там же. Вып. III. 1875).

Несмотря на положительный сдвиг в области собирания и публикации материалов татарского фольклора, в этот период его систематизация и научная классификация находились лишь в стадии зарождения. Собиратели видели в фольклоре в одних случаях этнографический материал для более яркого описания отличительных сторон быта и культуры татар, в других – применяли его в учебных целях, как интересный, увлекательный и доступный литературный материал для начинающих читателей. Преследуя эти цели, собиратели не ставили задачу научного анализа фольклора и не вникали в его классовые и социальные корни, правдивое отражение в нем общественных явлений той эпохи. Большинство собирателей записывали то, что чаще встречалось.

Первые опыты систематизации татарского песенного фольклора относятся к концу XIX века. Наиболее значительными в этом отношении являются труды Каюма Насыри (1825–1902).

Родившийся в семье муллы и сам готовившийся стать служителем религии, он после окончания медресе отказывается от карьеры священнослужителя и посвящает себя разносторонней просветительской деятельности. Совмещая в своем лице писателя и историка, ученого-педагога и этнографа, он создает множество популярных пособий по различным областям знания – от математики, физики, географии, этики и педагогики до кулинарии, слесарного и ювелирного дела.

В противовес буржуазной верхушке татарского общества и реакционному духовенству с их ориентацией на феодальную культуру арабского Востока, К. Насыри и его единомышленники из среды передовой интеллигенции трудились над просвещением народа, боролись за развитие подлинно национальной культуры. «Я вижу, – писал К. Насыри, – как везде и всюду люди нашего времени обращают огромное внимание на образование, знание, искусство... Прискорбно, когда весь мир занимается науками и знаниями, в народе нашей нации таковое отсутствует полностью. Говорят, что в России проживает 10–15 миллионов татар. В области науки татары застряли на очень низком уровне. Нельзя не печалиться»<sup>1</sup>.

Собиранием, изучением и публикацией татарских фольклорных материалов К. Насыри начал заниматься с 70-х годов прошлого столетия. Будучи

---

<sup>1</sup> *Насыри К.* Избранные произведения. Казань, 1953. С. 117 (на тат. яз.).

действительным членом Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете, он в 1880 году опубликовал труд «Поверья и обряды казанских татар»<sup>1</sup>. Значительное место вопросам музыки и фольклора отведено в его капитальном труде «Фэвакиһел жөләса» («Плоды бесед»), изданном в Казани в 1884 году: в 30-й главе объясняется значение музыки в народном быту; в 40-й главе приведены пословицы, загадки, песни, байты.

Непреодолимое значение имеет тот факт, что в обстановке травли талантливых певцов и музыкантов из народа, К. Насыри мужественно писал о благотворном влиянии музыки. В книге «Фэвакиһел жөләса», в главе «Пение и музыка» он писал: «Если кто-либо, услышав пение, ничего не ощутил в себе, тот или не имеет тонких чувств, или духовно нездоров...

Доктора в Греции, когда состояние у больного ухудшалось, давали ему слушать приятную и красивую музыку. Некоторые ученые говорили: “Если кто весной, когда распускаются цветы, или во время пения или игры на музыкальных инструментах остается безучастным всему тому, тот не здоров духом, для того лечебных средств не существует”. А у нас о таких говорят: “У него сердце обросло мохом”. Ученые говорят, что мелодия, красивое пение является духовной пищей..., что они освежают мысль, утончают память, смягчают характер человека, доброго восхваляют, труса делают храбрым, скупого заставляют стать добрым. И детей убаюкивают пением – красивое пение, приятный голос благоприятно влияют на чувства младенцев...»<sup>2</sup>.

Из рассказов современников К. Насыри известно, что он любил слушать музыку, довольно хорошо играл на кубызе и курае. Из других музыкальных инструментов у него имелись скрипка и балалайка<sup>3</sup>.

К. Насыри одним из первых татарских ученых-просветителей положил начало жанрово-тематической классификации татарских народно-песенных текстов. Особое значение в этом плане имеет его труд «Образцы народной литературы казанских татар», опубликованный в Известиях Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете (том XIII, выпуск 5) в 1896 году. В предисловии к этому труду Н.Ф. Катанов отмечал, что изучение народной литературы казанских татар началось недавно. Из публикаций, известных в то время, он называет: книгу венгерского ученого Г. Балинта «Kazani – tatar szövegek es forditas», опубликованную в Будапеште в 1875 году и содержащую 144 изречения (пословицы), 46 загадок, 64 народных песни, 34 сказки и др.: изданный в 1880 году небольшой сборник пословиц, поговорок и загадок М. Салихова; сборник Абдулаллыяма Фейзханова, изданный в 1890 году и содержащий в арабской транскрипции 12 рассказов, 3 стихотворения отдельных лиц и 500 пословиц; вышедший в свет в 1892 году татаро-русский самоучитель Вагапова, содержащий 38 песен эротического характера.

<sup>1</sup> *Насыров К.* Поверья и обряды казанских татар. Записки Русского географического общества. Т. VI. Петербург, 1880.

<sup>2</sup> Там же. С. 392–393.

<sup>3</sup> Об этом сообщает М. Гайнуллин в предисловии к указ. изданию. С. 20.

О названном выше труде К. Насыри Катанов писал: «Теперь Обществу археологии, истории и этнографии представлена действительным членом Абдул-Каюмом Насыровым статья, содержащая в себе: 28 загадок, 243 пословицы и 145 песен. К. Насыров впервые представил столько пословиц и песен, сколько не представляли прежние собиратели памятников народного творчества казанских татар. Представленные г. Насыровым материалы вполне доказывают, что он хорошо знаком с бытом и языком своего народа, среди которого он провел всю жизнь, изучал его во всех отношениях. Приведенные нашим собирателем загадки доказывают замечательное остроумие его народа... Песни, находящиеся в сборнике г. Насырова, разделены самим автором на унылые песни, хвалебные песни, эротические (о соединении с возлюбленной), песни грустные, песни, выражающие досаду, и песни о разлуке с любимым человеком. Из всех этих песен можно видеть, как образно и легко здешний татарский народ описывает радостное и грустное настроение своей души»<sup>1</sup>.

Попытка систематизировать народные песни представляет определенный интерес. Однако в своей классификации Каюм Насыри исходил исключительно из содержания текстов народных песен, не касаясь их музыкальной стороны. Поэтому в одном и том же разделе встречаются разные по своему строению куплеты. Не подлежит сомнению, что эти тексты пелись на разные по характеру мелодии. Так, при сравнении с текстами известных нам старинных народных песен становится очевидным, что большинство их пелось на протяжные напевы, которые выбирались по вкусу певца.

В конце XIX века появляются труды, специально посвященные музыкальной стороне народного творчества. К ним можно отнести сборник «Мелодии оренбургских и ногайских татар» В.А. Мошкова, записанные им от татар, находящихся на военной службе в войсках Варшавского военного округа. 30 таких мелодий помещены в XIV томе Известий Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете в 1897 году. Кроме того, Мошковым были записаны чувашские и мордовские мелодии с текстами, которые также были опубликованы в 1894, 1897 и 1901 годах, соответственно в XII, XIV и XVII выпусках Известий, а в виде отдельных сборников известны под заглавием «Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края».

В своих примечаниях и комментариях Мошков указал на особенности музыкального творчества и исполнительства народов Поволжья. Несмотря на то, что записи мелодий страдают упрощенностью и схематичностью, из сборника В. Мошкова можно получить значительные сведения о содержании старинных татарских песен и об их мелодической структуре, ладовых и ритмических особенностях.

---

<sup>1</sup> Известия Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете. Т. XIII. Вып. 5. 1896. С. 76–77.

Но особое место среди трудов того периода заняла серия музыкально-этнографических работ Рыбакова.<sup>1</sup> Наиболее капитальной из них является книга «Музыка уральских мусульман с очерком их быта», опубликованная Академией наук в Петербурге в 1897 году. Представленные в этом собрании 204 мелодии с текстами и русскими переводами дополнены описанием быта, мировоззрения и культуры татар и башкир. Рыбаков утверждал, что музыкальное творчество татар и башкир имеет «самостоятельную ценность и значительные поэтические и музыкальные достоинства». В его описаниях выражена симпатия к отсталым и угнетенным народам востока России. Иногда автор прямо говорит о фактах проявления ненависти со стороны этих народов к русским чиновникам, пытающимся искоренить национальные чувства «инородцев». Рыбаков не предлагает какие-либо конкретные меры, направленные на поднятие национальной культуры этих народов в ближайшее время, а советует лишь изучать их жизнь, чтобы знать с какой стороны начать «внедрение русской культуры»<sup>2</sup>.

Этот путь предвидится Рыбакову не как сознательное восприятие нерусскими народами прогрессивной русской культуры, а как добровольное их примирение с происходящими событиями. Например, политика «обрусения инородцев» встретила отчаянное сопротивление народа, и царское правительство было вынуждено перейти от жестоких мер к более незаметным, обходным маневрам. Предложение же Рыбакова «духовно влиять на инородцев путем водворения христианского просвещения и культуры», по существу не что иное, как отражение этой политики «водворения», но «без насильственных и своекорыстных действий»<sup>3</sup>. Основу издавна сложившихся чувств взаимности и дружбы между русским народом и народами востока России Рыбаков видит в том, что «и народности Востока, и русский народ одинаково настроены монархически и религиозно», что русский народ помог просвещению и поднятию культуры народов Востока тем, что он шел, «неся крест на себе и Христа с собою»<sup>4</sup>.

Правильно говоря об изменениях в жизни и творчестве различных народов под активным влиянием русской культуры, автор попытался показать «сопротивление» этих народов русскому влиянию якобы в целях охраны своих

<sup>1</sup> Сергей Гаврилович Рыбаков родился 27 ноября 1867 года в Самаре – умер 28 декабря 1924 года в Москве. Окончил историко-филологический факультет Петербургского университета. Музыкально-теоретическое и композиторское образование получил в Петербургской консерватории. Начиная с 1893 года предпринимает ряд путешествий с музыкально-этнографическими целями в восточные области России и Туркестан. Результатом этой деятельности явилось издание следующих трудов: «О поэтическом творчестве татар, башкир и тептярей с 40 мелодиями» (журнал «Живая старина», изд. Отделения этнографии Русского географического общества. Вып. III и IV. 1894.); «Курай, башкирский музыкальный инструмент» (1896); «Русское влияние в музыкальном творчестве нагайбаков, крещенных татар Оренбургской губернии с 18 мелодиями» («Русская музыкальная газета». 1896. № 11).

<sup>2</sup> Рыбаков С.Г. Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта. Петербург, 1897. С. 43.

<sup>3</sup> Там же. С. 5, 43.

<sup>4</sup> Там же. С. 5–6.

«племенных индивидуальностей». В действительности же эти народы боролись против русификаторской политики царизма, против тирании и насилия.

Рыбаковым была сделана одна из первых попыток жанровой дифференциации татарских народно-песенных мелодий. На основе собранного песенного материала С. Рыбаков намечает следующую жанровую классификацию: «Песни их (т. е. татар. – *Аз.А.*), делясь на два главных класса, по строению своему разделяются на два вида: а) на простые, не имеющие никаких добавлений в виде запевов, припевов и т. п., представляющие или чисто узункой (т. е. протяжный напев. – *Аз.А.*), или только такмак (т.е. короткий напев. – *Аз.А.*) и б) на сложные, состоящие из соединения протяжных песен со скорыми, делящиеся обыкновенно на две части: первая часть – собственно песня, обыкновенно узункой, и вторая часть – припев, для которого служат скорые песни – такмаки, наряду с самостоятельным значением играющие громадную служебную роль. Таким образом, первая часть сложной песни поется на один мотив, а вторая – на другой»<sup>1</sup>.

Из этого видно, что при установлении жанровых разновидностей татарских народных песен Рыбаков в основном исходил из музыкально-композиционных особенностей.

Не зная языка, автор не смог проанализировать тексты песен, что привело к таким, например, спорным высказываниям: «Сила поэтического творчества у татар, по-видимому, не столь значительна, как, например, у башкир и киргиз. Вместе с тем песни и мелодии татар, по-видимому, сохраняются дольше, через ряд поколений, чем у башкир и киргиз. В татарских песнях нет той шири и полета или выдающейся внешней мелодичности, как например, в башкирских и киргизских, но зато им присуща определенная типичность, выразительность, глубина чувств»<sup>2</sup>.

Отсутствие текстологического анализа повлекло за собой неясность и в оценке мелодических качеств песен. Об этом свидетельствует следующее высказывание: «В мелодиях рассматриваемых инородцев (т. е. татар и башкир. – *Аз.А.*) мало сказываются сложные изгибы развитого и глубокого чувства, нет того захватывающего лиризма, какой присущ русским песням: от них веет больше внешним настроением, объективностью, точно они отражают внешние явления природы, а настоящих, или, по крайней мере, в нашем смысле звуков человеческой души они пока еще не слышали и потому не отразили, или, может быть, они отражают особый строй чувствований, который мы мало понимаем»<sup>3</sup>.

«Книжным творчеством» Рыбаков назвал байты и мунаджаты, принадлежащие, по его определению, «перу определенных грамотных личностей, главным образом, мулл из татар». В отношении мунаджатов (духовные стихи) автор, пожалуй, прав. Что же касается байтов, то о них этого сказать нельзя, ибо они создавались и бытовали в самых широких слоях трудового народа.

<sup>1</sup> Рыбаков С.Г. Музыка и песни уральских мусульман, указ. издание. С. 63.

<sup>2</sup> Рыбаков С.Г. 50 песен татар и башкир. М., 1924 (предисловие).

<sup>3</sup> Рыбаков С.Г. Музыка и песни уральских мусульман, указ. издание. С. 50.

Рыбаков не исследовал музыкальное творчество казанских татар, хотя и был уверен в том, что Казань является центром татарской культуры. Поэтому он отмечал, что его обобщения «легко могут оказаться односторонними, неполными, требующими добавления и поправок»<sup>1</sup>.

Несмотря на схематичность записей, сборник С. Рыбакова заслуживает внимания, прежде всего как собрание редких образцов татарских мелодий, сохранившихся в нотной записи. С. Рыбаков одним из первых среди русских ученых обратился к музыкальному творчеству татар и не раз возвращался к нему в разное время. Например, в 1924 году в Москве им были изданы 14 протяжных песен татар из задуманных им «50 песен татар и башкир с текстами, переводами и гармонизациями».

С 1883 года начинается собирательская деятельность учителя по профессии Г.Х. Еникеева. В Поволжье и Приуралье им были записаны мелодии и тексты 144 татарских и башкирских песен. Помощь в нотировании этого материала Еникееву оказал профессор А.И. Оводов. К сожалению, этот ценный материал долгое время не был опубликован. Лишь в сборнике «Татарские народные песни», изданном Татгосиздатом в Казани в 1955 году, записям Еникеева было отведено должное место<sup>2</sup>.

Плодотворной была деятельность профессора Казанского университета Николая Федоровича Катанова (1862–1922). Крупный ученый востоковед, лингвист и этнограф, один из активных членов Казанского отделения Общества археологии, истории и этнографии, он в 1880–1890-х годах опубликовал ряд ценных фольклорных материалов, собранных им в различных экспедициях, в том числе работу «Исторические песни казанских татар», изданную в Казани в 1899 году.

Происходившее на протяжении XIX века собирание и изучение произведений народного литературного и музыкально-поэтического творчества имело большое культурное и просветительское значение...

Вместе с ростом интереса к татарскому музыкальному фольклору стремлением раскрыть его национально-самобытные особенности среди передовой татарской общественности нарастало критическое отношение к господствующему реакционному взгляду на искусство и вообще на культурное развитие народов Казанского края.

Росла и тяга к театру, музыкальному образованию и исполнительству. Несмотря на противодействие духовенства, баев и консервативных кругов общества, либерально настроенная буржуазная молодежь, учащиеся медресе не только посещали русский театр, но и, преодолевая большие трудности, устраивали тайные любительские спектакли, организовывали домашние концерты, обучались игре на европейских музыкальных инструментах.

---

<sup>1</sup> Рыбаков С.Г. Музыка и песни уральских мусульман, указ. издание. С. 50.

<sup>2</sup> Рукопись сборника Г. Еникеева и А. Оводова хранится в фольклорном кабинете Министерства культуры Башкирской АССР.

С момента учреждения в 1804 году в Казани университета он становится очагом мощного духовного воздействия, стимулировавшего культурное развитие всех народов Поволжья и их сближение с русской культурой. Большое влияние на музыкальную жизнь Казани оказывала общественно-музыкальная деятельность профессоров и студентов университета.

Во второй половине XIX века музыкально-театральная жизнь Казани еще более обогатилась. Это было связано с интенсивной работой русского драматического театра, начиная с 1870 годов, постоянными сезонами оперных трупп, с 1887 году деятельностью Казанского отделения Русского музыкального общества, с работой частной музыкальной школы, первым организатором и руководителем которой с 1870 года был Л.К. Новицкий.

В 1886 году свою школу открыл А.А. Орлов-Соколовский – музыкальный руководитель и дирижер оперной труппы П.М. Медведева. В 1891 году эту школу приобрел и возглавил Р.А. Гуммерт<sup>1</sup>.

В 1904 году школа Гуммерта, сформировавшаяся как один из крупных и хорошо организованных очагов музыкального образования во всем Поволжском регионе, была приобретена Казанским отделением Русского музыкального общества и реорганизована в Казанское музыкальное училище. Возглавив его в качестве директора, Гуммерт еще более активизировал педагогическую, композиторскую и исполнительскую деятельность, оказывая большое и плодотворное влияние на всю музыкальную жизнь Казани.

Из воспоминаний многих казанских музыкантов, лично знавших Р.А. Гуммерта, учившихся или работавших под его руководством, в частности, со слов М.А. Пятницкой, состоявшей педагогом Казанского музыкального училища с 1907 по 1963 годы, известно, что, благодаря энергии этого высокообразованного и разносторонне одаренного музыканта, вся деятельность училища и прежде всего преподавание специальных и теоретических дисциплин находилось на высоком уровне.

Однако в условиях царизма училище было далеко от тех больших государственных задач, особенно по подготовке национальных музыкальных кадров (об этом тогда не было и речи), которые перед ним встали в новую послереволюционную эпоху. Не понял этих задач и Р.А. Гуммерт, отказавшись в эти годы подчиниться решению о передаче музыкального училища в ведение Наркомпроса.

<sup>1</sup> Рудольф Августович Гуммерт родился 12/24 июля 1861 года в Ораниенбауме – умер 7 февраля 1922 года в Казани. В 1887 году окончил Петербургскую консерваторию по классу композиции Ю.И. Иогансена и Н.А. Римского-Корсакова. В этом же году по рекомендации А.Г. Рубинштейна был приглашен в Казань на должность второго дирижера в оперную труппу П.М. Медведева. Возглавив приобретенную у Орлова-Соколовского музыкальную школу, Гуммерт развернул и педагогическую работу. Как раз в этот период Гуммерт публикует ряд учебных пособий по сольфеджио и хоровому дирижированию: «Основные правила музыкальной метрики и ритмического правописания. Необходимое пособие при изучении теории музыки и сольфеджио», изданное в Москве в 1899 году; «Материалы для образования правильно поставленного хорового класса», изданные в Москве в 1901 году, и опубликованные в это же время «Технические и мелодические упражнения (сольфеджио) для одного голоса».

В качестве обобщения всего сказанного выше можно с полным основанием привести заключение о том, что «развитие русской художественной и музыкальной культуры влияло и на музыкальную культуру татар, пробуждая ее к жизни и помогая ей выйти из своеобразного «подполья», куда она была загнана мусульманской схоластикой»<sup>1</sup>.

Новые и значительные прогрессивные сдвиги в культуре и музыкально-общественной жизни татарского народа происходят на рубеже веков, в период мощного общественно-революционного подъема, приведшего к первой русской революции 1905–1907 годов. Буржуазно-демократическая революция 1905–1907 годов оказала глубокое воздействие на культурно-политическую жизнь всех народов России.

Революционная ситуация вызвала большой подъем демократической мысли, нашедший выражение в широком развитии периодической печати, распространявшей на языках народов России демократические и социалистические идеи. Не осталась в стороне и татарская печать.

На гребне общественно-революционного подъема наряду с реакционными газетами «Казанский телеграф», «Вестник правды», «Нур» – «Луч», «Баянэль-хак», кадетской «Волжско-Камской речью» или эсеровскими «Тан» («Заря») и «Тавыш» («Голос») выходят умеренные либерально-буржуазные газеты типа «Йолдыз» («Звезда»), «Әхбар» («Известия»), «Казан мөхбире» («Казанский вестник») в Казани, «Вақыт» («Время») в Оренбурге, а начиная с 1905–1907 годов – газеты прогрессивно-демократического направления.

К таким изданиям относились: недолго просуществовавшая в Оренбурге первая большевистская газета «Урал», руководимая Хусаином Ямашевым; наиболее последовательная по революционно-демократической направленности казанская газета «Әлислах» («Реформа»), редактировавшаяся Фатыхом Амирханом; выходившая в Казани газета «Азат» («Свобода»), в которой в 1905 году сотрудничал Галиаскар Камал, а затем издававшаяся под его редакцией газета «Азат халык» («Свободный народ»); организованная в Уральске ее владельцем и редактором Камилем Мутыги Тухватуллиним газета «Фикер» («Мысль»), к сотрудничеству в которой, так же как и в издававшихся здесь же журналах «аль-Гаср аль-джадид» и «Уклар» («Стрелы»), был привлечен сначала в качестве конторщика, потом наборщика, а затем основного автора и редактора Габдулла Тукай.

Вместе с прогрессивно-демократической печатью, вокруг которой объединились лучшие художественно-творческие силы татарского народа, мощные стимулы для своего развития получила художественная литература, представленная такими выдающимися художниками и литераторами-бойцами, как великий народный поэт Габдулла Тукай, активный сторонник раскрепощения народа и строительства новой татарской культуры Маджит Гафури, основоположник татарской пролетарской литературы Гафур Кулахметов.

---

<sup>1</sup> История Татарской АССР. Т. I. Казань, 1955. С. 393.

Общественному подъему, вызванному революцией 1905–1907 годов, обязаны своим рождением национальный театр, возглавленный организаторами и участниками первых татарских театральных представлений Габдуллой Кариевым и Галиаскаром Камалом, и новые формы концертного и домашнего музицирования. Появились в этот период и первые ростки профессионального исполнительства и творчества.

Одной из новых форм общественно-творческой деятельности, возникшей на волне революционного подъема в среде демократически настроенных татарских литераторов, учителей, учащихся, а также городских служащих, были литературно-музыкальные вечера. Организованные впервые в 1906–1907 годах в Уральске, Оренбурге, Казани, они затем устраиваются в Петербурге, Уфе, Перми, Троицке, Чите, Чистополе и других городах.

Рецензируя первый литературно-музыкальный вечер, организованный в г. Уральске в ноябре 1906 года юный Г. Тукай в газете «Фикер» (№ 36 от 22 ноября 1906 г.) страстно призывал молодежь поддержать эту новую форму общественно-художественной жизни. Такие вечера, писал поэт, помогут «вселить в души наших настоящих и будущих детей новые и новые национальные чувства, страстную веру в светлое будущее и, как теплый, мягкий ветер солнечного лета, вдохнет новый дух в зачерствевшие сердца..., заставит прозвучать наши любимые песни из уст образованной молодежи, а не обитателей грязных углов публичных домов... Грешна музыка, вселяющая в души разврат, но похвальна музыка, зовущая к прогрессу и движению вперед»<sup>1</sup>.

Известно, что первый татарский литературно-музыкальный вечер, организованный С. Рамиевым, состоялся в Казани 23 октября 1907 года в Купеческом клубе (ныне здание Казанского ТЮЗа). А вот как откликнулась газета «Казан мөхбире» («Казанский вестник») на литературно-музыкальный вечер, состоявшийся в начале 1908 года: «27 марта в зале Биржи состоялся литературно-музыкальный вечер. Выступали мужской и женский хоры. Следует сказать, что по сравнению с прошлыми вечерами, мужской хор значительно вырос. Но чтобы он достиг такого уровня, когда можно было бы его слушать и наслаждаться, надо еще многое сделать...

Создание оркестра балалаек из 9–10 человек – в татарском искусстве новшество. Сын бая – Вали Апанаяев, Фахриислам эфенди и юноша Госман Салихов старались играть татарские напевы по возможности верно и красиво»<sup>2</sup>.

Осенью, а точнее 14 октября этого же года, на литературно-музыкальном вечере, устроенном в том же зале в пользу газеты «Эльислах», Тукай с большим успехом прочел свою только что законченную сатирическую поэму «Новый Кисекбаш, или Сенной базар».

Яркую и волнующую картину литературно-музыкального вечера, состоявшегося в Уфе в 1915 году, рисует один из его участников, Сайфи Кудаш, в своей книге «Незабываемые минуты». Особый восторг молодежи вызвали

<sup>1</sup> Тукай Г. Избранное. Т. II. Казань, 1961. С. 34–36.

<sup>2</sup> «Казан мөхбире» («Казанский вестник»). 1908. 31 марта.

выступления присутствовавших на вечере Сагита Рамиева и Маджита Гафури. Зал был потрясен и разразился громом аплодисментов, когда Рамиев, заканчивая чтение своего стихотворения «На рассвете», произнес:

...Взошла заря – уходит тьма.	Стань человеком,
Мысль	за истину бейся!
Рвется к солнцу,	Рассейся туман
Вьется ввысь!	И дурман.
...Вдаль взглядишь,	На аллаха не надейся:
Вновь родись,	Аллах – обман!

Долго не утихала буря восторгов и после выступления Маджита Гафури, прочитавшего свое стихотворение «Видно, нету тебя, аллах», заканчивающейся словами:

...Люди ропщут, клянут судьбу,	Над людьми!
Беспросветны дни, тяжелы:	Нет все это тебе не к лицу.
Счастье нам – лишь сулят в гробу	Обещаешь на небе рай
Злато любящие муллы!	Ты безропотному рабу.
Разве можно –	О, аллах,
Сам ты пойми!	Нам при жизни дай
Поручить золотому тельцу	Часть тех благ,
Суд вершить, черт возьми,	Что сулишь в гробу.

Помимо писателей и поэтов среди участников литературно-музыкальных вечеров часто встречаем хор шакирдов под управлением И. Агеева, любительские инструментальные ансамбли под руководством В. Апаная, Г. Терегулова, певцов Ф. Лагыпова, Г. Альмухамедова, выступавшего в качестве аккомпаниатора С. Габаша. Вместе с ними достойный вклад в успех этих вечеров внесли представители русской демократической интеллигенции.

Ниже об этом будет сказано подробнее. А сейчас хочется привлечь внимание к активному участию в музыкально-общественной жизни татар того времени Гликерии Алексеевны Трейтер, часто упоминавшуюся в татарской прессе под именем Трейтер-ханум.

В корреспонденциях о татарских литературно-музыкальных вечерах 1907–1908 годов неоднократно отмечалось, что выступления хора под управлением Трейтер-ханум украшали их программы, а ее проникновенное, отмеченное истинным вдохновением исполнением народных песен («Ашхазар» и др.) всегда встречало восторженный прием слушателей. За эту бескорыстную творческую помощь представители татарской интеллигенции и молодежь платили ей искренней и глубокой благодарностью, отмечали ее большой вклад в культуру татарского народа<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Гликерия Алексеевна Трейтер (1872–1938). Окончив Павловский институт и получив звание «сестра милосердия», намеревалась продолжить медицинское образование в Казанском университете. Большая общественно-политическая деятельность приводит ее к участию в революционно-демократическом движении, а затем в ряды партии большевиков (в 1919 г.). В 1920–1930-е гг. находится на ответственной государственной (Наркомвнешторг) и партийной работе в аппаратах Коминтерна, ЦК ВКП(б). Подробнее см. статью Р.И. Нафигова «Друг Тукая, солдат партии» в ж. «Казан утлары». 1986. № 2.

Горячо и последовательно в поддержку демократической и просветительской направленности литературно-музыкальных вечеров выступал Ф. Амирхан. Подчеркивая, что на этих вечерах можно было увидеть «учащуюся молодежь без головных уборов, наших прогрессистов с белыми воротничками и в каляпушах, желтолицых шакирдов, приказчиков, завсегдагаев сенного базара... и, наконец, несколько белобородых стариков, выглядевших весьма колоритно», писатель призывал допустить к их участию женщин, ибо, как он писал, «отсутствие половины нашей нации придает вечеру сухость, грубоватый тон и создает ощущение неполноты»<sup>1</sup>.

Борьба за утверждение в общественном быту татар новых веяний, в том числе и за равноправное участие в художественной жизни женщин, дала свои результаты. Из дошедших до нас сведений мы узнаем, что уже в 1917 году, в период между двумя революциями, женщины не только присутствуют на устраиваемых тогда в Уфе, Казани, Екатеринбурге литературно-музыкальных вечерах, но и активно участвуют в концертах. Здесь выступали женские хоры и ансамбли играющих на мандолинах и скрипках, певцы и танцовщицы.

Откликаясь на происходящие события, учащаяся молодежь – гимназисты и шакирды медресе – организовывали литературно-музыкальные вечера под названием «Свобода», на которых хоры и любительские оркестры исполняли татарские народные песни. Однако и в этой сфере общественной жизни не могло не сказаться классово-политическое расслоение татарского народа: кроме литературно-музыкальных вечеров, организуемых прогрессивной частью татарской общественности, поднимавшей проблемы просвещения народа, эмансипация женщин, развития национальной культуры, идеологами национальной буржуазии проводились схожие по форме, но прямо противоположные по содержанию и духу так называемые «Восточные вечера» («Шэрык кичэсе»).

Устраиваемый мусульманскими благотворительными обществами и проводимые под лозунгом «единения» всех тюркских народов во главе с татарской буржуазией, такие вечера использовались для пропаганды пантюркистской и панисламистских идей. Этому были подчинены как программы, так и вся обстановка этих националистических по своей направленности вечеров<sup>2</sup>.

Принципиально отличались от пантюркистских восточных вечеров устраиваемые в тот же период вечера восточной музыки. Поставив целью популяризацию подлинно народного музыкального творчества, организаторы этих концертов включали в их программы лучшие образцы песенного искусства татар и многих других народов, населявших Россию. К участию в такого рода

---

<sup>1</sup> Газета «Әлислах» («Реформа»). 1907. 5 ноября.

<sup>2</sup> См. описание такого вечера, проведенного в Петербурге, в газете «Кояш» («Солнце») от 12 февраля 1914 года; оно приведено также в книге «Вопросы татарской музыки» (1967. С. 209–210). Другие сообщения о подобных вечерах встречаются в газетах «Йолдыз» от 27 октября 1911 г., 28 февраля 1912 г., 13 марта 1912 г., 17 марта 1913 г., «Тормыш» от 28 февраля 1914 г.

концертах восточной музыки привлекались известные в то время музыканты как татарские, так и русские.

Приведем примера краткое описание одного из «Вечеров восточной музыки», состоявшегося 5 марта 1908 года в зале Нового клуба: «...Песни “Ашказар”, “Тэфтиләү”, “Бәхилләшү” были исполнены женским хором под управлением Трейтер-ханум. Хор шакирдов под управлением Агеева выступил с исполнением песни “Султангазиз” и такмаков. Башкирскую народную песню “Салават” спел Гумер Терегулов. Три джигита играли на кубызах, Ахмеров играл на курае, скрипач И.А. Козлов исполнил татарские напевы. Прозвучали казахские, киргизские, узбекские песни. В заключении были исполнены русские песни и отрывки из русских опер»<sup>1</sup>.

Большое место музыкальные вечера заняли в деятельности созданного в апреле 1907 года в Казани Восточного клуба. Став одним из очагов распространения просветительно-демократических идей, Восточный клуб вместе с такими деятелями, как Ф. Амирхан, Г. Тукай, Г. Камал привлек к своей работе и музыкантов. Вспоминая о том времени, И.А. Козлов писал: «Первоначально Восточный клуб занимал маленькое помещение в доме Кузнецова на Большой Проломной улице, близ Богоявленской церкви.

Вначале развлечения были самые скромные. В маленьком зале, на маленькой эстраде было поставлено пианино, служившее для скромных концертов, проводившихся один раз в две недели, преимущественно по пятницам... Участвующих в этих концертах в первое время было очень мало: играл скрипач Гали Зайпин под мой аккомпанемент да скромный любительский балалаечный оркестр Исмагила Галиакберова... За недостатком помещения в Восточном клубе для спектаклей, балов, концертов и вообще больших вечеров служил купеческий клуб, находившийся первоначально на Проломной, а потом на Вознесенской улице в доме Журавлева»<sup>2</sup>.

Позже, когда деятельность клуба приобрела значительно больший размах, к проводимым в нем концертам привлекались Ф. Латыпов, Камиль аль-Мутыги Тухватуллин, Г. Альмухамедов и другие певцы, а также музыканты-инструменталисты З. Яруллин, С. Габаши, И. Гумеров и другие. В их исполнении, вызывавшем обычно горячее одобрение, постоянно звучали татарские и башкирские песни.

Примечательно, что с деятельностью Восточного клуба были связаны первые шаги совсем еще юных тогда музыкантов. Вот одно из свидетельств: в заметке, опубликованной 26 января 1914 года в газете «Йолдыз» («Звезда»), читаем: «25 января в Восточном клубе состоялся специальный концерт для детей. Выступил детский хор (50 мальчиков и 40 девочек), в котором запевали Марьям Рахманкулова и Фатыма Гумерова. Затем они обе исполнили татарские песни. М. Рахманкулова читала стихи Г. Тукая».

<sup>1</sup> Газета «Яңа тормыш» («Новая жизнь»). 1908. 15 марта.

<sup>2</sup> Цит. по книге: *Смирнов Л.М.* Жизнь в музыке. Казань, 1972. С. 42–43.

Большую роль в развитии новых форм профессионального и любительского музицирования сыграл татарский драматический театр. Чрезвычайно красноречивые свидетельства этому дают объявления, публиковавшиеся в газетах того времени.

Уже к первому публичному татарскому спектаклю, состоявшемуся в Казани в 1906 году, были привлечены музыканты. Вот что говорится в объявлении, опубликованном в газете «Казан мөхбире» («Казанский вестник»), № 80, от 5 мая 1906 года.

Первый национальный театр в Казани. 5 мая в зале Союза приказчиков впервые в Казани состоялось театральное представление на татарском языке. Были поставлены пьесы «Кызганыч бала» («Жалкое дитя»), «Гыйшык бэләсе» («Муки любви»)… В антрактах в зале исполнялись старинные мусульманские напевы – протяжные песни «Тәфтиләү» («Тафтиляу»), «Су өсте» («На воде»).

Теперь зрители могли не только посмотреть спектакль, но и открыто, без страха послушать близкие сердцу мелодии, и это открывало новые возможности для приобщения к музыке широких народных слоев. С тех пор исполнение народной музыки в антрактах драматических спектаклей вошло в традицию. Создавались различные по составу инструментальные ансамбли, называемые национальными оркестрами. Такое название оправдывалось, очевидно, тем, что в оркестры входили инструменты, распространенные в городском быту татар: скрипки, мандолины, гитары, балалайки, гармоники. Иногда добавлялись флейты и фортепиано. По существу же это были неопределенные, часто изменявшиеся по составу ансамбли, ограничивающиеся чаще всего исполнением в унисон народных песен. Примерно таким был национальный ансамбль, работавший при труппе «Сайяр»<sup>1</sup>.

4 мая 1908 года в газете «Әлислах» («Реформа») была опубликована следующая заметка Ф. Амирхана: «В зале Нового клуба состоялся татарский спектакль в пользу Восточного клуба. Сыграны были пьесы «Оят» («Стыд») и «Хат болгаргаты» («Письмо напутало»). В спектакле участвовал национальный оркестр под управлением В. Апаная. Такое событие невозможно обойти молчанием, и мы должны поздравить этот изо дня в день растущий оркестр. Зрителей было меньше, чем обычно. А тот факт, что среди них стало больше женщин, чем в прошлые разы, мне напомнил слова: «Прощай, чапан»<sup>2</sup>.

11 сентября 1911 года газета «Йолдыз» в номере 730 объявила: 12 сентября в Новом клубе состоится спектакль татарской драматической труппы «Сайяр». В антрактах национальный ансамбль под управлением Гали Зайпина исполнит татарские народные песни.

6 ноября 1911 года эта же газета в 758-м номере извещает:

---

<sup>1</sup> *Сайяр* – (блуждающая звезда) – название первой татарской профессиональной драматической труппы. Напомним, что в ансамбле труппы «Сайяр» начинали свою деятельность Салих Сайдашев, Мансур Музафаров, Файзи Биккенин и другие музыканты, ставшие в дальнейшем видными деятелями татарского искусства.

<sup>2</sup> Цит. по книге: *Амирхан Ф.* Избранные произведения. Т. II. Казань, 1958. С. 263.

С 18 ноября в помещении Восточного клуба начались регулярные спектакли татарской драматической труппы «Сайяр». Перед началом спектакля в антрактах постоянно играет национальный оркестр.

Однако разрыв между растущей популярностью национальных музыкальных ансамблей и их исполнительским уровнем был настолько ощутим, что вызвал специальные выступления по этому вопросу в печати. Убедительным подтверждением может служить следующий фрагмент из статьи Г. Садыкова «О музыке»: «Татарский театр в Казани достиг определенного уровня развития, однако музыка, исполняемая в антрактах для развлечения публики, еще очень примитивна. Малочисленный по составу оркестр, объединяет музыкантов, играющих на мандолине, скрипке, гитаре... Совсем иначе, красиво и мощно, звучат симфонические оркестры в русских театрах. Хотя исполняемые произведения нам мало знакомы, но они проникают в сердце. Если бы наши национальные протяжные и короткие песни исполнялись так же красиво, то такое исполнение напоминало бы нам о значении нашей национальной жизни, нашу историю. Но для этого недостаточно любительской игры на скрипке, мандолине, гитаре. Искажает нашу музыку также ее исполнение без нот. Чтобы изменить положение, необходимо, во-первых, создать свой симфонический оркестр... Во-вторых, наши народные мелодии надо играть по нотам. Для этого, конечно, нужны люди, окончившие музыкальные школы и имеющие понятие о законах музыкального искусства...»<sup>1</sup>.

Нередко для выступлений в антрактах драматических спектаклей приглашались духовные оркестры, а в особо торжественных случаях выступал симфонический оркестр. Так было, например, 13 марта 1915 года в Казани, когда в Большом театре состоялся спектакль-бенефис Г. Кариева. В этот вечер в антрактах играл симфонический оркестр под управлением П.М. Славинского. К сожалению, газета ограничивается только объявлением о выступлении этого оркестра, не сообщая его программу. Но обращает внимание сам факт привлечения в драматические коллективы русских музыкантов и стремление приобщить татарских зрителей к более высоким формам музыкального искусства. Деятельность дирижера Славинского продолжалась в Казани и после революции. По свидетельству знавшего его, он возглавлял Областной отдел профсоюза работников искусств. Характерно, что в те годы выступления музыкальных ансамблей во время драматических спектаклей практиковались повсеместно. Об этом мы узнаем из газетных объявлений о драматических спектаклях, состоявшихся в Перми, Томске, Ташкенте, Петропавловске и других городах<sup>2</sup>.

Своеобразной формой взаимосвязи театра и музыки в то время было совмещение спектаклей с концертами. Нередко после драматических постановок давались концертные отделения. Среди выступавших в таких концертах

<sup>1</sup> Садыков Г. О музыке. Газета «Йолдыз». 1916. 15 декабря.

<sup>2</sup> См., например, газеты «Баянелъхак» («Вестник правды») № 42, 10 февраля 1909 г.; «Сибиря» № 8, 14 апреля 1912 г.; «Йолдыз» № 1490, 14 августа 1915 г.

встречаем певца Фатыму Гумерову, Абруй-ханум, Амину Бахтизину, скрипача Амина Еникеева.

Но еще более значительным было то, что по мере развития татарского драматического театра все чаще возникает потребность в музыкальном оформлении самих спектаклей. Первые такие опыты относятся к 1916–1917 годам, когда для музыкального оформления пьесы «Яшә, Зөбәйдә, яшим мин» («Живи, Зубайда, и я буду жить») поставленной труппой «Сайяр», были приглашены кураист и певцы<sup>1</sup> или когда избранная для постановки в бенефис артиста Г. Кариева драма «Зөләйхә» («Зулейха») сопровождалась специально написанным молодым тогда музыкантом Султаном Габаши музыкальным оформлением, включавшим песни, хоры и другие номера<sup>2</sup>.

Одним из характерных для того времени явлений стало участие музыкальных ансамблей, певцов и других музыкантов-исполнителей в праздновании Сабантуя, а также их концертные выступления в кинотеатрах. Среди исполнителей мы вновь встречаем струнный оркестр, а точнее ансамбль, под управлением И. Галиакберова.

К ноябрю месяцу 1911 года относятся выступления перед сеансами в кинотеатре «Свет» в Казани Файзуллы Туишева, исполнявшего на 10 концертных гармониках татарские, русские, узбекские, грузинские, персидские, польские песни.

Поскольку всюду, где происходило публичное исполнение татарской музыки, его основу составляла народная песня, вполне естественен тот большой интерес, который проявляла татарская передовая общественность к народному творчеству.

Выдающуюся роль в собирании, изучении и пропаганде народного музыкально-поэтического искусства сыграл Габдулла Тукай. Глубокая заинтересованность поэта в судьбах народного творчества неотделима от пламенной, полной любви к народу поэзии этого крупнейшего представителя революционно-демократического движения в татарской литературе. И подобно выступлениям поэта в защиту прогрессивно-демократических литературно-музыкальных вечеров, его труды по вопросам народного творчества звучали протестом против реакционного мракобесия, призывали к сбережению и развитию подлинно народной культуры в ее взаимосвязях с культурой других народов, и прежде всего русского.

Тукай не играл на музыкальных инструментах, но, по его словам, он с детства любил народные песни: «Я пел с малых лет. Пение – где бы оно ни было – я не мог слушать равнодушно... Моя любовь к песням, с малых лет вошедшим в душу мою, породила у меня любовь к нашему родному языку»<sup>3</sup>. Развивая эту мысль дальше, Тукай писал: «Народные песни – самое дорогое, самое ценное наследие, оставленное нам предками. Архитектура болгарских городов,

<sup>1</sup> Газета «Йолдыз». 1916. 19 августа.

<sup>2</sup> Газета «Йолдыз». 1917. 13 марта.

<sup>3</sup> Тукай Г. Собрание сочинений. Т. II. Казань, 1948. С. 231.

булгарских деревень, как бы не существовавшая, разрушилась, исчезла, от нее не осталось и следа. А их – народные песни – и орудия не разбили и стрелы не пронзили. Они живы, они до сих пор в памяти народа, вопреки всем невзгодам... Именно вследствие того, что народные песни являются подлинно нашими, свободными от арабского и турецкого влияния, я их так люблю и придаю им такое большое значение... Несомненно, народные песни послужат фундаментом для нашей будущей литературы. Только в них можно найти подлинно народный язык, народный дух»<sup>1</sup>.

В своей лекции «Народные мелодии» и очерке «Народная литература»<sup>2</sup>, относящемся к 1910 году, Тукай, по его собственному признанию, не стремился к глубокому анализу всех разновидностей песен, связанных с их большим тематическим богатством. Однако ему удалось дать меткие характеристики старинным образцам посиделочных, арестантских, сатирических, юмористических, любовных, семейно-бытовых и застольных песен. Кроме того, он указал также на некоторые мелодические особенности и на присущую народным певцам манеру «пения в усы».

Тукай объединил в самостоятельную тематическую группу оставшиеся до того времени вне поля зрения фольклористов редкие примеры юмористических четверостиший. Куллеты с нарочитым нарушением рифмы он называл «неиспеченными песнями», а прибаутки из противоречивых смысловых сочетаний «песнями-половинками»:

Что-то запахло гвоздикой,  
В шапке ты спрятал бадьян?  
Когда цветет медведь,  
На Белой-реке свечи растут.

К особому разделу Тукай отнес песенные тексты, сочиненные поэтами-профессионалами на популярные народные мелодии, назвав их «искусственными песнями»<sup>3</sup>. Заметим, что ко времени создания Тукаем фольклорных работ относится публикация уфимским издательством «Сабах» сборника песенных текстов «Халык моңнары» («Народные напевы»), составитель которого подписался его псевдонимом «Шурале»<sup>4</sup>, принадлежавшим также Тукаю.

Нельзя не отметить и той заинтересованности, которую проявлял Тукай и нарождавшимся тогда новым формам концертного исполнения песенного фольклора. «Татары, не знавшие раньше никакого музыкального инструмента, кроме итальянской гармоники, – писал он, – начали создавать струнные оркестры: на «ковшеподобных» мандолинах зазвучали национальные мелодии. Когда же десяток молодых на этих «ковшах» начали исполнять старый «Зилэй-

<sup>1</sup> Тукай Г. Собрание сочинений. Т. II. Казань, 1948. С. 221.

<sup>2</sup> В 1946 году была опубликована рукописная «Тетрадь песен», содержащая тексты 28 старинных протяжных песен. Правда, из-за отсутствия в тетради фамилии составителя ведутся споры о ее принадлежности Тукаю. Однако сличение почерков позволяет отнести «Тетрадь» к его ранним фольклорным работам.

<sup>3</sup> Тукай Г. Собрание сочинений. Т. II. Казань, 1948. С. 244.

<sup>4</sup> См. газету «Вақыт» («Время»). 1910. 22 мая.

лук», то даже тот, кто раньше говорил: «Оставьте эти дедовские мелодии, сыграйте лучше «Эпипэ», навострил уши и почувствовал приятную истому»<sup>1</sup>.

Чутко реагировал Тукай и на известные в то время опыты гармонизации фольклорных мелодий. Вспоминая о своем общении с поэтом, русский дирижер и композитор А.А. Эйхенвальд писал: «Работая в Казанском университете, в кабинете экспериментальной фонетики в 1907–1911 гг., я часто встречался с Тукаем... Тукай чутко прислушивался к той гармонии, которую я использовал в татарской и башкирской музыке и, несмотря на то, что не был профессиональным музыкантом, изумительно чувствовал, какая гармония была родственна татарской музыке, а какая ей чужая... Тукай открыл мне многое, чего не дали мои познания и многолетние труды по музыке, основанные на европейской музыкальной технике»<sup>2</sup>.

О пробуждении широкого общественного интереса к национальному фольклору говорит появление в предреволюционный период целого ряда специальных изданий. Так, к 1906–1917 годам относится издание в Казани, Уфе, Саратове целого ряда сборников текстов, песенных альбомов или самоучителей игры на мандолине, включавших те или иные народные песни. Активно публиковал такие материалы в 1913–1917 годах учитель татарского языка и литературы Гата Исахов (1885–1942).

Еще раньше названного сборника «Народные напевы» в Казани вышел сборник «Икенче бэйлэм» («Второй букет») с текстами песен «Гыйшык хэле» («Участь влюбленного»), «Иртэ дэ жилэс» («И утром ветерок»), «Чапчак асты» («Донышко бадьи»), «Баламишкин». В 1914 году вышел из печати сборник песенных текстов под названием «Халык эхтәрисе» («Народный сборник»), содержащий большое число песенных куплетов и тексты 32 сюжетных песен.

Сборник песенных текстов, откликающихся на события первой империалистической войны, под названием «Сугыш жырлары» («Песни войны») был в 1915 году издан в Уфе. В него включены: «Сугышка киткәндә» («Уходя на войну»), «Ирен озаткандә» («Провожая мужа»), «Солдатка жыры» («Песня солдатки»), «Солдат тәсире» («Чувства солдата») и др.

Здесь же в Уфе Гатауллой Исаховым, издавшем в 1912 году первый самоучитель игры на мандолине, в 1917 году был выпущен нотный альбом с текстами и мелодиями 30 песен.

Особо следует отметить труд М.И. Султанова. Напомним краткие сведения о деятельности этого талантливого и высокообразованного музыканта.

Выходец из башкирских дворян, Мухаммедмансур Исламович Султанов родился 25 апреля 1875 года в с. Мастеево тогда Мензелинского уезда Уфимской губернии.

Отказавшись от уготованной ему военной карьеры, он в 1897 году поступил в Московскую консерваторию по классу флейты. Яркая музыкальная одаренность М.И. Султанова, его серьезное отношение к учебе ознаменовались

<sup>1</sup> Тукай Г. Избранное. Т. II. 1961. С. 17.

<sup>2</sup> Эйхенвальд А. Страстный поклонник музыки // Красная Башкирия. 1946. 27 апреля.

успешным окончанием в 1903 году консерватории с большой серебряной медалью и званием свободного художника, а также приглашением на партию первой флейты в оркестр частной оперы Солодовникова, а затем, в 1906 году, – в оркестр Большого театра.

Семейные обстоятельства, однако, не позволили Султанову принять эти приглашения. После почти десятилетнего пребывания в Крыму, он в 1912 году становится преподавателем по классу флейты, теории музыки и сольфеджио открывшейся Саратовской консерватории.

Вместе с большой педагогической и концертной деятельностью Султанов много сил и времени отдавал собиранию башкирского и татарского музыкального фольклора. «Живя вне Башкирии, – отмечает Л.П. Атанова, – он не прерывал связи с родиной, каждое лето приезжал в родные края и записывал песни и наигрыши кураистов»<sup>1</sup>.

Результатом этой работы и явилось издание в 1916 году в Саратове небольшого сборника под названием «Башкирские и татарские мотивы», включающего десять записей. Среди них мелодии двух песен о Салавате, «Караван-сарай», «Кобан Ёсты», «Езнáкáй» и другие.

Вот что писал составитель в предисловии: «В настоящий сборник вошли башкирские и татарские мотивы, записанные мною в Уфимской губ. Обычно исполняются они на курае... Отчасти мотивы эти представляют собою самостоятельные инструментальные наигрыши, отчасти же, не считаясь с словами текста народных песен, есть повторения таковых с всевозможными изменениями. Поэтому следует признать, что они никоим образом не могут быть предназначены для пения»<sup>2</sup>.

Приведем опубликованную здесь запись песни «Езнáкáй» (пример 44):

Пример 44

*Allegro moderato*

К сожалению, преждевременная смерть М.И. Султанова, наступившая из-за тяжелой болезни 19 декабря 1919 года, прервала эту работу, несомненно, отмеченную тонким музыкальным чутьем и высоким профессионализмом.

Заключая начатый ранее обзор, заметим, что фольклорный материал включался еще и в издания учебного характера. Назовем, к примеру, «Самоучитель игры на мандолине», изданный в 1917 году Г. Садыковым и содержащий 23 различные по тематике и жанрам песни.

<sup>1</sup> Атанова Л.П. Первый музыкант-исследователь из башкир // Народное творчество башкир. Уфа, 1976. С. 159.

<sup>2</sup> Цит. по указ. изданию. С. 162, 166.

В целом же знакомство с перечнями песен, включавшихся в издаваемые тогда сборники и альбомы, показывает, что их составители не отличались разборчивостью. Нередко рядом с такими жемчужинами песенного фольклора, как скажем, «Тәфтиләү», «Зиләйлүк», «Кара урман», публиковались сомнительные по содержанию, а порой и нарочито пошлые псевдонародные песенки вроде «Пожалей, Маруся». О предприимчивости ряда издателей говорит выпуск брошюр под такими, например, названиями: «Вот тебе хорошенькие песни», «Песни с толком» и т. п.<sup>1</sup>

И все же, несмотря на то, что высокие художественные интересы нередко приносились в жертву коммерческому стремлению угодить купеческо-мещанским вкусам, проникновение в подобные издания лучших образцов народно-песенного творчества имело большое значение.

Исключительное место в этом плане занимает работа музыкального мастера и любителя-фольклориста Гиляза Сайфуллина (1874–1944). Начиная с 1896 года, он на протяжении многих лет трудился над составлением своей «Тетради с записями татарских народных напевов», в которой фиксировал сведения о происхождении той или иной песни, а также историю ее записи<sup>2</sup>. Много труда приложил Сайфуллин для озвучивания фольклорных записей: им были сделаны сотни металлических пластинок для механического звукового проигрывателя «Стелла» с мелодиями татарских народных песен. В предреволюционные годы Сайфуллин был также одним из тех немногих музыкантов, кто обрабатывал народные мелодии для различных инструментов, составлял самоучители и издавал их.

Характерно, что наряду с различными публикациями фольклорных материалов в предреволюционный период все большую роль стало приобретать распространение народных песен путем их записи на грампластинки. Само по себе прогрессивное это начинание, однако, попадало в руки дельцов, стремившихся использовать новое дело в своих корыстных целях. Превратив производство грампластинок в коммерческое предприятие, они распространяли залихватские куплеты и трактирные песенки типа «Карие глазки», «Кокетка», «Под бочкой» и т. п. Не отличалось высоким уровнем и исполнение записанных песен.

Многие прогрессивные деятели татарской культуры выступали против антихудожественного характера этой продукции, считая ее «непростительным издевательством над татарскими народными песнями, над душой татар»<sup>3</sup>. Резко критикуя некоторых певцов, подвизавшихся тогда на этом доходном поприще, один из рецензентов писал: «... Что скажешь женщинам, которые, соблазняясь заработком и славой, оскверняют родные мелодии татар?

<sup>1</sup> Подробнее об этом см. в предисловии Х. Ярмухаметова к сборнику «Байты». Казань, 1960. С. 9.

<sup>2</sup> «Тетрадь» Г. Сайфуллина с записью 332 песен хранится в библиотеке Комитета по телевидению и радиовещанию при Совете Министров ТАССР.

<sup>3</sup> См. статью «Грамофонные записи татарских песен» в газете «Баянэльхак». 1909. 25 августа.

Не найдя более резких слов, глотая слону, говоришь с презрением: безобразие и невоспитанность»<sup>1</sup>.

С еще большим возмущением выступал по этому поводу Тукай. «Обратили ли вы внимание? Исполнение песен для граммофона, – писал он, – превратилось в специальность проституток, каких-то бездельников и прихлебателей. Даже казанские “Коза Маһи”, “Подвал Фатыма”, “Собачья Хусни”, содержанки “Джингачи”, распевая в различных городах из граммофона, совсем опозорили слух национальных слушателей. Развратный голос, развратный дух, развратный напев! Развратный смысл!.. В Казани, Астрахани мне не раз приходилось краснеть за семьи, где заводили граммофон с такими песнями»<sup>2</sup>.

По мере роста революционно-демократического движения, обусловившего зарождение новых форм музыкально-общественной жизни и просветительства, ширится концертная деятельность татарских музыкантов, певцов и инструменталистов, многие из которых встают на профессиональный артистический путь.

Помимо народного скрипача Мухаметши, слывшего исполнителем как татарской, так и русской музыки (марши, польки и т. п.), начиная с 1907 года, привлекают к себе внимание один из первых организаторов и руководителей музыкальных ансамблей, называвшихся в том время также оркестрами, И. Галиакберов и талантливый скрипач Гали Зайпин. Сообщая об его успешном выступлении последнего на музыкальном вечере, Ф. Амирхан (под псевдонимом «Дамулла») писал: «...Если бы этому одаренному сыну татарского народа дать настоящее музыкальное образование, то, кто знает, наверное, вышел бы из него композитор, который бы упорядочил всю татарскую музыку и сумел бы подарить татарам оперу, наполненную восточным духом. Но что же делать, ведь до сегодняшнего дня такие дела были греховными»<sup>3</sup>.

К 1910–1911 годам относится начало концертной деятельности певцов Фаттаха Латыпова и Камиля аль-Мутыги Тухватуллина с успехом выступавших в Казани и Уфе, Тюмени и Ташкенте, в Уральске, Нижнем Новгороде и других городах. Несколькими годами позже на концертную эстраду выступают Фатыма Гумерова и Сатира Ахмадеева, а начиная с 1916 года, завоевывают известность такие исполнители народных песен, как Газиз Альмухамедов и Абруй ханум. Среди исполнителей народно-песенного репертуара, выступавших в те годы, встречаем имена Марьям Искандеровой, Фатымы Исхановой, Марьям Мухтаровой, Нафисы Постняковой, Мирфаиза Бобажанова. Все более частыми становятся успешные концертные выступления гармониста Файзуллы Туишева, пианиста и руководителя музыкальных ансамблей Загидуллы Яруллина, руководителя хоров и аккомпаниатора Султана Габаши, Иляла Гумерова. В предреволюционные годы начинают свой музыкальный путь со-

<sup>1</sup> *Вакас А.* «Наша музыка» в газете «Йолдыз». 1914. 11 апреля.

<sup>2</sup> *Тукай Г.* «Специальная статья», опубликованная в журнале «Ялт-йолт» («Зарница»). 1912. № 41, 45. «Джингачи» – прозвище содержательниц тайных публичных домов.

<sup>3</sup> «Әлислах» («Реформа»). 1907. 5 ноября.

всем еще юные тогда певицы Марьям Рахманкулова, Гульсум Сулейманова, музыканты-участники ансамбля труппы «Сайяр» Салих Сайдашев, Мансур Музафаров, Файзи Биккенин, Мухаммат Яушев.

О том, какое значение приобрела вся многообразная концертная деятельность татарских музыкантов, особенно певцов, красноречиво свидетельствует частые, порой очень взволнованные отклики прессы на их выступления. «...Большая радость! Наша национальная музыка и песня всерьез привлекают внимание, певцы один за другим выходят на сцену», – писала газета «Йолдыз» 23 августа 1911 года. Часто с удовлетворением отмечается высокая одаренность многих музыкантов, их стремление сохранять особенности народного исполнительства, свойственные ему благородство и простоту, умение чутко и выразительно передать глубокое содержание народных песен. Примечательно, что репертуар татарских музыкантов не был сугубо локальным; многие из них наряду с татарскими исполняли башкирские, казахские, азербайджанские песни и популярные произведения европейской, особенно русской, музыки.

Однако в связи с концертной деятельностью татарских музыкантов общественность все больше волновали такие важные вопросы, как необходимость овладения многими из них профессиональными музыкальными навыками, более тщательного отбора репертуара, работы над стилем исполнения.

Среди певцов, чьи концерты неизменно вызывали положительные отклики, был Фаттах Латыпов.<sup>1</sup> Его тенор отличался теплым задушевым звучанием, а простое и вдохновенное, без манерничания, пение таких песен, как «Гомер уза» («Проходит жизнь»), «Кара урман» («Дремучий лес»), «Соңгы сүз» («Последнее слово»), «Тәфтиләү» («Тафтиляу»), «Ашказар», «Зиләйлүк» («Зиляйлүк»), всегда доставляли большое наслаждение. В столь же положительных откликах на выступления юной Фатымы Гумеровой постоянно высказывается пожелание не перегружать ее красивый голос, а лучше дать ей возможность получать уроки пения<sup>2</sup>.

Немало критических стрел адресовалось тем певцам, которые в поисках легкого успеха приспособлялись к низкопробным вкусам трактирной публики, засоряли репертуар, искажали народную манеру пения. Так, например, резко осуждению подверглась обладательница красивого и серебристого голоса Марьям Искандерова за развязную манеру пения, напоминающую шансонеток. Резко критиковались также выступления Фатымы Исхановой<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Фаттах Маннафович Латыпов (1884–1968) начал трудовую жизнь с 14 лет в Ижевском заводе. На артистический путь вступил в качестве певца и актера драмы в 1909 году в Уфе. С этих пор в составе татарских драматических трупп выступал более чем в 50 городах нашей страны. В 1924–1926 и 1930–1931 годах состоял в труппе Татарского государственного драматического театра имени Г. Камала. Закончил артистическую деятельность в 1940 году в Ташкенте, где был актером и режиссером Ташкентского государственного татарского театра.

<sup>2</sup> См. подробнее в статье Ф. Амирхана «Наши певцы» в журнале «Аң» («Разум»). 1916. № 15.

<sup>3</sup> Амирхан Ф. «Наши певцы» // «Аң» («Разум»). 1916. № 15.

Разноречивые оценки вызывала музыкальная деятельность Камиля аль-Мутыги Тухватуллина. Заслужив признание одного из первых татарских певцов, смело вступивших на широкую концертную эстраду, он, однако, критиковался за существенные погрешности, которые допускал, с точки зрения его рецензентов, в исполнении татарских народных песен.

В одном из отзывов о выступлении К. Мутыги Тухватуллина можно прочесть: «...У Камиля-эфенди довольно сильный баритон, однако в этом голосе нет простоты и задушевности. Камиль-эфенди взял за правило начинать пение татарских песен довольно мягко, верно, но затем, прибегая к избитым эстрадным “эффектам”, он искажает татарские песни ненужными длительными выкриками, причиняющими боль ушам... К недостаткам концертов Камиля-эфенди приходится добавить еще и то, что в выборе песен и стихотворений он проявляет удивительную грубость и безвкусицу. То он читает публике слащавые нравоучения, то он оскорбляет ее грубыми частушками, потакая дурным вкусам, то он выбирает самые неудачные сочинения, опубликованные в печати под рубрикой “Смешное”, и стремится во что бы то ни стало рассмешить галерею...

Короче: Камиль-эфенди – обладатель сильного голоса, но чтобы стать национальным певцом, ему еще многого недостает. Кроме музыкального воспитания, ему крайне необходимо работать над воспитанием художественного вкуса»<sup>1</sup>.

Но противоречивой была не только концертная деятельность Камиля Мутыги. Во всех своих разносторонних начинаниях он, будучи натурой энергичной и увлекающейся, оказывался деятелем недостаточно последовательным и глубоким. Занявшись педагогикой после возвращения из Каира, где он учился в университете «аль-Азхар», он вместе с обучением шакирдов логике увлекался чтением Корана на египетский лад. Увлечшись писательской, а затем издательской деятельностью и став владельцем типографии, он совместно с Тукаем, ставшим его главным сотрудником, способствует распространению прогрессивных либерально-демократических идей. Однако, разойдясь с Тукаем во взглядах и порвав с ним, Камиль Мутыги в 1915 году выдвинул свою кандидатуру на пост муфтия – главы мусульманского духовенства, доказывая, что его кандидатура является самой подходящей<sup>2</sup>.

Глубокими противоречиями была отмечена и его деятельность «мусульманского концертного певца», как он называл себя. Случалось так, что муллы запрещали его концерты. Нередко он позволял себе с эстрады открыто высмеивать купечество. Вместе с тем его концертные выступления часто начинались с исполнения стихотворений и песен откровенно верноподданнического содержания. Стремясь расширить кругозор татарских слушателей, Камиль Мутыги исполнял русские песни на татарском языке. Однако многое в этом репертуаре

<sup>1</sup> *Амирхан Ф.* Наши певцы // «Ан» («Разум»). 1916. № 15.

<sup>2</sup> См. письмо Камиля аль-Мутыги Тухватуллина, опубликованное в оренбургской газете «Вақыт» 14 июля 1915 года.

было весьма сомнительным по художественным качествам, исполнение, как свидетельствовали очевидцы, отличалось крикливостью и манерностью, а поведение на эстраде было развязным.

Прогрессивное художественное значение имело разностороннее творческое содружество и взаимовлияние татарских и русских музыкантов. Об этом свидетельствует постоянное обращение татарских музыкантов-исполнителей к русскому музыкальному репертуару, как это видно на примере скрипача Г. Зайпина и гармониста Ф. Туишева, исполнявших обычно вариации на темы русских народных песен и романсов, или певца Ф. Латыпова, также постоянно включавшего в свои программы популярные вокальные произведения русской музыки.

Столь же большую роль в приобщении широкой национальной аудитории к общеевропейской музыкальной культуре играла разносторонняя деятельность русских музыкантов, выступавших яркими исполнителями национального репертуара либо привлекавших татарскую молодежь к игре в музыкальных ансамблях и к хоровому пению. Высоко оценивая участие русских музыкантов в музыкально-общественной жизни, газета «Казанский вестник» в цитированной ранее статье об одном из первых литературно-музыкальных вечеров в Казани также писала: «Русские музыканты И. Козлов, Трейтерханум, входя в наш круг, пытаются развить отсутствующее у нас музыкальное искусство. За их усилия мы должны принести им глубокую благодарность»<sup>1</sup>.

Вспоминая о своем участии в первом литературно-музыкальном вечере, И.А. Козлов с законной гордостью писал: «Перед моим выходом на эстраду С. Рамиев произнес на татарском языке торжественную речь о цели и значении этого первого музыкально-литературного вечера и назвал меня одним из первых музыкальных просветителей татар»<sup>2</sup>.

Среди участников литературно-музыкальных вечеров либо объединенных русско-татарских концертов, проводимых в учебных заведениях, в Восточном клубе или на какой-либо другой концертной эстраде, помимо скрипача и композитора И.А. Козлова, певицы и организатора хоров Г.А. Трейтер, встречаем имена солистов Казанской оперной труппы и преподавателей Казанского музыкального училища Р.А. Гуммерта, О.О. Родзевича, Э.Ф. Бобровой-Пфейфер, Е.Г. Ковельковой, В.Ф. Пушечникова, А.И. Чарова, а также пианистов-любителей С.П. Казанкина, Н.Ф. Алафинского.

Значительному укреплению и расширению культурно-музыкальных связей способствовала активная деятельность общественных организаций. О Восточном клубе речь уже шла. Среди организаций, уделявших внимание популяризации татарской музыки среди русской аудитории, можно указать на музыкальную секцию «Общества народных университетов». Должны быть также отмечены практические меры представителей русской театральной

---

<sup>1</sup> «Казанский вестник». 1908. 31 марта.

<sup>2</sup> Цит. по книге: *Смирнов Л.М.* Жизнь в музыке. Казань, 1972. С. 45–46.

культуры, направленные на привлечение татарской аудитории на спектакли работавших в Казани русских оперных трупп.

Весьма примечательным шагом в этом плане явилось намерение Н.Н. Боголюбова, одного из руководителей Казанской оперной труппы в начале 1900-х годов, перевести на татарский язык и издать либретто ряда репертуарных опер. Считая, что приоритет следует отдать тем из них, что имеют «восточный элемент» в музыке, он, как об этом сообщали в прессе, начал с «Князя Игоря», «Руслана», «Юдифи», «Африканки»<sup>1</sup>. Небезынтересно и то, что первое и единственное из таких изданий автор предварил заметкой под названием «Несколько слов о музыке восточных народов». Привлекают внимание и страницы тогдашней прессы, на которых обсуждались вопросы о бесплатном допуске на оперные спектакли учащихся-татар или об устройстве специальных лож для татарских женщин.

Вполне объясним свидетельствующий о расширении культурно-музыкальных взаимосвязей творческий интерес русских музыкантов к татарскому песенному фольклору.

Одним из ранних таких примеров явилось использование татарской мелодии Карлом Богдановичем Шубертом, первым профессором Петербургской консерватории по классу виолончели, дирижером и композитором, в его струнном квартете «Мое путешествие в киргизские степи», ор. 37, сочиненном в конце 50-х годов и изданном в 1862 году.

Характеризуя это произведение как «первую попытку в русской квартетной музыке использовать песенное творчество народов, населявших восток России», И.М. Ямпольский писал: «В этом произведении композитор обработал ряд подлинных татарских, киргизских и башкирских народных песен. Квартет программный по содержанию. Каждой части предпослано название: 1-я часть озаглавлена “Приезд”, 2-я часть – скерцо “Бухарская песня”, 3-я часть – “Татарская песня”, 4-я часть – “Башкирская песня и отъезд”»<sup>2</sup>. Здесь же среди музыкальных отрывков приводятся следующие начала третьей и четвертой частей (примеры 45а, 45б):

Lento ma non troppo Пример 45а

The image shows a musical score for a string quartet, labeled 'Пример 45а'. The score is in 3/4 time and has a key signature of one sharp (F#). The tempo is 'Lento ma non troppo'. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Dynamics include piano (p) and pianissimo (pp). The music features a melodic line in the first violin and harmonic support from the other instruments.

<sup>1</sup> Русская музыкальная газета. 1901. № 33–34.

<sup>2</sup> Ямпольский И. Русское скрипичное искусство. М., 1951. С. 310–311.

Allegro moderato

Пример 455

Общую высокую оценку профессионального мастерства К.Б. Шуберта, хотя и склонного и «мендельсонизмам», И.М. Ямпольский подкрепляет приведенными им словами Ц.А. Кюи. Сопровождая одну из своих рецензий на концерты «русского квартета» воспоминанием о первом исполнении ориентального шубертовского квартета, знаменитый критик писал: «...От него пошло чем-то свежим, современным, оригинальным»<sup>1</sup>.

Известно также обращение к татарскому фольклорному материалу профессора Петербургской консерватории Н.Ф. Соловьева, посетившего Казань в 1867 году. «Нужно Вам заметить, – сообщал много позже автор в письме Н.П. Загоскину, – что татарские мелодии, мною записанные в этом городе, послужили основой первого моего симфонического произведения «Русь и Монголы»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Ямпольский И. Русское скрипичное искусство. М., 1951. С. 310–311.

<sup>2</sup> «Волжский вестник». 1892. № 324.

Крупной публикацией композиторских аранжировок народно-песенных мелодий явился сборник «Татарские и башкирские песни» для голоса и фортепиано, ор. 25. А.Т. Гречанинова. Первое издание этого сборника, мелодии для которого были заимствованы композитором из упоминавшегося ранее собрания С.Г. Рыбакова, вышло в свет в 1901, а второе в 1925 году. Ниже мы еще вернемся к этому изданию.

Значительно больший след оставила непосредственно связанная с развитием татарской музыкальной культуры разносторонняя деятельность И.А. Козлова<sup>1</sup>.

Войдя в круг татарской художественно-творческой интеллигенции, сблившись с теми из татарских музыкантов, кто вступал тогда на профессиональное поприще, Козлов вместе с ними стал пропагандистом народной музыки и тех новых веяний, которые распространялись в области татарского музыкального искусства в ту переломную эпоху.

Композиторское творчество И.А. Козлова началось еще до его переезда в Казань. И примечательно, что среди ранних произведений, изданных Юргенсоном (Романс, Песня без слов, Финская идиллия для скрипки с фортепиано, Меланхолический вальс для фортепиано), встречается «Татарская мелодия» для скрипки с фортепиано, сочиненная в 1896 году. Как вспоминал Козлов, эта пьеса была навеяна воспоминанием о слышанной в детстве игре на скрипке народного музыканта, проникновенно исполнявшего красивые протяжные мелодии.

Многочисленным авторским исполнениям «Татарской мелодии» в концертах сопутствовал неизменный успех. Написанная в традиционной для того времени условно ориентальной манере, эта пьеса, особенно в ее крайних минорных частях (Andantino, си минор), контрастно оттеняемых быстрой мажорной серединой (Presto, си мажор), впечатляет своей непринужденно льющейся пентатонической по складу, своеобразно ритмованной мелодией, сопровождаемой простой и вместе с тем естественной, можно сказать, изящной гармонизацией (пример 46):

---

<sup>1</sup> Илларион Александрович Козлов родился 6 февраля 1878 – умер 4 декабря 1933 года в Казани. В грудном возрасте по небрежности няни лишился зрения. Благодаря яркой музыкальной одаренности, блестяще окончил в Казани в 1896 году музыкальную школу Р.А. Гуммерта по классу скрипки К.И. Русса и в 1900 году окончил с большой серебряной медалью Московскую консерваторию по классу скрипки И.В. Гржимали (теоретические предметы изучал под руководством С.И. Танеева).

Первые годы после окончания консерватории ознаменовались концертами Козлова в Москве, Петербурге, Казани, Риге, а также в Вене, где он гастролировал в 1902 году. О большом успехе этих выступлений и высокой оценке исполнительского мастерства и композиторского дарования талантливого музыканта свидетельствуют рецензии и отклики, появившиеся в те годы в казанских, московских и петербургских газетах.

В 1905 году Козлов вернулся на постоянное жительство в Казань. С этих пор он становится деятельным участником концертной и музыкально-общественной жизни города, выступая как скрипач-солист, пианист-аккомпаниатор и композитор.

## Andantino

Пример 46

Новое обращение к пентатонической мелодике, но на этот раз в ее песенно-фольклорных образах, произошло уже в Казани в 1907 году. «Виновником» этого, по признанию Козлова, был С. Рамиев, попросивший сделать гармоническую обработку четырех народных песен для подготавливаемого тогда спектакля по его пьесе «Яшә, Зөбәйдә, яшим мин» («Живи, Зубайда, и я буду жить»). Так появились дошедшие до нас, правда, в рукописном виде, обработки башкирской «Ашказар» для голоса, флейты и фортепиано и татарской «Тәфтиләү», а также «Мөхәмәдия» и «Урам-Тукмак» для фортепиано. Действительно, эта работа стала рубежной в творческой судьбе музыканта. «С тех пор, – писал он, – мне понравилась музыка русского Востока, и я горячо принялся ее изучать. Я стал собирать народные мотивы, участвовать в качестве скрипача и пианиста в мусульманских концертах и аккомпанировать народным исполнителям...»<sup>1</sup>

Параллельно с этим не ослабевала композиторская работа Козлова: в период с 1907 по 1915 годы им был написан и опубликован ряд новых произведений<sup>2</sup> и среди них обработка татарской песни «Сәлим-бабай» («Салимбабай») для скрипки с фортепиано. Примечательно, что эта обработка Козлова известна в транскрипции для малого симфонического оркестра, выполненная в 1916 году Р.А. Гуммертом<sup>3</sup>. В надписи, сделанной на партитуре, песня

<sup>1</sup> Цит. по книге: *Смирнов Л.М.* Жизнь в музыке. Казань, 1972. С. 44–45.

<sup>2</sup> В этот перечень входят: Вечерняя песня для скрипки с фортепиано; Музыкальный момент а ля Шуберт для фортепиано; Цыганская серенада для скрипки; Этюд для фортепиано; 6 характерных пьес для скрипки соло: 1. Этюд, 2. Волынка, 3. Прялка, 4. Колыбельная песня, 5. Деревенский танец; 6. Марш.

<sup>3</sup> Аналогичному оркестровому переложению подверглась также песня «Ашказар», обработанная Козловым. Партитуры хранятся в Государственном архиве ТАССР, фонд 7559, ед. хр. 90.

«Салим-бабай» названа любимой песней волжских бурлаков. Вероятно, в то время эта песня еще не претерпела той трансформации, которая с ней произошла после соединения этого напева с текстом стихотворения Г. Тукая «Туган тел» («Родной язык»). Под этим названием она и закрепилась в татарском песенном фольклоре. Интересно сопоставить оба варианта (пример 47):

1. Медленно Пример 47

2. Медленно, энергично

Помимо того, что в записи, положенной в основу обработки Козлова, песня лишена типичных для старинных песен элементов мелодического распева (обозначен лишь стержневой контур мелодии), она из-за смещения первой сильной доли в такт имеет иную метроритмическую структуру, а кроме того, имеет иную ладовую интерпретацию: если в варианте «Родной язык», более близком к подлинной фольклорной традиции, мелодия выдержана от начала до конца в 1-й ладовой разновидности пентатоники от тонического звука *соль* с характерным для нее мажорным наклоном, то в варианте «Салим-бабай» из-за изменения концовки произошло ладовое перемещение песни в 5-ю ладовую разновидность с характерным для нее минорным наклоном, ибо тоническим устоем становится конечный звук *ми*.

Естественно, что такое ладовое переосмысление напева наложило отпечаток на его тонально-гармоническую трактовку при обработке: он изложен в натуральном *ми* миноре с оттенком параллельного *соль* мажора в начальных тактах: гармонизация же его основывается на элементарном последовании аккордов натуральных ступеней названных параллельных тональностей. Правда, при последующих вариационных проведений вместе с фактурным и тембровым оформлением видоизменяется и гармоническое сопровождение: во втором проведении напева оно заметно заостряется хроматизацией контрапунктирующих голосов у вторых скрипок и альтов, а затем достигнутое здесь нарастание лирической выразительности сменяется более эпическим по характеру звучанием темы в плотных и полнзвучных аккордах медных духовых, подчеркнутым аккордовыми ударами струнных и деревянных инструментов (пример 48):

Медленно, энергично

Пример 48



В целом же трехкратное вариационное проведение народной мелодии, образующее коренящуюся в природе народного исполнительства куплетно-вариационную форму, направлено на создание не только звукового, но и главным образом эмоционального *crescendo*, выявляющего общий лирико-эпический характер этой проникновенной песни.

Надо далее заметить, что уже ранние работы Козлова над народными мелодиями говорят о хорошо почувствованной им особой близости пентатонической мелодике натуральных диатонических ладов с характерной для них аккордикой. Однако интересные находки соседствуют с эпизодами, где следование букве академических канонов порой приводит к не вполне органичному сочетанию специфически пентатонических оборотов с характерными по складу и типу последования аккордами. И тем не менее намечавшиеся здесь творческие тенденции были весьма плодотворными. Как и еще более ранний, опубликованный в 1901 году, сборник «Татарские и башкирские песни» для голоса с аккомпанементом фортепиано в гармонизации А. Гречанинова, они помогали в поисках путей естественного претворения народно-национального мелоса в новых для него формах профессионального музыкального письма.

И не случайно, что под влиянием этих опытов, а также под непосредственным воздействием тех произведений европейской и особенно русской музыки, которые входили в повседневный исполнительский репертуар, татарские музыканты создавали сами свои первые сочинения. Движимые желанием обогатить репертуар, они сочиняли песни и небольшие инструментальные пьесы. Наиболее интересные из них приобретали популярность. Так стали известны: Марш для духового оркестра Хайбулкина<sup>1</sup>, Марш памяти Г. Тукая З. Яруллина, лирические песни Ф. Латыпова, ряд произведений на татарском мелодическом материале И.А. Козлова и С. Габаши. Отличаясь по характеру музыки, такие произведения близки друг другу по свойственному им сочетание ясной, близкой к народно-песенным истокам мелодии с простым по гармонизации и фактуре (обычно аккордово-гитарного типа) сопровождением. До сих пор не забыта мелодия полюбившегося тогда слушателям «Тукай маршы» («Марш Тукая») Загидуллы Яруллина<sup>2</sup> (пример 49):

<sup>1</sup> Биографические данные установить пока не удалось. Из рассказа народного артиста ТАССР К. Шамиля стало известно, что Хайбулкин воспитывался в детском доме, откуда попал в военно-духовой оркестр. Здесь он обучался музыке и стал капельмейстером. Сочинение названного марша относится примерно к 1890 году.

<sup>2</sup> В современном репертуаре этот марш сохранился в яркой обработке для симфонического оркестра, принадлежащей Н.Г. Жиганову.

В темпе марша

Вполне очевидно, что как интонационно-мелодический строй с его свободной трактовкой пентатоники, так и общий фактурный облик и форма этой пьесы навеяны широко звучавшей в тогдашнем быту маршевой музыкой в исполнении духовых и иных оркестров и ансамблей. Несомненно, что именно эта исполнительская практика и побуждала татарских музыкантов к сочинению своих национальных маршей.

Столь же тесное соприкосновение татарских музыкантов-исполнителей с постоянно звучащими в общественном музыкальном быту произведениями русской песенно-романсной лирики, несомненно, сказалось на их ранних вокальных опусах. Показательны в этом отношении оба песенно-романсных по складу произведения Фаттаха Латыпова – «Сандугач» («Соловей») и «Мэхэбәтем» («Моя любовь»). Типичный для русской песни-романса вальсовый характер придан первому из названных произведений (пример 50):

**Allegro molto** Пример 50

Сызлып кына аткан чакта  
Сандугачлар сайрый сәхрәдә...

Сандугач, сандугач,  
Кил син безнең бакчага...

Более опосредовано эта взаимосвязь проявляется в песне «Мәхәбәтем», ибо здесь в основу положен метроритмически свободный и орнаментально расцвеченный распев, характерный для протяжных народных песен (пример 51):

**Andante cantabile** Пример 51

Син ант ит-тең, вәгъ-дә бир-дең го-мер-лек-кә яр бу-лыр-мын дип  
ар-ган тал-ган чак-ла-рың-да  
йө-рә-ге-нә я бу-лыр-мын дип.

К музыкантам, предпринявшим композиторские опыты в предреволюционные годы, принадлежит Султан Габаши<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Биографическую справку о С.Х. Габаши, как и о всех других композиторах Татарии, см. в Приложении.

Как было показано ранее, уже с 1909 года Габаши становится активным участником литературно-музыкальных вечеров и концертов татарской и башкирской музыки, выступая в качестве пианиста-аккомпаниатора. Начиная с 1914–1915-х годов он пробует свои силы в записи татарских и башкирских песен, а также в сочинении музыки. Среди его первоначальных опусов, относящихся к предреволюционным годам, музыкальные номера для драматических спектаклей «Зулейха» и «Тахир и Зухра» (отзывы о введении музыки в первые спектакли татарского драматического театра ранее уже были приведены) и небольшие фортепианные пьесы под названием «Вальс», «Марш», «Печаль», «Радость после горя», «Полковой марш», «Пикник».

К сожалению, полный музыкальный текст названных произведений обнаружить не удалось, в рукописном же альбоме Султана Габаши<sup>1</sup> имеются лишь их эскизные наброски, в большинстве которых записана только мелодия. Вот что представляет, например, мелодия пьесы «Пикник» (пример 52):



Вместе с тем известно, что эти пьесы сам автор играл в концертах татарской литературы и музыки. В одной из рецензий на такой концерт С. Рамиев писал: «...В сегодняшней программе мы услышали музыкальные сочинения Габаши-эфенди – представителя нашей молодежи. Своеобразная красота этих пьес пробуждает большой интерес. Пьесы «Кайгы» («Печаль»), «Яшьлек» («Юность»), «Кайгыдан соң шатлык» («Радость после печали») Габаши исполнил на рояле сам. Мелодию «Пикник» исполнил ансамбль, состоящий из скрипки, рояля, мандолины, гитары.

Мелодии, исполненные на рояле автором, отличаются от уже известных нам песен. Однако они близки нам по духу и на рояле прозвучали очень красиво...»<sup>2</sup>

Оставаясь по своему уровню ближе к любительскому, нежели профессиональному творчеству, все названные выше композиторские опыты татарских музыкантов, однако, очень показательны; они свидетельствуют об освоении новых областей музыкального искусства; в них отчетливо выявляется взаимосвязь татарской музыки с русской, – взаимосвязь, которая легла в основу исполнительской и творческой практики татарских музыкантов уже у самых истоков татарского музыкального профессионализма.

<sup>1</sup> Копия этого Альбома имеется в Кабинете музыки народов Поволжья Казанской консерватории. Ед. хр. 1–12.

<sup>2</sup> Вечер литературы, музыки и песни // Тормыш. 1914. 22 октября.

Так, сквозь препоны запретов и преследований, вопреки злобным нападкам духовенства пробивались ростки нового татарского профессионального музыкального искусства. Горячо поддерживая прогрессивное начинание, передовая татарская общественность и печать активно выступают против националистических и иных отрицательных проявлений, препятствующих его развитию. Прекрасно выразил чувство любви народа к музыке А. Вакас в статье «Наша музыка». «Мы – татары – с давних пор любим музыку. Хотя муллы считают ее делом греховным, – пишет автор, – и принуждают наши умы покориться религии, наша душа выше, тоньше, лучезарнее нашего ума. Она сроднилась с музыкой, веками мы играли и пели... Сухие наставления не могли победить музыкальность нашей души...»<sup>1</sup>

Все больше волнует общественность вопиющий разрыв между отношением народа к музыке и отсутствием условий для музыкального образования. Все чаще слышатся вопросы: «Почему же в музыкальных школах мы не видим детей татар? Почему они не стараются изучать музыку?» Заветная мечта о художественном росте татарской музыки, о появлении из среды татар образованных музыкантов влечет к себе многих прогрессивных деятелей. «Теперь, когда мы вошли в мир культуры, наш взгляд на национальную музыку намного изменился и развился. Мы хотим, чтобы наши красивые, глубокие и вдохновенные мелодии исполнялись с художественным совершенством... У нас довольно много литераторов и поэтов, но нет ни одного композитора. Когда же юноши, подающие надежды, выйдут на сцену?..» – писал Ш. Ахмадеев в статье «Наше искусство»<sup>2</sup>.

Эти же мысли в художественно-беллетристической форме великолепно выразил Ф. Амирхан в своем рассказе «Сон накануне праздника». Герою рассказа снится концерт татарской музыки. Он слушает пианистку-татарку, исполняющую пьесы национального композитора. Как проникновенно, необычайно красиво звучит пьеса для скрипки! С каким мастерством был исполнен взволнованный романс татарского композитора!..

Ф. Амирхан написал свой рассказ в 1908 году, когда не было еще ни одного татарского музыканта-профессионала. Этим он подчеркнул плачевное положение, в котором находилось национальное музыкальное искусство. Однако, заглядывая в музыкальное будущее, писатель выразил веру в предстоящий прогресс. Решительная ломка омертвевших догм и отживших традиций, зарождение и развитие на взрыхленной прогрессивными общественно-политическими сдвигами национальной почве новых профессиональных форм музыкального исполнительства и творчества, – все это рождало светлые надежды.

Овеянные горячим дыханием надвигающейся, а затем и свершившейся Октябрьской социалистической революции, коренные социально-

---

<sup>1</sup> Газета «Йолдыз». 1914. 11 апреля.

<sup>2</sup> Газета «Йолдыз». 1914. 31 июля.

политические переустройства превращали заветные народные мечты в реально существующую действительность.

Год 1917:

13 мая в Казани Комитет социалистических мусульман открыл рабочий клуб для проведения национальных спектаклей и концертов.

27 мая в Уфе состоялся I съезд Общества национальной музыки и литературы. Общество поставило перед собой задачу: проведение концертов, праздников и лекций о национальной музыке.

6 августа в Астрахани военный комитет мусульман провел праздник. Участники праздника разошлись с пением «Марсельезы»...

Начиналась новая жизнь. Открывались необозримые горизонты для расцвета национальных культур народов России...

### III ОТ ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ ДО ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ. 1917–1941

#### 1. Первый послереволюционный этап – годы 1920-е

...Вихрь Октябрьской революции всколыхнул поработанные веками народы многонациональной России. Миллионные массы трудящихся вышли на штурм твердыни самодержавия... На обломках старого мира рождалась новая жизнь.

Революционный энтузиазм масс нашел яркое выражение в звучащей летописи эпохи – новом песенном фольклоре. Теперь в массовом музыкальном быту в полный голос зазвучали и уже известные песни революционного подполья, и любимые старинные народные песни, и совсем новые по тематике и содержанию песни, отражающие победную поступь революции и огромный политический подъем строителей новой свободной жизни.

Рядом с переведенными на татарский язык «Интернационалом», ставшим гимном первого рабоче-крестьянского государства<sup>1</sup>, с энтузиазмом распевались волнующие своей волевой поступью песни – марши «Марсельеза», «Смело мы в бой пойдем», «Варшавянка», боевые комсомольские, лихие шуточно-сатирические и антирелигиозные песни, разоблачающие врагов революции, попов, спекулянтов. Сплачивая в едином революционном порыве трудящиеся массы многонациональной советской России, песня крепила их закаленную в революционных боях боевую дружбу и морально-политическое единство.

Одним из главных источников формирования нового песенного фольклора было поэтическое переосмысление любимых народных песен путем замены старых, ранее бытовавших текстов новыми, отвечавшими революционным интересам и настроениям масс.

<sup>1</sup> Более подробные сведения о переводе революционных песен на татарский язык см. в книге Х. Усманова «Татарская поэзия периода Великой Октябрьской социалистической революции и гражданской войны» (Казань, 1960). Здесь, в частности, говорится, что первый перевод «Интернационала», сделанный поэтом Сагитом Сунчелеем, был опубликован в газете «Эшче» («Рабочий») 14 июля 1919 г. Известен и второй перевод, изданный под псевдонимом «Акьегет» в газете «Кызыл Армия» («Красная Армия») 1 мая 1920 г. Еще до этого в апреле 1917 г. в газете «Аваз» («Голос») был опубликован татарский текст «Марсельезы», а несколько позже, в 1919 году появился татарский текст песни «Смело, товарищи, в ногу» в переводе поэта Фатиха Бурнаша. Из газеты «Алтай» (1918. № 2. 30 марта) узнаем, что в Казани издан альбом для игры на мандолине, в который вошли песни «Марсельеза», «Вы жертвою пали», «Салкын чишмэ», «Эпипэ», «Ком бураны», «Казачок».

Известно, что для татарского народно-музыкального творчества характерно наличие большого числа песен, не имевших закрепленных за ними текстов. Особенно много такого рода песен с так называемыми кочующими текстами встречается среди умеренных по темпу, сдержанных по характеру лирико-бытовых песен, называемых в народе «авыл көе» («деревенский напев»), а также зажигательных плясовых такмаков.

Что же касается новых советских песен первого послеоктябрьского периода, то здесь имеется в виду не просто «кочевание» текстов, а существенная трансформация их содержания, порой коренная их поэтическая переработка, пересочинение, т. е., по существу, полное переосмысление. В русском песенном фольклоре такие переработки старинных песен известны еще со времен декабристов.

Если же обратиться к эпохе революции и гражданской войны, то яркими примерами могут служить песни «Смело мы в бой пойдем», сохранившая мелодию романса «Белая акация», или знаменитая песня «Проводы», соединившая в себе новый текст Демьяна Бедного с популярной мелодией шуточной украинской песни «Ой, що там за шум учинився».

Именно такой процесс текстовой трансформации, привнесения в старые песни нового, навеянного революционной действительностью содержания, и характерен для татарского песенного творчества в эпоху Октября и гражданской войны.

Вот, например, один из текстов, опубликованных в газете «Эш» («Труд») 4 августа 1918 года и предназначенный для исполнения на мелодию старинной протяжной песни «Зиляйлюк», рассказывающей о тяжком нравственном падении татарской девушки по вине богатеев:

В стране смута, веют ветры,  
Мрачны наши дни.  
Как глубокие рвы опасны для нас, Зиляйлюк,  
«Сладкие» речи контрреволюции.  
Помнят они прошлые века,  
Тоскуют они по царю, Зиляйлюк,  
Они не могут забыть, как терзали нас.  
Будет бдительны, друзья, не забудем,  
Как жили мы в угнетении.  
Отберем у них сейчас, Зиляйлюк,  
Все, что мы им давали,  
Все, чем мы их кормили.

Одной из очень популярных была песня «Сандугач-күгәрчен» («Соловей-голубок»). О том, насколько живая и бодрая мелодия этой песни привлекала к себе, можно судить по тем, очевидно, бесчисленным текстосвым переделкам, которым она подвергалась. Но как менялся и обновлялся всякий раз ее смысл, в соответствии с тем или иным моментом революционного переустройства жизни.

Прежде, в дореволюционное время, песня «Соловей-голубок» распевалась с текстами любовно-лирического содержания (пример 53):

Пример 53

Умеренно, с движением

5 Са-ры сан-ду - гач, то - та - ем, те-лен ни-чек о - та - ем.  
 Сан - ду - гач, кү - гәр - чен, гөл-ләр үс-кән кү - рәм - сең.

Сагынам сине, сагынам, жаным,  
 Сагынам сандугачымны.  
 Сандугач-күгәрчен,  
 Гөлләр үскән күрәмсең?

По голубушке скучаю  
 Той, которую люблю.  
 Соловей-голубок,  
 Видишь, как растет цветок?

С новыми словами прямо противоположного содержания зазвучала эта песня в революционные годы, отражая, например, характерный для того времени мотив политической издевки над контрреволюционным отребьем:

Белая армия потонула,  
 Лапти сушит свои.  
 Красная Армия наступила  
 Огнем пулеметным своим.  
 Соловей-голубок,  
 Колчак удирает, видишь ли?

С этой же песней связан и другой типичный для революционного фольклора мотив – разоблачение ненавистной народу буржуазии.

В духе острой политической сатиры звучит эта песня в текстовой транскрипции классика татарской литературы Галиаскара Камала под названием «Желание буржуя». Здесь зло высмеивается алчность, сластолюбие, обжорство, ненасытная жажда наживы буржуя. Пусть другие умирают с голоду – буржую важно, чтобы у него были миллионы денег, женщины и жирные гуси к обеду. Политическая сатира Г. Камала перекликается со знаменитой частушкой В. Маяковского из его поэмы «Владимир Ильич Ленин»:

Ешь ананасы, рябчиков жуй,  
 День твой последний приходит буржуи.

Многочисленным текстовым переделкам подвергалась бойкая, скорая песня «Оренбург – Каргалы», известная еще в 90-х годах XIX века как одна из популярных лирических песен-признаний<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Пару новых сшил сапог,  
 Каблучок у них высок,  
 Но чего-то не хватает –  
 Я тоски унять не смог.

Припев: Оренбург – Каргалы  
 Мостовые из камней,  
 Сердце мчит меня куда-то.  
 Что-то с головушкой моей.

После революции эта песня стала одной из первых, воспевавших славную Красную Армию<sup>1</sup> (пример 54):

Оживленно Пример 54

Бак - ча-быз-га гөл у-тыр - тыйк, сан-ду-гач-лар кил- сен - нәр;  
 5 гөр- ләт-те-реп жыр-лап ү - тик, кы - зыл гас-кәр ди- сен-нәр.  
 9 Ле - нин - град - Мо - сква у - рам - на - ры таш кы - на,  
 13 ар - ми - я - гә ки - тәр - гә шул, йө-рәк-кә - ем аш - кы - на.

Тема защиты завоеваний Октября, преданности делу революции, готовности отдать за него все силы, а если понадобится, и жизнь находит особенно многогранный отклик в революционном песенном фольклоре. Достаточно назвать такую знаменитую песню, как «Ком бураны» («Песчаная буря»).

Имеются указания, что и эта песня является текстовым переосмыслением одной из популярных дореволюционных песен, бытовавших в городских слоях. Однако прямых указаний на первоисточник этой песни не дается. Известно другое. Уже в годы Февральской и Октябрьской революций песня «Песчаная буря» получила широчайшее распространение. Возможно такой популярностью она обязана действительно новому и актуальному по содержанию тексту, сочиненному на эту мелодию поэтом Ахметом Файзи.

В этом варианте, живо передающем мироощущение революционных бойцов, для которых строительство молодой советской республики и ее защита от врагов сливались в неразрывное целое, мы и приводим песню «Песчаный буран»<sup>2</sup> (пример 55):

<sup>1</sup> Примечательно, что примерно, после 1924 года эта песня стала известна под названием «Ленинград – Москва».

За рекою за Белою	Припев: Ленинград – Москва
Стая диких гусей,	Мостовые из камней,
Наша армия, прославленная армия	Сердце мчит меня
Идет по пути Ленина	Служить в армии.

<sup>2</sup> Ком бураны каты була,	Песчаный буран силен,
Каты булса жил көче;	Если ветер сильный;
Без бураннар туздырабыз,	Мы бурей поднимаемся,
Көрәшкәндә ил өчен.	Вставая на защиту Родины.

Подвижно

Пример 55

5 Ком бу - ра-ны туз - ды - ра - быз, у - рам - нар-дан у - за - быз;  
Ай у - за-быз, ел у - за - быз, як - ты юл-лар сы - за - быз.

Столь же ярко уверенность трудового народа в правильности избранного им революционного пути и готовность героически защищать завоеванную власть Советов выражены в песне «Батыр яшьләр» («Храбрая молодежь»)<sup>1</sup>, распевавшейся на мелодию дореволюционной лирической песни «Күбәләгем» («Мотылек мой») (пример 56):

Довольно быстро

Пример 56

5 Ок-тя-б(е)рь-нең у - ты ян-ды, эш-че ха - лык юл ал - ды.  
9 Со-вет өчен без-нең гас-кәр, һэй, ип тәш-ләр, ба - тыр яшь-ләр,  
Кы-зыл Ар - ми-я, шан - лы гас-кәр дәр-я бу - лып куз-гал - ды.

Не менее показательна судьба солдатской песни «Көзге ачы жилләрдә» («Осенние жгучие ветры») (пример 57):

Умеренно

Пример 57

4 Сол-да- т(ы)с-кий ре-мень бе - лән бу - ды-лар бил -  
9 лә-рем-не, шул, йөг-реп ки-тәр-дәй бу-лам ла, кай-тып жи- тәр-дәй бу-лам,  
көз-ге а - чы жил-ләр-дә лә, ту-ган үс - кән ил-ләр-гә.

<sup>1</sup> Октябрьнең уты янды,  
Эшче халык юл алды.  
Совет өчен безнең гаскәр –  
Һэй, иптәшләр, батыр яшьләр,  
Кызыл Армия манлы гаскәр!  
Дәрья булып кузгалды.  
Алпавытлар, генераллар  
Эшчеләргә ут ачуга  
Ирек өчен безнең гаскәр  
Һэй, иптәшләр, батыр яшьләр,  
Кызыл Армия шанлы гаскәр!  
Батырларча көрәште.

Вспыхнули огни Октября,  
Трудовой народ выбрал себе путь.  
За Советы наши войска –  
Эй, товарищи, храбрая молодежь,  
Красная Армия, славная армия!  
Тронулись в путь потомки.  
Помещики и генералы  
Открыли огонь по трудящимся.  
За свободу наши войска  
Эй, товарищи, храбрая молодежь,  
Красная Армия, славная армия!  
Сражалась по-геройски.

В годы русско-японской и первой мировой войны этот напев бытовал как солдатская песня под названием «Окоп кое» («Окопная песня»). В первые же послереволюционные годы она распевалась татарами-красноармейцами как боевой марш «Бетсен патша, янсын тэхет» («Прочь царя, пусть трон пылает»).

Вместе с заменой печального по содержанию старого текста новым, выражающим протест против самодержавного произвола, и мелодия приобрела совершенно новый, решительный и волевой характер<sup>1</sup> (пример 58):

Пример 58

Быстро, с энергией

1. Бар - дым күл - гә, сал - дым кар - мак, без - гә ба - лык  
2. Бет - сен пат - ша, ян - сын тә - хет, без - гә су - гып

10 э - лэк - ми, шул; йө - те - реп ки - тәр - дәй бу - лам ла, кай - тып жи - тәр -  
ки рәк - ми, шул; *poco rit.*

18 *f a tempo* дәй бу - лам; көз - ге а - чы жи - ләр - дә

25 ләй, ту - ган үс - кән ил - ләр - гә.

Среди рожденных в горниле революционных сражений новых песен возникли и такие, что были основаны на полном переосмыслении как текстов, так и напевов старых песен. Одной из первых была песня «Алга, иптәшләр!» («Вперед, товарищи!»)<sup>2</sup> (пример 59):

Пример 59

Умеренно, мужественно

1. Кем бар и - зел - гән, хур - лан - ган, мыс - кыл - лан - ган го - мер - гә,  
2. Чы - гыйккар - шы, дош - ман - нар - ны тар - мар и - теп жи - нәр - гә.

9 Ал - га, ип - тәш - ләр! Ал - га - дан - лы кө - рәш - кә! Ка - ра

18 тән - нәр - не ү - тәр - гә як - ты көн - гә жи - тәр - гә!

<sup>1</sup> На чужбине проходит жизнь моя  
В тоске по родине, эх!  
Припев.

Долой царя, да загорится трон,  
Нам не нужна война, эх!  
Припев.

<sup>2</sup> Вперед, братья, на площадь!  
Вперед, на кровавый бой!  
Перейдем кровавое море  
К светлой, свободной жизни.

Мелодия этой песни является видоизмененным вариантом игривого инструментального наигрыша «Абау, алла, уф, алла», популярного в дореволюционном городском быту. Но как изменился этот напев! Мелодия приобрела черты мужественного, энергично-бодрого марша.

Сохранилась до наших дней пользовавшаяся в тот период большой популярностью песня «Яшәсен, яшәсен!» («Да здравствует!»). Пробразом ее послужил городской напев «Астрахань».

О любви трудящихся к своему рабоче-крестьянскому государству, о готовности защищать его повествуется во многих байтах, созданных народом в ту героическую эпоху.

В тысяча девятьсот восемнадцатом году  
Защищать Советскую власть,  
Против белых воевать.  
Записались мы в партизаны –

говорится в «Байте красных партизан»<sup>1</sup>. В нем далее рисуется картина тяжелой борьбы с врагом, стоившей многих жертв:

Белые много мин наставили  
На пути в лесу, где нам идти,  
Разрываются снаряды.  
Вступаем в огненный лес...

Окруженные белыми, партизаны вели тяжелый бой, но не дрогнули их сердца. До последней пули, до последней капли крови дрались партизаны... Многие погибли, а оставшихся заточили в Ижевскую тюрьму. Измученные пытками, они под руководством русского командира решают освободиться из тюрьмы:

Товарищи, готовьтесь!  
Зачем нам так пропадать!  
Можем мы себя защитить, – призывает он –  
Возьмем кирпич, полено в руки,  
Ударом свалим посты,  
Заберем их ружья и шашки.

Байт заканчивается описанием победы красных полков, разгромивших врагов революции, и призывом не забывать тех, кто отдал жизнь в борьбе за власть Советов.

Как и многие другие, этот байт замечателен тем, что в нем исключительно ярко и поэтично переданы патриотические чувства людей труда, осознавших великую идею сокрушения эксплуататорского строя.

В другом «Байте партизан» рисуется уход в Красную Армию молодых добровольцев. Отец, мать, жена провожают будущего бойца со слезами, а он, полный сознания своего революционного долга, с уверенностью в победе, объясняет им цель борьбы, почти так же как в известной весне «Проводы»:

Жена плачет, говоря:  
– Не скоро вернешься!

<sup>1</sup> Бәетләр / подг. текста, предисл. и комм. Х. Ярмухаметова. Казань, 1966. С. 259–264.

Утешаю ее, говоря:  
– Мы победим!

Далее в этом байте сказывается о том, как в горниле революции преобразался облик ее верных борцов:

Научился теперь читать и писать,  
Стал командиром этой роты.  
От многих врагов очистили страну,  
Спокойную жизнь начали строить.

Во многих байтах по-народному красочно рисуются картины классовой борьбы, повествуется о событиях, которыми были полна тогда революционная действительность.

Так байт, этот старинный жанр песни-сказа, связанный ранее с религиозно-нравоучительной тематикой, либо отражающий происшествия дореволюционного быта, после Октябрьской революции наполняется новым революционным содержанием, отражая героизм и патриотические чувства трудящихся масс.

Общая атмосфера пламенных революционных лет будила неиссякаемую творческую фантазию народа. В любимых песнях он запечатлел славную эпопею своей героической борьбы и неиссякаемую веру в торжество гуманистических идеалов.

Великий народный энтузиазм, так ярко выраженный в песенном искусстве революционной поры, пронизывал песнетворчество татарского народа в последующие годы. Позади осталась борьба с интервенцией, голодом и разрухой, вставали новые грандиозные задачи по укреплению молодой страны Советов. И здесь звонкий голос песни радовал и вдохновлял всех, кто был участником боевой и кипучей жизни.

На демонстрациях, с концертных эстрад, и клубных сцен в исполнении самодеятельных хоров на митингах и собраниях постоянно звучат подхваченные широкими массами новые советские песни.

Хорошей иллюстрацией песенного репертуара тех лет может служить выпущенный Государственным музыкальным издательством «Сборник песен для татарских красноармейских частей». Мы встречаем здесь полюбившиеся молодежи русские песни «По морям, по волнам», «Проводы» Васильева-Бутлая на слова Д. Бедного (только героя зовут не Иван, а Шайхетдин), «За морями, за горами» Ковалева, а также татарские народные мелодии с новыми текстами современного содержания. Например, в песне под названием «Эскадрон» на мелодию народной песни «Күгәрчен» («Голубок») поется о славных походах конницы Буденного, разгромившей всех врагов страны Советов. В песне «Мы уезжаем» на мелодию народной песни «Нафиса» пелось о почетном долге трудовой молодежи служить в Красной Армии.

Во многих песнях еще слышались отголоски тяжелого прошлого. Но эти воспоминания сменялись несокрушимой верой в светлое настоящее и еще бо-

лее радостное будущее. Вот как пелось об этом, например, в песне «Көрөш жыры» («Песня борьбы»)<sup>1</sup> (пример 60):

Пример 60

Умеренно, строго

Тау-лар мен-ден, кыр-лар йөр-ден... Ком-лы сах-ра кич-тең син;  
 Дөң-шөт су-ла-рын эч-тең син, жан а-за-бы чик-тең син,  
 Я-лан-нар-дан, сах-ра-лар-дан ай-лар, ел-лар  
 үт-тең син. Ком-му-нар, ал-га бар! Жан-га рә-хәт ал-да бар!  
 Юл-ла-рың-да көч-ки-рәк-сө, ил-дә көч дәр-ман да бар.

Лучезарный свет победы, ощущение полноты обретенной свободы рождали чувство радости достигнутыми успехами и уверенности в еще более светлом, счастливом грядущем. И это не могло не найти отклика в песне. Широко известным примером является песня «Яшә, республикам!» («Да здравствует моя республика!»)<sup>2</sup> (пример 61):

Пример 61

Оживленно

Би-ек тау-ның баш-ла-рын-да уй-ный, кап-лан ба-ла-сы; я - шә  
 ми - 3 - нем Рес - пуб - ли - 3 - кам, я - шә Ка-зан ка - ла - сы.

<sup>1</sup> Горы перешел, поля перешел, Припев:  
 Пересек ты песчаные пустыни. Коммунар, иди вперед.  
 Реки чудовищных ужасов ты испытал, Впереди найдешь ты душевную радость.  
 Все муки душевные пережил, Если опора нужна в пути,  
 Годами ходил ты в полях и пустынях. В родине нашей найдешь ты  
 и вдохновенье и силу.

<sup>2</sup> Над вершиной белоснежной резвится орленок.  
 Ликуй, моя республика, цветы, моя Казань!  
 Гуси-лебеди в озерах, птицы в небе голубом  
 С песней звонкой к дням грядущим мы уверенно идем.  
 На земле моей прекрасной зацвели кругом цветы.  
 Небывалой красотой наши дни сейчас полны.

По указанию композитора Дж. Файзи, которому принадлежит первая запись песни «Да здравствует моя республика», эта песня вошла в фольклор в начале 1920-х годов, что подтверждается и самим названием, ибо ТАССР была образована в 1920 году.

Вслушиваясь в такие песни, мы и сейчас в полной мере ощущаем ту высокую политическую и поэтическую настроенность, которая озаряла революционный песенный фольклор той эпохи.

Но есть в нем еще одна замечательная страница, согретая сердечным теплом всенародной любви, овеянная сознанием великой мудрости и титанического подвига человека, чье имя стало дорогим и близким всему прогрессивному человечеству, – это песни о Ленине.

Мы не найдем здесь монументальных эпических сказов, нет здесь и громогласных торжественных од. Со свойственной ему эмоциональной сдержанностью, мудро и просто выразил татарский народ в своих ленинских песнях сокровенные чувства и думы об Ильиче... И здесь первоначальной основной для выражения объединяющего массы людей чувств любви и преданности Ленину послужили любимые народные напевы.

Широко бытовала в народе в 1920-е годы популярная песня «Дулкын, дулкын» («Волна, волна»). Ее светлая и проникновенная мелодия с вновь сочиненными текстами и была избрана в качестве одной из первых песен о Ленине<sup>1</sup> (пример 62):

Пример 62

Умеренно

9 Кы-за - рып чык-кан ко - яш - ның ну-ры тө - шә диң-гез - гә;  
Хо - кук бир-дең, и - рек бир-дең, да - хи Ле - нин, син без - гә.

Аналогична судьба и другой песни, призывающей молодежь быть достойной Ленина в жизни, в труде, учебе. В основу этой песни о Ленине положена мелодия известной старинной песни «Таң» («Заря»). И здесь выбор пал на одну из замечательных, кристально ясных и четких по мелодическому рисунку мелодий в духе излюбленных народом «авыл көйләре» («деревенских напевов»)<sup>2</sup> (пример 63):

Пример 63

Не быстро

9 Ле-нин сүз-лә - рен өй - рә-ник, әй, ту - ган-нар, ки-ле - гез!  
Да-хи Ле-нин өй-рәт - кан-чә, тө-зе-лә без-нең и - ле - без.

<sup>1</sup> Красное солнце восходит,  
Лучи его падают на море;  
Право дал, свободу дал,  
Гениальный Ленин, ты нам.

<sup>2</sup> Эй, родные, идите сюда!  
Изучайте Ленина слова!  
Как учил нас великий Ленин,  
Так строится наша страна.

...Песни о Ленине – вечно живом и любимом – звучат так светло и вдохновенно. Она из татарских народных песен так и называется – «Мәңге яши» («Вечно живой»)<sup>1</sup> (пример 64):

Умеренно Пример 64

9 Тә-рә - зә ач-тым, ко-яш төш-те, кы-зыл нур-ла - рын чәч-те;  
 Ле-нин бо-тен ха-лык-лар-га ту-ры юл-ны күр-сәт-те.

В новом песнетворчестве с особой силой выступает неопценимая роль творческой взаимосвязи татарского фольклора с русской революционной песенностью.

Общая тенденция к насыщению революционной песни – выразителя коллективных чувствований – мужественно-волевыми элементами проявилась в создании первых в татарском фольклоре песней-маршей, смело расширяющих традиционные рамки народно-песенного искусства художественно-выразительными элементами, свойственными массовой революционной песенности той знаменательной поры. Вслушайтесь в песни «Алга, иптәшләр» («Вперед, товарищи!»), «Көрәш жыры» («Песня борьбы») – вот они первые вестники новой татарской советской массовой песни, новой по своему маршевогимнастическому складу, по интонационно-ладовому строю и импульсивной волевой ритмике.

Революционный песенный фольклор дорог нам не только как живая, звучащая о героическом прошлом летопись. Он в полную силу звучит и сегодня, а заложенные в нем художественно-творческие принципы обогащения народно-национальных традиций, взаимосвязи народно-песенных культур на основе единства революционного содержания послужили истоком для нового татарского песенного искусства.

\* \* \*

В ходе героической борьбы молодой Советской республики на военных, а затем хозяйственных фронтах уделялось большое внимание новым неотложным задачам в области культуры. На их решение были направлены первые революционные преобразования в сферах народного образования, просвещения, искусства.

Такую роль, в частности, сыграли декреты о государственных консерваториях (от 12 июля 1918 года), о национализации музыкальных издательств (от 19 декабря 1918 года), меры о сохранении крупнейших академических театров страны и создании условий для их творчества.

<sup>1</sup> В открытое окно солнце брызнуло  
 Красными лучами.  
 Ленин всем народам  
 Указал путь правды.

Небывалый политический и трудовой подъем революционных масс сопровождался огромным размахом массовой культурно-просветительной работы, в которой горячее участие принимает вся прогрессивная часть работников искусства. Важное место в бурном и кипучем потоке революционной действительности занимают повсеместно организуемые концерты классической музыки, концерты-митинги, выступления концертных агитбригад, выезды артистических групп для обслуживания частей Красной Армии. И всюду театральные, концертные и клубные залы заполнялись новыми массами зрителей – красноармейцев и краснофлотцев, рабочих и крестьян. Это была благодарная народная аудитория, чутко воспринимавшая подлинное искусство и выдвигавшая перед деятелями искусств новые творческие задачи.

Вместе с этим пробужденные революцией творческие силы народных масс находили выход в различных формах художественной, в том числе музыкальной самодеятельности. Столь же активным и решительным было стремление осуществить завоеванные революцией свободы в области просвещения и образования.

Так, например, среди целого ряда решений по политическим вопросам, принятым на съезде народностей Поволжья, состоявшемся в мае 1917 года, имеется постановление об открытии национальной («инородческой») музыкальной школы.

Уже в октябре–ноябре 1918 года в Казани и других районах организуются рабочие клубы, в которых создаются кружки музыкальной самодеятельности, духовые оркестры для трудящейся молодежи.

О стихийном порыве масс к образованию свидетельствуют и такие факты, как открытие даже в небольших уездных центрах «народных университетов» и «народных консерваторий».

Приведем один из интереснейших документов.

В сводке Мамадышского уездного комитета РКП (б) о состоянии уезда за 8–14 декабря 1919 года сообщалось, что отделом просвещения в Мамадыше «открыт народный университет и предполагается к открытию народная консерватория».

Отвечая на эту сводку, Казанский губернский комитет РКП (б) в своем письме от 20 января 1920 года разъяснял: «Наше мнение по этому поводу таково: время кустарничества в области высшего народного образования прошло. Университетов не народных, недоступных пролетарию и крестьянину больше не существует... Для Казани и губернии вполне достаточно Казанского университета, который теперь обнимает все высшие школы Казани. Злая пародия на университет – “народный университет” буржуазных культуртрегеров – умер. Не воскрешайте его... То же и с консерваторией...»

Подумайте-ка, как весело будут проводить свои вечера москвичи, у которых нет еще народной консерватории, если к ним попадут наши казанские

газеты с сенсационным сообщением о мамадышских “консерваториях и университетах”»<sup>1</sup>.

Тем не менее этот факт ярко отражает творческий подъем, вызванный общим революционным переустройством жизни.

Для организации просветительной и культурно-воспитательной работы тогда были учреждены специальными государственными органами. Руководство музыкальным просвещением и образованием было возложено на специально созданный в Наркомпросе РСФСР Музыкальный отдел, возглавляемый Н.Я. Брюсовой.

Музыкальная работа на территории тогдашней Казанской губернии находилась в ведении Нижегородского окружного музыкального отдела Наркомпроса РСФСР. Заведующий этим отделом был известный музыкальный деятель А.А. Литвинов. Уполномоченным Нижегородского музыкального округа по Казанской губернии был назначен Р.Л. Поляков.

Вот строки кратких газетных сообщений, говорящие о формах предпринятой тогда просветительской работы. В газете «Эш» («Труд») от 23 апреля 1918 года объявлялось о том, что с 1 мая по 1 июля в Казани будут работать двухмесячные платные курсы по подготовке учителей музыки, обучающихся игре на мандолине, скрипке, балалайке по цифровой системе. Газета «Татарстан хэбэрлэре» («Вестник Татарстана») от 16 января 1920 года сообщала об организации двухнедельных музыкальных курсов в Агрызе, Арске, Чистополе, а 11 октября 1921 года в этой же газете было опубликовано постановление правительства о передаче в распоряжение Музыкального отдела Наркомпроса всех инструментов, находящихся ранее в ведении частных учебных заведений. Заботой о повышении культуры народов была проникнута просьба об организации курсов по изучению искусства, высказанная в докладе председателя Совнаркома тов. Саид-Галеева, опубликованном в газете «Эшче» («Рабочий») от 24 ноября 1920 года.

Наряду с организаторской и просветительской деятельностью большое внимание Музыкальный отдел уделял вопросам музыкального образования. Октябрь открыл новую эру и на этом участке культурного фронта. Ведь до революции музыкальные учебные заведения были в ведении частных лиц, либо губернских отделений Русского Музыкального Общества. Широким слоям трудящихся музыкальное образование было вовсе недоступно.

Стремления многих прогрессивных деятелей преодолеть узколюбительские интересы, насаждавшиеся привилегированными слоями общества, часто оставались безрезультатными. Ныне встала задача превратить музыкальные учебные заведения в очаги массового просвещения и образования, открыть к ним широкий доступ детям рабочих и крестьян, привлечь к учебе как можно больше представителей коренной национальности.

---

<sup>1</sup> Городской архив, фонд № 15, св. 6, № 63 за 1920 г.

С таких позиций была предпринята перестройка учебных заведений в Казани. Музыкальное училище РМО было передано в ведение Наркомпроса и реорганизовано в Казанскую музыкальную школу двух ступеней. Вместо Р.А. Гуммерта директором был назначен Р.Л. Поляков<sup>1</sup>.

К работе в Казанской двухступенной школе был привлечен проживавший в то время в Казани крупный русский музыкальный критик и педагог, профессор Московской консерватории Николай Дмитриевич Кашкин (1839–1920). Во время пребывания в Казани восьмидесятилетний Н.Д. Кашкин вел педагогическую работу (читал историю музыки), выступал как лектор и музыкальный писатель. Выполняя поручение комиссии по организации Музыкального художественно-научного института, в марте 1919 года разработал план-программу этого института. В этом плане Н.Д. Кашкин уделял большое внимание преподаванию сольфеджио, а также постановке преподавания в оперном и дирижерском классах.

Параллельно с музыкальной школой Татнаркомпроса в 1919 году открывается Центральная Восточная высшая музыкальная школа, которая в июле 1921 года постановлением Совнаркома ТАССР переименовывается в Восточную консерваторию, руководимую В.М. Айоновым.

В отличие от дореволюционного времени, когда из-за гонений со стороны реакционного духовенства татарские музыканты не имели нормальных, а часто и легальных возможностей для профессиональной деятельности, теперь, в условиях нового строя, они получили широкие возможности для учебы, творческого роста и участия во всей многогранной работе в области музыкального искусства. Именно так проявили себя такие музыканты, как З. Яруллин, Х. Ахмадуллин, С. Габаши, Ф. Латыпов, Ф. Туишев, Ф. Биккенин, М. Яушев, начавшие свою практическую музыкально-исполнительскую работу в предреволюционные годы.

Многие из них становились активными участниками систематически проводимых общедоступных концертов-митингов и литературно-музыкальных вечеров для татарской аудитории или в составе музыкального ансамбля драматической труппы «Сайяр» отдавали свои силы благородному делу художественного обслуживания красноармейских частей.

С этими первыми послереволюционными годами связаны яркие страницы творческой биографии Салиха Сайдашева. В 1918 году в Коммунистическом клубе Казани молодой музыкант организовал струнный оркестр. В этом

---

<sup>1</sup> Рувим Львович Поляков родился 11 декабря 1889 года в Казани, умер 12 декабря 1970 года. Окончил в 1916 году Петербургскую консерваторию по классу виолончели А.Я. Штримера. В этом же году возвратился в Казань, где начал педагогическую работу в музыкальной школе Гуммерта. В первые послереволюционные и последующие годы параллельно с педагогической развернул активную музыкально-общественную деятельность, принимал горячее участие в реорганизации музыкального образования на новых советских началах в качестве педагога и видного музыканта-организатора. С 1933 года и до последних дней Заслуженный деятель искусств ТАССР Р.Л. Поляков возглавлял первую детскую музыкальную школу, носящую имя П.И. Чайковского.

же году с группой татарских артистов (Камалом I, Камалом II, Б. Болгарским, С. Айдаровым и З. Богдановой) он в качестве музыкального руководителя направляется в Буинск, где преподает игру на фортепиано, музыкальную грамоту и совместно с Ф. Биккениным организует струнный оркестр и хор.

Новые крупные масштабы приобретает многообразная работа в области искусства с момента образования Татарской Автономной Советской социалистической республики. Это историческое событие произошло 25 июня 1920 года, когда власть на территории Казанской губернии была передана Временному революционному комитету ТАССР, а 27 июня этот акт был закреплён декретом за подписями В.И. Ленина и М.И. Калинина.

Определением государственного статуса автономных республик, входящих в состав РСФСР, был заложен прочный фундамент для общего расцвета их экономики, культуры и искусства. Как и в соседних национальных республиках Поволжья и Урала, в Советской Татарии в 20-е годы начинается становление профессиональной музыкальной культуры.

Большое значение для формирования профессионального музыкального искусства имело создание Татарского государственного драматического театра, базой для которого послужили ранее разрозненные труппы «Нур» и «Сайяр». Торжественно открытый 8 ноября 1922 года, он сразу же стал центром как театральной, так и музыкальной жизни республики. В орбиту его деятельности были вовлечены лучшие артистические и музыкальные силы, ибо в спектаклях классического репертуара и национальной драматургии музыке отводилось очень большое место. Помимо введения песенных и танцевальных номеров в качестве музыкального оформления драматических спектаклей, практиковавшегося уже в дореволюционные годы, театр намечает ещё одну плодотворную линию взаимосвязи драмы и музыки. В начале 20-х годов на его сцене ставятся спектакли, сюжетно-музыкальным первоисточником для которых послужили популярные татарские народные песни.

Ещё более глубокая взаимосвязь музыки и драмы легла в основу другого жанра театральной постановки, также зародившейся в недрах драматического театра и связанного с широким использованием музыки. Таким новым для татарского искусства театральным жанром была так называемая музыкально-драматическая пьеса. Ниже в связи с творчеством выдвинувшегося в стенах театра первого татарского композитора-профессионала Салиха Сайдашева мы дадим развернутую характеристику этого жанра. Сейчас же отметим, что столь широкое звучание музыки в спектаклях драматического театра способствовало выдвижению талантливых музыкантов-исполнителей, среди которых можно назвать певцов С. Айдарова, Р. Кушловскую, С. Садыкову, Г. Кайбицкую, Ф. Латыпова.

Росту музыкальной культуры и выдвижению новых исполнительских сил способствовали существенные перемены, которым подверглась система музыкального образования. Параллельно работавшие двухступенная музыкальная школа и Восточная консерватория в апреле 1922 года преобразуются

в Восточный музыкальный техникум во главе с приглашенным в Казань в 1921 году известным музыкантом А.А. Литвиновым<sup>1</sup>.

Своей разносторонней музыкально-общественной и концертной деятельностью Литвинов оказал большое влияние на музыкальную жизнь Казани. Концерты организованного им симфонического оркестра, исполнявшего разнообразные программы, отличались высоким художественным уровнем. Заведуя музыкальным техникумом и ведя педагогическую работу в качестве руководителя оркестрового, камерного и скрипичного классов он вложил много труда в дело воспитания молодых музыкантов. Под его руководством учащимися техникума с успехом были осуществлены постановки классических опер «Аида» Верди, «Евгений Онегин» Чайковского, «Снегурочка» Римского-Корсакова и другие. Ему было присвоено звание «Заслуженный артист РСФСР» и первому из музыкантов, работавших в Советской Татарии, – звание «Заслуженный деятель искусств ТАССР».

Несомненная заслуга Литвинова состояла в том, что он не отделял учебных задач руководимого им учебного заведения, призванного готовить квалифицированные кадры, особенно коренной национальности, от музыкально-просветительных. Именно с этой целью уже в начале (март–апрель) 1923 года руководство Восточного музыкального техникума организует под председательством Литвинова, возглавившего Совет в составе Р.Л. Полякова, И.С. Морева, С.Х. Габаши, Музыкальное общество (Татмузо), поставившего целью развернуть посредством систематически проводимых концертов и музыкальных собраний пропаганду музыкального искусства среди широких масс. Для решения этой задачи во главе с Литвиновым был создан оркестр, с участием которого было дано около 10 симфонических концертов из произведений классической музыки, а также осуществлена постановка в концерт-

---

<sup>1</sup> Александр Александрович Литвинов родился 10 (23) июня 1861 года в Москве, умер 25 мая 1933 года в Казани. В 1873 году был принят в Московскую консерваторию. Ученик Ф. Лауба, а затем И.В. Гржимали (класс скрипки) и П.И. Чайковского (гармония), Литвинов окончил консерваторию в 1879 году с малой серебрянной медалью. Однако его учеба на этом не прекратилась, ибо в 1882 году он окончил и Петербургскую консерваторию, где совершенствовался в игре на скрипке у известного педагога Л.С. Ауэра, посещая также класс композиции Н.А. Римского-Корсакова. Последовавшая затем успешная деятельность Литвинова в оркестре Большого театра в Москве, блестящие концертные выступления, приобщение к дирижерской деятельности – все это приносит ему широкую известность. Он принимает деятельное участие в учрежденном им в Москве в 1895 году «Обществе любителей оркестровой, камерной и вокальной музыки». С 1902 года начинаются систематические выступления Литвинова в качестве дирижера общедоступных симфонических концертов, принесшие ему признание одного из видных дирижеров в России.

Не менее активной была деятельность Литвинова и в послереволюционные годы. С 1918 по 1921 год он заведует Нижегородским музыкальным округом и руководит Нижегородской консерваторией. В 1921 году переезжает в Казань, где первоначально возглавляет секцию по художественному образованию и двухступенной музыкальной школой, а затем с момента образования в апреле 1922 года Восточного музыкального техникума и до конца своих дней состоит его директором.

ном исполнении ряда классических опер («Евгений Онегин» Чайковского, «Фауст» Гуно, «Аида» Верди и др.).

Многими своими достижениями музыкальный техникум был обязан педагогическому коллективу, привлеченному к его работе. Среди педагогов, отдавших много сил развитию музыкальной культуры в Татарии, кто уже тогда стоял у колыбели татарского профессионального музыкального искусства, можно назвать Р.Л. Полякова, талантливую пианистку и педагога М.А. Пятницкую, большого мастера хорового искусства, слава которого и до сих пор не померкла в памяти казанских музыкантов, И.С. Морева, известную всей стране прекрасную оперную певицу Е.Г. Ковелькову, большого знатока и мастера детского музыкально-хорового воспитания А.Ф. Бормусова и других. Это благодаря их усилиям Восточной музыкальный техникум превратился в подлинный очаг профессионального музыкального образования для всего поволжского региона.

В конце 20-х годов последовала новая его реорганизация: музыкальный, театральный и художественный техникум были слиты в одно учебное заведение – Казанский техникум искусств, который возглавил Х.К. Тухватуллин.

Однако как бы ни были важны те или иные организационные меры, все-таки главным оставалось содержание учебно-воспитательной работы, ее идейная и научно-методическая направленность. Без преувеличения можно сказать, что начиная с первых послереволюционных лет, вся деятельность этого единственного в Татарии очага профессионального музыкального образования была подчинена внедрению в учебный процесс новых методических принципов воспитания молодых музыкантов, способных овладеть высокой профессиональной культурой и быть активными проводниками передового социалистического искусства. Носителями этих плодотворных традиций впоследствии стали М. Музафаров, А. Ключарев, Н. Жиганов, Ф. Яруллин, З. Хабибуллин, М. Рахманкулова, З. Байрашева, Х. Фазлуллин, Х. Булатова-Терегулова и многие другие его воспитанники.

Свой вклад в музыкальную жизнь Казани 20-х годов вносили проводимые в стенах Педагогического института татарские тематические литературно-музыкальные вечера, в которых вместе с музыкантами активное участие принимали Х. Такташ, М. Джалиль, А. Кутуй. Концерты татарской музыки тогда проводились также в Татарском доме культуры. Нередко в таких концертах первое отделение посвящалось исполнению народных песен, предваряемому пояснениями С. Габаши, а во втором отделении исполнялись произведения С. Сайдашева с участием автора.

Значительной активизации творческой и исполнительской деятельности татарских музыкантов способствовало открытие в 1927 году Татарского радицентра.

Как вспоминает одна из первых участниц новой работы по организации музыкального радиовещания в Татарии, в последующем ведущая солистка татарской оперы М.М. Рахманкулова, основное место в передачах тех лет занимала народная музыка. «Большую любовь и признательность, – пишет

М.М. Рахманкулова, – завоевала в те годы исполнительница татарских народных песен Гульсум Сулейманова. Задушевный, грудной голос удивительно мягкого тембра особенно подходил к характеру татарских народных песен. В ее правдивой, без всяких искусственных приемов манере исполнения песня получала необыкновенно привлекательное звучание»<sup>1</sup>.

К деятельности музыкальной редакции Радиоцентра привлекаются лучшие исполнительские силы. Из молодых тогда певцов постоянно участвуют в передачах А. Измайлова, З. Байрашевой, М. Сафин, Г. Альмухамедов, Г. Камаева, а также композитор С. Сайдашев, инструменталисты Х. Ахмадуллин, М. Яушев, Ф. Биккенин, хоровые коллективы под руководством С. Габаши. Прочно входит в практику, помимо студийных передач, трансляция открытых концертов. Ведется большая работа по обогащению музыкального репертуара – в нем вместе с татарской музыкой широко звучат песни народов СССР, романсы отечественных и зарубежных классиков в переводе на татарский язык. Успеху этой работы во многом содействовало активное участие в ней русских музыкантов – В.И. Виноградова, руководившего в начале 1930-х годов симфоническим оркестром, композитора и пианиста А.С. Ключарева, концертмейстеров Ф.И. Терновской, А.С. Ивановой и других.

\* \* \*

Значительными явлениями отмечено становление профессионального музыкального творчества в 20-е годы.

Как отклик на новые художественные запросы широких слушательских масс можно рассматривать создание обработок татарских народных песен, предназначенных как для концертного исполнения, так и для педагогических целей и бытового музицирования.

Прежде всего хочется отметить деятельность И. Козлова. Работая 1920–1922 годах в Центральной восточной высшей музыкальной школе, талантливый музыкант уделил большое внимание вопросам художественно-музыкальной обработки народных песен. Документальные материалы, приведенные его биографом Л.М. Смирновым<sup>2</sup>, свидетельствуют о том, что уже в 1921 году Козлов иллюстрировал свой доклад «О татарской песне, тексте и мелодии, равно как гармонизации» в учрежденной при Высшей Восточной музыкальной школе научной музыкально-этнографической ассоциацией исполнением собственных обработок таких песен, как «Баламишкин», «Әллүки-Бәллүки», «Тукай», «Мөслимә», «Маматжан», «Шакир солдат», «Галиябану», «Касыйм Ибрай», «Сада» и другие.

Полный перечень своих работ дает сам И.А. Козлов в письме к В.В. Пасхалову от 25 февраля 1922 года: «За этот период времени я разработал три татарские песни: «Нарасы бала» и пляску «Бас, кызым Апипе» для скрипки с аккомпанементом рояля; татарскую песню «Тафтилау» и пляску «Джи-

<sup>1</sup> Советская Татария. 1977. 25 ноября.

<sup>2</sup> Смирнов Л.М. Жизнь в музыке. Казань, 1972.

ен кие» для рояля в две руки; башкирскую песню «Эскадрон» и татарскую «Айхайлюк» – тоже для рояля... Потом я написал сборник из 10 татарских и башкирских песен для рояля в легкой детской обработке... Написал такой же легкий сборник из 12 песен для скрипки с аккомпанементом»<sup>1</sup>.

К сожалению, ознакомиться с этими работами Козлова и выяснить особенности его творческого подхода к гармонизации народных пентатонических мелодий, нет возможности, ибо весь нотный материал, одобренный художественным советом школы, не только не был опубликован, но оказался вовсе утраченным и до сих пор не обнаружен. Однако бесследно этот многолетний труд не исчез: многие татарские музыканты, слышавшие концертные выступления Козлова, живо воспринимали его яркий исполнительский и компози-торский опыт, очень для них близкий и поучительный.

Более того, о творческой позиции Козлова в вопросе гармонизации фольклорных мелодий можно судить по положениям, высказанным в опубликованной им в 1928 году статье «Пятизвучные бесполутоновые гаммы в татарской и башкирской народной музыке». Этот конспективно изложенный материал включает в себе ценные наблюдения, свидетельствующие о том, что автор был не только отличным музыкантом-практиком, но и вдумчивым теоретиком.

Рассмотрев вопросы составления, дифференциации, интервального состава и возможного в пределах пятиступенности аккордообразования, Козлов приходит к следующему выводу о модуляционных и гармонических возможностях пентатоники: «Как бы ни была бедна 5-звучная гамма, – пишет Козлов, – но гармонизация в ее пределах, разнообразные модуляции из лада в лад, из строя в строй, а иногда даже в далекие тональности, в соединении с европейской гармонией, обещают 5-звучным гаммам блестящее будущее, внося в музыку совершенно новый, но до сих пор еще неисчерпанный материал»<sup>2</sup>. Сославшись на опыт русских композиторов, применявших самую «изысканную новаторскую гармонизацию» к своим народным мелодиям, Козлов указывает на успешную работу в области обработки татарской и башкирской песни А. Гречанинова, В. Виноградова, А. Эйхенвальда и других музыкантов.

О возрастающем интересе к творческой разработке ранее неосвоенных фольклорных богатств говорят публикации в 1920 году Центральной Восточной музыкальной школой обработок Я.В. Прохорова «Татарские песни», концертные исполнения в 1923 году татарских песен в обработке для симфонического оркестра А.А. Эйхенвальда, издание музсектором Госиздата в Москве в 1924 году сборника «50 татарских и башкирских песен с текстами, переводами и гармонизациями» С.Г. Рыбакова и в 1925 году «Мусульманских песен» ор. 25 А. Гречанинова, издание в Казани в 1928–1929 годах цикла из 8 выходявших отдельными экземплярами татарских и башкирских песен,

<sup>1</sup> Смирнов Л.М. Жизнь в музыке. Казань, 1972. С. 66–67.

<sup>2</sup> Козлов И.А. Пятизвучные бесполутоновые гаммы в татарской и башкирской народной музыке // Известия Общества археологии, истории и этнографии при Казанском государственном университете. Т. XXXIV. Вып. 1–2. Казань, 1928. С. 162.

напетых Г. Альмухамедовым и гармонизованных В. Виноградовым, под общим названием «Татарские напевы»<sup>1</sup>.

Эти труды русских музыкантов значительны не только тем, что впервые в столь широких масштабах знакомили музыкальный мир с песенным творчеством двух народов, не знавших до Октябрьской революции профессионального музыкального искусства, но и стремлением их авторов облечь самобытные фольклорные творения в новую необычную для них художественную форму.

Примечательным свидетельством того, насколько актуальной и острой тогда была эта проблема, может служить рассказ А. Эйхенвальда о данной в Казани 3 августа 1923 года в Красноармейском Дворце по инициативе «Татмузо» концерте, в котором были исполнены обработанные им народные песни казанских татар. Большое знание этого концерта состояло не только в успехе исполненных песен у татарских слушателей, но и в том, что такое событие опровергало установившееся даже среди солидных музыкантов мнение, что «мелодии казанских народных песен не поддаются правильной гармонизации и татары не воспримут своих песен в европейской художественной обработке», и тем самым «пробивало брешь в стене, которая тормозила развитие татарской музыки»<sup>2</sup>.

Это же можно сказать и о трудах других русских музыкантов. Решив во втором издании, в отличие от первого, дать татарские и башкирские песни с русской подтекстовкой под мелодии, А. Гречанинов отмечал, что подстрочные переводы тех 25 песен, которые он заимствовал из сборника С.Г. Рыбакова «Музыка и песни уральских мусульман», не передают поэтического настроения песен, между тем, как «мелодии их сами по себе так своеобразно красивы, так свежи и разнообразны, что было бы жаль из-за плохого текста (вероятно, из-за плохого перевода. – Я.Г.) пройти мимо и не указать на этот клад народного творчества»<sup>3</sup>. Что касается гармонизации и фактурных решений каждой из обработанных песен, то здесь композитор стремился «понять настроение, которое они сами по себе содержат и создать к ним по мере сил художественную раму»<sup>4</sup>.

Не вдаваясь в подробный анализ гречаниновского сборника, заметим, что в большинстве случаев композитор удачно решает эту трудную задачу, опираясь при этом на замечательную традицию, заложенную в русской музыкальной классике аналогичным подходом к обработке русских народных песен М. Балакиревым, Н. Римским-Корсаковым, П. Чайковским и другими композиторами. Несомненно, что именно с этой традицией связан характерный для Гречанинова

<sup>1</sup> Как и А. Гречанинов, расположивший в своем сборнике по принципу контраста татарские и башкирские протяжные песни и такмаки, В. Виноградов и Г. Альмухамедов избрали разнохарактерные песни, среди которых встречаются и татарские, например, «Халык очен» («Для народа») на мелодию, «Каз канаты» («Гусиные перья») и башкирские – лирическая «Зөлхижә», исторические «Сибай кантон», «Кульй кантон» и др.

<sup>2</sup> Эйхенвальд А. Народная песня и музыка казанских татар // Вестник просвещения. 1923. № 7–8. С. 11.

<sup>3</sup> Гречанинов А. Мусульманские песни (ор. 25). М., 1925. С. 3.

<sup>4</sup> Там же.

принцип привнесения в каждую обработку одного-двух тонких, диктуемых характером песни гармонических и фактурных штрихов, не упуская также из вида особый пентатонический интонационно-ладовый контекст мелодий.

Собственно, этому же принципу следует и В. Виноградов, стремясь придать каждой песенной обработке путем соответствующего подбора гармонических и фактурных средств, свой неповторимо индивидуальный облик. Правда, в отдельных случаях автор допускает некоторые фактурные излишества, что перегружает фортепианную партию, а иногда вносит элемент вычурности.

Однако при всей дискуссионности тех или иных приемов, штрихов и деталей, обусловленной новизной широко профессионального подхода к исконному пентатоническому мелосу, работы Козлова, Рыбакова, Гречаникова, Виноградова сыграли весьма положительную роль как своей творческой ориентацией, так и непосредственной связью с запросами повседневной музыкальной практики.

Вместе с такой песенно-фольклорной линией в 20-е годы шло быстрое и успешное становление татарской советской песни как нового для национальной музыкальной культуры самостоятельного жанра. Его колыбелью справедливо считают Татарский государственный драматический театр. И это понятно: ведь в музыкальном оформлении спектакля песня – жанр, столь близкий и доступный массам зрителей, – была призвана выполнить важнейшую роль как в характеристике отдельных персонажей, так и в раскрытии общей идейно-художественной концепции.

Эта традиция была намечена еще в спектаклях татарских драматических трупп. Напомним, например, «Песню Сахибжамал» из спектакля «Бүз егет» («Славный джигит») К. Рахима или «Песню девушек» из спектакля «Тахир и Зухра» Ф. Бурнаша, которые были поставлены в 1920–1921 годах с музыкальным оформлением С. Габаши. Кстати, ему же принадлежит ставшее очень популярным в 20-е годы вокальное произведение «Кәккүк» («Кукушка»), на слова Х. Мухамедьярова.

Предназначая эту лирическую песню для концертного исполнения, автор вместе с тем удачно использует типичную для народных песен двухчастную структуру, сопоставляя умеренную по темпу запевную часть в духе «деревенских напевов» с более оживленным, близким по характеру к скорым песням припевом (примеры 65а, 65б):

**Moderato** Пример 65а, б

Жыр-лар төр-ли, яз жыр-лыи, кү-нел-ле;

4 б) *Più mosso*

Кәк-күк, кәк-күк, кәк-күк, ка-ра ка-шым кәк-күк ко-шым

Но особое значение для татарской культуры имело открытие в Казани Татарского государственного драматического театра и приглашение в него в качестве заведующего музыкальной частью и дирижера Салиха Сайдашева. Случилось это в 1922 году, когда он в спектакле «Галиябану» по пьесе М. Файзи с успехом дебютировал в качестве автора музыкального оформления и дирижера. Начинается необыкновенный по размаху и яркости взлет разносторонней творческой и общественной деятельности молодого музыканта. В тесном общении с коллегами, выдающимися драматургами, режиссерами, артистами, музыкантами быстро созревает его композиторское дарование. В горниле напряженного творческого труда и поисков выковываются неповторимые черты его так полнобывшейся широким слушательским массам мелодически яркой и выразительной музыки, ставшей неотъемлемой частью почти всех спектаклей, поставленных на протяжении последующих трех десятилетий.

С приходом Сайдашева в театр изменился самый смысл и характер музыкального оформления. Теперь музыка становилась органическим компонентом театральной постановки, действенным драматургическим фактором, ибо музыкальные номера естественно вливались в сценическое действие и служили раскрытию душевного мира действующих лиц, а также характеристике целых сценических ситуаций. А это, в свою очередь, привело к формированию в татарском театре совершенно нового типа сценического представления, получившего название музыкально-драматической пьесы или, как еще говорят, музыкальной драмы<sup>1</sup>.

Основой такого спектакля служит драматическое произведение (драма, комедия, пьеса). Однако широкое введение в них песен, дуэтов, хоров, инструментальных эпизодов (танцевальных, маршевых, прелюдийных), обусловленных ходом сценических событий, привносит в них качественно новые черты.

Возникновение такого типа музыкального спектакля характерно для ранних этапов развития национального музыкального театра многих народов. Так, из истории русского театрального искусства известно, что у самых его истоков во второй половине XVII – начале XVIII века в театральных постановках, например, в спектаклях первого публичного русского театра – «ко-

<sup>1</sup> Применительно к музыкальным спектаклям, о которых идет речь, термин «музыкальная драма» приобретает, естественно, иной смысл, нежели тот, что в него вкладывается, когда речь идет об одном из высших синтетических типов оперного спектакля.

медийной храмины» на Красной площади в Москве (1702 г.), широко использовалась музыка. «Пьесы различных родов содержали множество хоров, сольных песен, инструментальных эпизодов танцевального, маршевого или фанфарного характера»<sup>1</sup>... Для того, чтобы поставить оперу, очевидно, не хватало ресурсов, хотя мысль об этом появлялась у руководителей театра. Но почти во всех пьесах действующие лица поют «арии»... Театральная постановка... «содержала в себе также инструментальные эпизоды в виде маршей, шествий и т. д.»<sup>2</sup>

Показательно, что музыкально-драматическая пьеса оказалась наиболее приемлемой формой музыкального спектакля на первоначальном этапе развития национального музыкального театра у ряда народов СССР. В Белоруссии такими музыкально-драматическими спектаклями были первые постановки театра имени Я. Купалы («На Купалле», «Вяселле», «Машека»), в Узбекистане драмы «Гюльсара» с музыкой Р. Глиэра. Соответствуя уровню развития, на котором находился создававшийся только в советское время музыкальный театр у этих народов, такие музыкальные спектакли были как бы мостом от драматического к собственно музыкальному театру. Для музыки этих спектаклей типичны тесная связь с самобытными формами народно-песенного искусства (народная песня в них использовалась очень широко), а также использование некоторых форм и приемов музыкальной характеристики, свойственных опере (ария, хоровая сцена, развернутый инструментальный эпизод). Завоевав большую популярность музыкально-драматические пьесы способствовали приобщению национальной аудитории к новым для нее формам вокально-инструментальной музыки; на них воспитывались национальные исполнительские кадры. Более того, можно без преувеличения сказать, что они принадлежат в равной мере истории как драматического, так и музыкального татарского театра.

Выше отмечалось, что большое место в репертуаре театра на том этапе занимали пьесы, сюжетно-музыкальной основой для которых послужили подлинные народные песни. Достаточно назвать такие из них, как, например, драма «Галиябану» М. Файзи, «Кук күгәрчен» («Сизый голубь») А. Кутуя, комедия «Башмагым» («Башмачки») Х. Ибрагимова, «Балдызкай» («Свояченица») А. Кутуя, «Казан сөлгесе» («Казанское полотенце») К. Тинчурина.

Естественно, что основой музыкального оформления в такого рода спектаклях, да и не только в них<sup>3</sup>, служил фольклорный материал в соответствующей

<sup>1</sup> Келдыш Ю.В. История русской музыки. Т. I. М. – Л., 1948. С. 126.

<sup>2</sup> Там же. С. 142.

<sup>3</sup> С музыкой Сайдашева, помимо названных спектаклей, были поставлены: «Ташхир и Зухра» Ф. Бурнашева; «Калфаклылар» («Девушки с калфаками») и «Нәнкә жан» («Нанка») А. Кутуя; «Күмөлгән кораллар» («Спрятанное оружие») Х. Такташа; «Дим бусе» («У Демь») и «Энжекәй» И. Ильдара; «Тургай» («Жаворонок») Р. Ишмуратова и К. Тинчурина; «Ут» («Огонь») Ш. Камала; «Шлем» Г. Минского; «Ил» («Родина»), «Кандыр бусе» («На Кандре») и «Сүнгән йолдызлар» («Потухшие звезды») К. Тинчурина; «Бишбүләк» (название местности) Т. Гиззата и др.

обработке. Однако постепенно все более возрастает доля оригинальной музыки Сайдашева в оформляемых им спектаклях, а вместе с этим и ее драматургическая роль. Рубежными и одновременно вершинными в формировании музыкально-драматического жанра на татарской сцене стали такие вошедшие теперь в классический фонд национальной художественной культуры спектакли, как драмы «Зэңгэр шэл» («Голубая шаль») К. Тинчурина, поставленная в 1927 году, и драма «Наемщик» Т. Гиззата, премьера которой состоялась в 1928 году.

В пьесе «Зэңгэр шэл»<sup>1</sup> драма героев тесно переплетена с картинами народного быта. Раскрытию обеих этих линий способствуют музыкальные номера, органично вписывающиеся в сценическое действие. Ярко высвечивают народно-национальный колорит бытовых сцен звучащие в них вокально-инструментальные песни девушек и танцевальные (танец беглецов) эпизоды, построенные на народных песнях «Салкын чишмэ» («Холодный родник»), «Зэңгэр шэл», «Кара урман аша» («Сквозь темный лес»).

В глубоком родстве с такими сценами находятся музыкальные номера, связанные с лирико-психологической линией драмы. И здесь с присущей композитору чуткостью воссоздаются те немногочисленные, но столь необходимые для раскрытия душевного мира героев штрихи, которые присущи их сольным музыкальным высказываниям. Такова песня Булата, возвратившегося в родные края и передающего слова приветов от находящихся в дальних краях земляков-шахтеров. Внутренней энергией пронизана мелодия этой песни, основанная на сочетании пунктирных и триольных интонационно-ритмических оборотов, поддержанных чеканным, в духе марша, аккордовым сопровождением как в запевном (см. в примере бба), так и в припевном (см. в примере ббб) разделах<sup>2</sup>:

Пример 66

а)

Allegro non troppo *mf*

По-кло-нить, го-во-ри-ла мне,

*p*

<sup>1</sup> Краткое изложение сюжетов музыкально-сценических произведений дается в Приложении.

<sup>2</sup> Надо сказать, что песня Булата и анализируемая ниже песня беглецов приводятся с текстами автора драмы К. Тинчурина, ибо в период, когда из-за незаконных репрессий его имя было под запретом, эти песни были опубликованы с другими текстовыми транскрипциями (см. «Песни шахтеров» с текстом М. Садри и «Дремучий лес» с текстом М. Хусаина в сборнике «Песни композиторов Татарии». Казань, 1952).

ты от нас ми-лой сто-ро-не,

б) **Allegro ma non troppo**

И не на зем-ле, а вни-зу под ней,

ру-бят у-го-лек ты-ся-ча пар-ней.

По-сайдашевски непринужденно-искренне звучит лирическая песня-воспоминание Майсары о любимом (пример 67):

**Moderato** Пример 67

*mf* Вы-шит по-лог к ря-ду ряд. Ни-ти зо-ло-

4  
та го-рят. А на не-бе ме-сяц все плы-вет ку-да-то.

Но особое место в музыкально-драматургической концепции принадлежит знаменитой песне беглецов, удивительно просто и вместе с тем глубоко и емко выразившей философско-этическую идею драмы: поэтический образ дремучего леса приобретает значение символа в борьбе с тиранией (пример 68а):

а) **Медленно** *p* *f* *mf* *f*

Дре - му - чий лес, шу - мит - мо - гу - чий лес.

Пример 68а

Завоевавшая огромную популярность, эта песня примечательна тем, что в ней впечатляюще проявился новаторский почерк композитора. Родственная по духу старинным протяжным песням, она в то же время отмечена качественно новыми чертами. Они проявились как в интонационно-ладовом и метроритмическом строе песни, так и в трактовке ее типичной, состоящей из запева (см. в примере 68а) и припева (см. в примере 68б), структуры:

б) **Немного подвижнее, маршеобразно** *f* *f*

Как и я сы - но - вья, с бу - ре - ю спо - ря,  
стой - те пред не - ру - ши - мой сте - ной

Пример 68б

Переход традиционно распевного, украшенного мелодическим узором и сдержанного по характеру запева в более подвижный, пронизанный активным маршевым движением припев позволяет слить в едином звучании музыки ее лирическую проникновенность и мужественную поступь. Этому также способствует богатый интонационно-ладовый строй песни. Рамки пентатонного лада здесь раздвигаются не только гармоническим сопровождением, но и

в мелодии, где сразу же звучит полутоновая интонация, затрагивающая соседние II и III ступени минора (см. в примере 1-й такт). Наконец, сохраняя народно-песенную закономерность в последовании медленно-распевной и оживленно-припевной частей, вносит новое их эмоционально-образное соотношение, близкое для формирующихся тогда советских массовых песен.

А теперь обратимся к такому значительному образцу музыкально-драматической пьесы, каким явился поставленный в 1928 году спектакль по драме Т. Гиззата «Наемщик».

Здесь рисуется борьба крестьянства Поволжья с помещиками в период отмены крепостного права. Музыка в этом спектакле органично сочетается с развитием действия, способствует раскрытию сценических ситуаций и душевного мира действующих лиц.

Широкое отражение в ней находят многогранные проявления чувств народа: его скорбь, печаль и волевой героический порыв.

В начале первого действия слышится напевно-сосредоточенная, близкая протяжным народным мелодиям, но с несколько волевым оттенком песня крестьян об их тяжелой подневольной жизни.

Еще более сильно горечь и гнев крестьян звучат в песне Батыржана с хором, в которой народ осуждает помещицу (пример 69):

Медленно, энергично Пример 69

The musical score consists of three systems. The first system shows a vocal line in G minor with lyrics: "С пер - вы - ми лу - ча - ми мы вста -". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The second system continues the vocal line with lyrics: "ем и в по - ле ра - но по ут - рам". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The third system shows the vocal line with lyrics: "ра - но по ут - рам". The piano accompaniment concludes with a more complex rhythmic figure in the right hand.

За нас госпожа-дворянка  
В довольстве жизнь ведет,  
Знатна и счастлива,  
Богатством наслаждаясь.

Поднимем, ударим крепче,  
Пусть тяжелый труд станет легче.  
Топором руби, пилой пили,  
Пой песню, чтоб было легче.

Эта мужественная волевая тема и станет основной в музыкальной обрисовке народа. Она вновь прозвучит в финале драмы, в момент восстания крепостных.

Иной, более светлый колорит свойственен песням крестьянских девушек и парней. Такие песни близки по интонационно-ритмическому строю к живым, скорым песням и вносят новый оттенок в музыкальную характеристику народа, выражая его бодрость, оптимизм (пример 70):

Пример 70

Подвижно

Иж су - ла - ры жи-тез бик а - гым су.  
Ур-ман я - рып ки - ло е - рак - тан

Ярким контрастом этим песням крестьян выступает хоровой эпизод в драматической сцене над телом умершей Зубаржат. Скорбно-мужественный характер этого хора создается внесением в музыку интонационно-ритмических оборотов, свойственных похоронному маршу:

Прощай навсегда, прекрасная Зубаржат!  
Силой тебя разлучили с любимым.  
Отдали мулле, отняли честь...  
Но мы отомстим за тебя!

С обрисовкой народа тесно связана музыкальная характеристика героя драмы Батыржана. Роль народного вожака – выразителя мыслей и чувств крепостных – подчеркивается непосредственной связью музыки его сольных номеров с народными хорами. Связь эта выявляется в интонационном содержании музыки, а также в том, что почти во всех его выступлениях основная музыкальная мысль, высказываемая им, подхватывается хором (см. пример 69).

Героическое начало этого образа в музыке выражено преобладанием широкораспевных волевых интонаций, придающих ей активный, мужественный

характер. Такие черты музыкальной характеристики Батыржана особенно ярко выступают в уже упомянутой песне с хором, а также в ставшей широко популярной песне-прощании с родным краем из III действия (пример 71):

*mp* Медленно. Сдержанно Пример 71

Край мой, край ро-ди - мый, ты про-щай на - ве - ки,  
лес, по-ля и ни - вы, бе - ре-га ре - ки,

– Вам мое спасибо, джигиты-други.  
До свиданья! Близок отъезда час.  
Смело в бой идите! И вдали, в разлуке,  
О борьбе священной жду вестей от вас!

Теплотой и задумчивостью проникнута музыка дуэтов Батыржана и Гульюзум в I, III, IV действиях, в которых они поверяют друг другу свои чувства. В них раскрывается лирическая сторона образа Батыржана и его возлюбленной. Музыка дуэтов окрашена в светлые тона. Ярко мелодичная и простая по своему народно-песенному складу, она проникновенно передает мир лирических чувств. Так звучит, например, дуэт Батыржана и Гульюзум в момент встречи (I действие):

Батыржан: Расскажи, расскажи, дорогая,  
Как живешь, как проходят дни?  
Гульюзум: В глубину души ты проник, как красивая птица.  
Бодрствую – ты в мыслях, сплю – в сновидения!  
Ты тот, о ком думаю всегда...

В дуэтах с Батыржаном Гульюзум выступает как его верный друг, связанный с ним единством чувств. Но ее музыкальная характеристика этим не исчерпывается. Чистота и лиризм ее образа еще полнее раскрываются в сольных музыкальных номерах: в лирической и в то же время оживленно-лукавой песне о джигите (I действие), в полной чувства печали песне из II действия, когда, встревоженная судьбой Батыржана, она должна развлекать гостей, и, наконец, в взволнованной песне, которую она поет в сцене прощания с Батыржаном (III действие) (пример 72):

*mp*  
 Ут - ром ра - но на за - ре о - дин жи -  
*mp*  
 4  
 гит, не смы-ка - я глаз, без сна си-дит. *rit.*

Мягким лиризмом проникнуты сольные номера других действующих лиц: колыбельная Зубаржат, ее дуэт с Гараем (I действие) и др.

Есть в драме и развернутые инструментальные номера.

Значительным из них является увертюра. Она построена на последовательном проведении основных музыкальных тем, характеризующих народ, Батыржана, Гульюзум.

Большое место в спектакле отведено танцевальным эпизодам. Они представляют собой балетные сцены, построенные по типу сюиты. Причем в одном случае такая сюита состоит из следующих один за другим традиционных балетных номеров вроде лирического адажио, вальса и т. п. (балет в гостиной помещицы, II действие) в другом – это чередование медленной и быстрой народной пляски (танцы крестьян в I действии).

Примечательно, что в соответствии с требованиями сценической ситуации и характером образов в балетных номерах используются традиционные формы танцевальной музыки, в танцах же крестьян с очевидностью выступает народная песенно-танцевальная природа музыки.

Таким противопоставлением характера музыки танцевальных сцен подчеркивается социально-бытовой момент, заостряется контраст между противоборствующими силами. Углублению этого контраста служит также и то, что отрицательные образы, олицетворяющие жестокость, произвол, насилие, совершенно лишены музыкальной обрисовки, тогда как положительные – народ, Батыржан, Гульюзум, Зубаржат, Гарай – получают разносторонние музыкальные характеристики. В этом и состоит важная драматургическая роль музыки в спектакле, ее активное участие в раскрытии душевного мира действующих лиц и идеи драмы в целом. Не случайно многие музыкальные номера, хотя

и сохраняют песенно-куплетное строение, получили название арий, дуэтов, подобно тому, как это имеет место в опере. Более того, все это, очевидно, послужило толчком к тому, чтобы еще более расширить музыкальную сторону спектакля и перенести его с драматической на оперную сцену.

Забегая несколько вперед, скажем, что такая попытка в 1948 году была предпринята. Однако полного успеха она не имела.

Возвращаясь к «Наемщику», необходимо подчеркнуть, что мелодически яркая, образно-выразительная музыка в этом музыкально-драматическом спектакле – одно из самых крупных творческих достижений Салиха Сайдашева. Столь же значительную роль приобрела музыка композитора и в других спектаклях театра, созданных в 20-х – начале 30-х годов.

Прежде всего, здесь надо назвать драмы «Тахир и Зухра» Ф. Бурнаша, «Ил» («Родина»), «Кандыр буе» («На Кандре») К. Тинчурина, «Бишбүләк» (название местности), «Изге әманәт» («Священное поручение»), «Чын мәхәббәт» («Настоящая любовь») Т. Гиззата и другие. И нет случайности в том, что в творческом единении с театром пионер татарского профессионального музыкального творчества одним из первых среди композиторов национальных республик пришел к созданию для татарского искусства нового музыкально-сценического жанра музыкально-драматической пьесы.

Характерная особенность творчества Сайдашева состоит в том, что подавляющее большинство его произведений предназначалось для театра, поэтому первоначальным импульсом для их создания была сюжетная основа того или иного спектакля и вытекающие из нее задачи музыкальной характеристики действующих лиц. Но решая эти, казалось бы, частные задачи, талантливый композитор сумел в отдельных песенных номерах столь ярко отразить глубокое, рожденное новой советской действительностью жизненное содержание, что его музыка обрела самостоятельную художественную жизнь.

Многие из поставленных тогда спектаклей сходили со сцены театра, а проникновенные лирические или полные жизнерадостности и света боевые песни Сайдашева глубоко западали в память и сердце народное. Созвучные душевному миру советских людей, они входили в их жизнь как нестемлемая чать нового музыкального быта. Вот почему не будет преувеличением сказать, что здесь, в театральной музыке композитора, и берет начало новая по стилю и жанрово-тематическому строю татарская советская песня как самостоятельная ветвь профессионального композиторского творчества.

Сила сайдашевской музыки – с мелодическом богатстве, а самое чудесное качество – ее душевность. И то и другое рождается из живительных народно-песенных родников.

Вслушиваясь в широту и волнообразную переливчатость мелодического распева в лирических и лирико-эпических песнях, с характерной для их мелодики гибкой взаимосвязью пентатонических по своей природе трихордных попевок, элементов узорчатой орнаментики и пластичной последовательности так называемых «парных мелодических ячеек» (то есть выпевания одного

слога текста на два равные по длительности звука, занимающие одну долю такта) мы невольно ощущаем глубокую взаимосвязь таких произведений композитора с художественными закономерностями татарской протяжной песни.

Столь же крепка и органична взаимосвязь бодрых, иногда шуточно-лукавых, а также маршевых сайдашевских песен с мелодикой так называемых «деревенских напевов» и такмаков, где плавность и мягкость мелодической линии сочетаются с ритмической четкостью, симметричностью и нередко мелодической скороговоркой. Характерно также и то, что Сайдашев часто сохраняет в своих песнях одни из принципов народно-песенной структура: двухчастное строение с медленно-запевной первой частью и оживленно-быстрой второй.

Однако новаторская направленность творчества Сайдашева определяется не только его глубокой связью с народно-песенными истоками, но и тонко найденным взаимодействием национально-самобытных особенностей татарской музыки с художественными средствами и приемами профессионального музыкального искусства. На такой основе Сайдашева вместе с расширением жанровых рамок татарской музыки претворял новые для нее принципы гомофонно-гармонического письма, обогащал ее художественно-выразительный арсенал.

И не случайно, что именно здесь воздействие русской музыки на творчество Сайдашева сказалось особенно плодотворно. Композитор смело использовал новые для татарской музыки интонационные элементы, близкие по характеру и складу русской инструментальной маршевой музыке, советской массовой песне и особенно привлекавшей его романсно-песенной лирике. Из этих же источников он черпал характерные элементы ритмической выразительности (маршево-пунктирные и вальсовые ритмы) и фактурные приемы. Это приводило к утверждению в его творчестве нового типа мелодики, основанной на органическом сочетании ее почвенного пентатонного строя с непентатонными интонационно-мелодическими оборотами, а также открывало широкие возможности для претворения на национальной музыкальной почве тонально-гармонических, фактурных и иных выразительных средств, сложившихся в профессиональной европейской музыке.

Под этим знаком и сложился самобытный стиль сайдашевской песенной лирики, так ярко заявивший о себе в ариях Гульюзум и ее дуэтах с Батыржаном в драме «Наемщик», в песне Майсары из драмы «Зэнгэр шэл», во второй песне Фариды из музыки к драме «Кандыр бие», в песне Бибисары из драмы «Хусаин Мирза» и других.

Всюду здесь пентатонная в своей основе мелодика поставлена в новые условия, ибо становится составной частью многоголосной ткани гомофонно-гармонического типа. При этом гармоническое сопровождение выходит обычно за пределы чистой диатоники и нередко насыщается хроматическими проследованиями, обостряющими эмоциональную насыщенность и лирическую выразительность музыки.

Еще более выразительной становится музыка там, где ее интонационно-ладовое обогащение выявляется не только через гармонию, но проникает и в мелодию. Один из ярких примеров – песня Бибисары (пример 73):

Умеренно Пример 73

Чут - чут сай - рый сан - ду - гач лар, жэй - ге таң сыз -  
Чуть за - ря за - зо - ло - тит - ся, уж со - ло - вуш -

- лып ба - ра. Таң ат - кан - да  
- ка по - ет. А Би - би - са - ре - би - са - ра

Би - би - са - ра йок - лый ал - мый би - ча - ра.  
ре не спит - ся, на за - ре о - на вста - ет.

Трепетное чувство любви переполняет девушку, пришедшую в ранний утренний час к ручью. Естественно и просто льется напев, сопровождаемый столь же простым аккомпанементом. Но особую выразительность песне придает многогранная, пентатонно-минорная ладовая окраска. Это происходит от того, что в начале в мелодии звучит полутоновая интонация, образующаяся поступенным восхождением от тоники и терции минорного лада – выразительной «вершине-источнику» этой мелодии и возвратным ходом к тонике (см. 1–2-й такты). Обретая далее пентатонический строй, секвенцирующие мотивы путем отклонения в III ступень получают мажорную окраску с примечательным для такой пентатонической структуры полутоном на расстоянии: он здесь образуется между теми же II и III ступенями лада, но теперь отстоящими друг от друга на большую септиму (см. конец 3-го и начало 4-го такта).

При родстве с лирической народной песней, такие произведения Сайдашева по своему эмоциональному тону, особенно в выражении элегических настроений, а также в указанных чертах музыкального склада очень близки, на наш взгляд, русской песенно-романсной лирике в ее варламовско-гурилевско-аналыбьевской традиции. Так, не теряя своих национально-самобытных свойств, музыка лирических песен, обогащенная художественно-оправданной взаимосвязью с новыми для татарской музыки художественными закономерностями, становится более сильной в своей эмоционально-образной выразительности и в то же время доступной широким слушательским массам.

Эта же характерная для творчества Сайдашева тенденции проявилась в его маршевых песнях, музыке которых свойственна устремленность, призывность, волевая мужественность. Такой характер этих песен, равно как и особой эмоционально-образный строй, отличающий их от песенной лирики, обусловили широкое претворение в них приемов и средств выразительности, присущих русской революционной и советской массовой песне.

Таковы, например, сохраняющие и до сих пор свою свежесть первая песня Фариды и песня Монтера из музыки к драме «Кандыр буе», бытовавшие в 1939–1950 годах под названиями «Споём, товарищи» и соответственно «Мы – строители».

Особенно же показательна как один из первых образцов новой татарской маршевой песни, впитавшей в себя характерные выразительные черты, идущие от боевых массовых советских песен на оборонную тематику, «Песня красноармейцев» из музыки к пьесе «Шлем» Г. Минского (позже эта песня с новым текстом А. Файзи получила название «Песня Советской Армии»).

Полная волевой энергии, музыка этой песни, воспевающей славный боевой оплот Страны Советов, строится на типичных для массовой песни приемах. В едином подъемном звучании здесь слились: интонационно-рельефная мелодия с характерными устремленно-волновыми взлетами; чеканно-четкая маршевая ритмика с типичным пунктирным дроблением второй и четвертой долей такта; дробление мотивов в начале припева, придающее им броскость, ударность; аккордовый склад сопровождения, приносящий в звучание массивность и упругость; простая структура периода с типичной половинной каденцией в середине (пример 74):

В темпе марша Пример 74

4

чиз - ну сво-ю. Мир ох - ра-ний!

В но - гу ша-гай! Пусть на - ша пес - ня зву - чит по всей пла - не - те.

Примечателен интонационно-мелодический строй песни: в первой ее половине ярко ощутим пентатонно-окрашенный натуральный минор с характерным полутоном в момент отклонения в параллельный мажор (см. 2–3-й такты), во второй же, припевной части песни такую же выразительную роль играет восходящий ход по верхнему тетраходу мелодического минора (см. 7–8-е такты). Таким образом, освоение жанрово-характерных особенностей марша здесь сочетается с активным интонационно-ладовым взаимодействием пентатонной в своей основе музыки с элементами натурального и мелодического минора.

Есть в песенном творчестве Сайдашева еще одна область, к которой принадлежат умеренно оживленные, а порой и бойкие, овеванные ароматом родной природы радостные песни типа «деревенских напевов» или такмаков. Об этом говорит и мелодический склад этих песен, основанный на повторности небольших мелодических попевок, и ритмическая подвижность с характерным выпеванием одного слога на один звук, и структурная периодичность. Чуткое претворение этих черт народно-песенного стиля мы слышим, например, в облетевшей всю страну песне «Сандугач» (пример 75):

Пример 75

Оживленно

*mf* Го - лу - бо - ю май-ской но-чью, но - чью яс - ной,

5

со - ло - вей по - ет влюб - лен - ный для те - бя.

Определив своим творчеством становление новой по стилю татарской советской песни, Сайдашев тем самым оказал огромное воздействие на ее дальнейшее развитие.

\* \* \*

Наметились плодотворные начинания композиторов Татарии в 20-е годы в области инструментальной музыки. Большую популярность завоевало творчество Сайдашева. И здесь, создавая произведения, непосредственно связанные с бытом и обращенные к массовому слушателю, композитор сказал свое самобытное слово. Вспомним его марши для духового оркестра «Родина», «Комсомольский марш» и особенно знаменитый «Марш Красной Армии», известный ныне как «Марш Советский Армии». Посвятив его 9-ой годовщине Советских вооруженных сил, композитор 25 февраля 1929 года, во время одного из спектаклей Татарского драматического театра, публично вручил его командиру N-ского полка. 25 марта 1929 года на торжественном собрании полка Салих Замалетдинович Сайдашев был объявлен почетным красноармейцем. В концерте, состоявшемся в этот вечер, при участии композитора исполнялись его произведения. Сообщая об этом торжественном собрании, газета «Кызыл Татарстан» писала, что музыка Сайдашева, прозвучавшая в этом концерте, была лучшим ответом композитора на оказанные ему почести. Свой отчет газета заключала словами: «Это было торжество не только N-ского полка, но праздник татарской музыки»<sup>1</sup>.

а) **Tempo di marcia** ♩ = 120

Пример 76а

<sup>1</sup> Незабываемое творчество // Кызыл Татарстан. 1929. 26 марта.



Этот походный марш вместе с тем стал излюбленным произведением массового концертного репертуара и постоянно звучит в переложениях в концертах художественной самодеятельности, а также в исполнении различных ансамблей, духовых и симфонических оркестров. Написанный в сложный трехчастной форме с типичным соотношением звонкой, бравурной музыки крайних частей (пример 76а) и напевной темы трио (баритон- и тенор-кларнеты) (пример 76б), этот марш своей полнотой света, энергии и оптимизма музыкой объединяет людей радостным чувством, будит в них бодрость и уверенность в своих силах.

б) трио Пример 76б

Особо следует отметить те из инструментальных произведений Сайдашева, в которых подлинные народные или близкие к ним мелодии зазвучали в симфоническом оркестре.

Здесь нет широкого вариационного или разработанного развития народных тем, но новизна их темброво-гармонического и композиционного оформления налицо. Примером может служить одно из ранних произведений Сайдашева – увертюра к пьесе «Галиябану» М. Файзи. Выше говорилось о характерных для раннего этапа развития татарского драматического театра постановках пьес, для которых сюжетно-драматической канвой служила та или иная народная песня. Этим и обусловлено введение не только в увертюру, но и в музыку, сопровождающую действие в спектакле «Галиябану», в качестве ведущей музыкальной темы мелодии одноименной народной песни.

Подлинная народная тема<sup>1</sup> в увертюре обрамлена подвижной первой частью (*Allegretto*) и заключением, построенным на мелодике типа скорых плясовых песен. Народный напев украшен мелизматикой, опевающей опорные звуки мелодии, и проводится гобоем на фоне плавной аккордовой фактуры у струнного квартета, а затем кларнетом в сопровождении октавных унисонов тех же струнных (пример 77):

Умеренно Пример 77

The musical score is presented in two systems. The first system includes an Oboe solo part (Ob. solo) and a string quartet accompaniment. The second system continues the Oboe solo and the string quartet accompaniment. The tempo is marked 'Умеренно' (Moderato). The score is in 3/4 time and consists of two systems of staves. The first system shows the Oboe solo (Ob. solo) and the string quartet accompaniment. The second system continues the Oboe solo and the string quartet accompaniment.

На таком принципе контрастного сопоставления различных по характеру медленных и быстрых частей построены и другие инструментальные произведения Сайдашева, например, танцы из III действия «Наемщика», балетная сюита из драмы «Тахир и Зухра». Надо заметить, что оба эти произведения представляют собой проследование традиционных балетных номеров типа лирического адажио, вальса и т. п. Балетная сюита из «Тахир и Зухра» примечательна еще и тем, что в ней, в соответствии с содержанием, своеобразно воплощаются черты музыки народов Востока, отчего она и получила название «Восточный балет».

Таким образом, и в области инструментальной музыки опыт Сайдашева был очень плодотворным. Если своей вокальной музыкой он, помимо сольной песни и песни с хоровым припевом, впервые в татарскую музыку внес понятие арии, дуэта, то в инструментальной музыке такими новыми видами произведений были его увертюры, танцевальные дивертисменты типа балетной сюиты, марши, что немало способствовало приобщению татарского слушателя к профессиональной музыкальной культуре. Особое значение творчества Сайдашева состоит в том, что он, как и в вокальных произведениях, здесь почти целиком основывался на оригинальном тематическом материале. Но этот материал был ярко национальным по своей природе. Сайдашев писал

<sup>1</sup> Заметим, что в увертюре использован не совсем обычный вариант песни в сравнении с распространенными в современном музыкальном быту и зафиксированными в сборниках.

мелодии пентатонического склада, связывая их с гомофонно-гармоническим многоголосием на мажорно-минорной основе. Этот фольклорный по стилю тематизм в необычных для него жанровых, структурных, метроритмических и фактурных условиях приобретал совершенно новый по художественному складу и стилю облик.

При всем новом и ценном, что внес Сайдашев в татарскую музыку, нельзя, однако, не отметить, что круг музыкально-выразительных средств в его произведениях часто оставался недостаточно широким и разнообразным. Структурно-мелодическое развитие, гармонический язык, оркестровка в его произведениях могли быть значительно богаче, если бы композитор более активно использовал композиционные принципы, а также полифонические и модуляционные приемы классического музыкального искусства.

Истинный художник, сын своего народа и своего времени – таким был Салих Сайдашев. Его искусство формировалось в период грандиозных революционных преобразований, и как подлинный гражданин Страны Советов, он «вслушиваясь в музыку Революции», вдохновенно выразил в своем творчестве сокровенные чувства, помыслы и устремления народа, вступившего в новую эру своей истории. Из этого животворного источника рождались новаторские открытия, обусловившие основополагающее значение искусства Сайдашева для татарской профессиональной музыкальной культуры. Прокладывая ей новые пути, оно обрело всенародное звучание, вошло в сокровищницу национальной художественной классики.

Из других опытов в области инструментальной музыки, предпринятых уже в самом начале 20-х годов, следует назвать две пьесы для симфонического оркестра В.И. Виноградова. В июне 1921 года в концерте, посвященном первой годовщине образования Татарской АССР, была исполнена «Татарская сюита» В. Виноградова. В ней три разнохарактерных части: в первой, озаглавленной «В ущелье Урала», рисуется таинственный горный пейзаж; вторая часть «Ночь в степи» – колоритный по игре светотени восточный ноктюрн; третья часть, названная «Сабантуй», – картина народного праздничного веселья<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Вот программа, предпосланная автором каждой части сюиты:

1 часть. Мощные громады Урала... В ущелье царит полумрак... Многое видело на протяжении веков это ущелье. Сколько битв, схваток происходило в нем... Угрюмо таит оно «дела давно минувших дней»...; окружено ущелье могучим хвойным лесом, шум которого приятно ласкает слух. По горной тропинке, верхом на лошади едет старик-татарин и поет песню. Наверху ущелья ослепительно сияет полдневное солнце.

2 часть. После жаркого трудового дня наступила теплая степная ночь. Утомленные дневным трудом, косцы расположились на отдых вокруг костров... Мягко светит луна. Наступила полная тишина... Лунный свет заливал степь...

3 часть. Яркий весенний день... Шум многочисленной, празднично настроенной толпы. Издали показываются малолетние всадники, летящие верхом на взмыленных конях... Скачка окончилась... Наступила пора общего веселья. Людская молва перекатывается из края в край... Со стороны гор надвигается грозовая туча... Блеск молнии и страшный удар грома... Гроза быстро проходит. Снова сияет ослепительное солнце, и народное веселье продолжается с еще большим оживлением.

О фольклорных истоках тематизма сюиты можно говорить лишь условно. К примеру, мелодия песенно-плясового склада, лежащая в основе 1-й и 3-й частей произведения, имеет некоторую близость к встречающейся среди фольклорных записей инструментальной мелодии под названием «Аккош ата-сым килә» («Хочу застрелить лебедя») (пример 78):

Пример 78

Умеренно живо

The musical score for Example 78 consists of three staves. The top staff is marked 'Умеренно живо' and contains a melody with first and second endings. The middle and bottom staves provide accompaniment with rhythmic patterns and triplets.

Ограниченная лишь своей первой половиной, эта мелодия представлена здесь в четырех вариантах, постепенно трансформирующих ее звучание от сумрачно-сосредоточенного во вступительном разделе через динамически нарастающее развитие к светломажорному и величавому, подчеркнутому ее аккордовым проведение в четверном ритмическом увеличении на фоне триольных арпеджио в басах, в конце (пример 79):

Пример 79

Andante

The musical score for Example 79 is a piano accompaniment in 3/4 time with a key signature of one flat. It is divided into three systems, each starting with a measure marked '(8)'. The score features a variety of chords and triplets in the bass line, with dynamic markings such as 'ff' and 'p'.

Вторая часть сюиты (Andante cantabile), написанная в духе григовской песенно-пейзажной лирики, сама по себе довольно колоритна, хотя обилие нейтрально-связующих секвенций и здесь дает о себе знать. Но досаднее то,

что совершенно иной характер тематического материала, отрешенного от пентатонической природы темы первой части, вносит в сюиту элемент разностильности. Это ощущение еще более усиливается, когда третья часть возвращает нас к вариационной разработке пентатонической темы первой части в духе типичной для финальных частей народно-праздничной сценки.

В аналогичной же классико-романтической стилиевой манере написана В.И. Виноградовым трехчастно-вариационная по композиции музыкальная картина «Шихан». Однако здесь тематический материал полностью заимствован из фольклорных источников: крайние части основаны на классической башкирской лирико-эпической песне «Буранбай», в основе средней части лежит один из вариантов плясовой инструментальной мелодии «Байык» («Баик»)¹.

Бросаются в глаза существенные отличия между мелодической транскрипцией этих песен, данных В.И. Виноградовым, и теми их вариантами, которые зафиксированы в новейших сборниках башкирских народных песен. Особенно упрощенной выглядит песня «Буранбай», отличающаяся в оригинале необыкновенной метrorитмической свободой, широтой орнаментально украшенного мелодического распева. Однако общий глубоко сосредоточенный тон песни сохранен, что наиболее полно выявлено в мужественно-эпическом звучании этой темы в репризе (*Moderato maestoso*), где на ее грузное аккордово-унисонное звучание в басах накладываются непрерывно тремолирующие аккорды струнных.

В контрастном среднем разделе музыкальной картины сохранен общий воинственно-энергичный характер песни «Байык», на которой она построена. Сохранен и прием оркестрово-тембрового и фактурного варьирования, заостренный тональным сдвигом между первым изложением темы в *си*-мажоре и вариационном ее проведении в *до*-мажоре.

Музыкальная картина «Шихан» как один из самых ранних примеров симфонической разработки башкирского фольклора представляет несомненный интерес. Намеченные здесь приемы гармонизации пентатонического мелоса, его оркестрово-тембрового и фактурного варьирования, а также элементы тематического развития, включающего большие секвентные построения и контрапунктические сплетения, войдут затем в целый ряд произведений татарских и башкирских композиторов, созданных много позже.

Однако нельзя не заметить, что в тех эпизодах, где автор отступает от фольклорных тематических первоисточков и как бы говорит от себя, он склоняется к внешней иллюстративности, злоупотребляет буквальными и особенно секвенционными повторами, а также допускает смешение слишком

¹ Содержание обеих песен проникнуто острыми социально-историческими мотивами. «Буранбай» – имя, под которым скрывался один из башкир-повстанцев, живших в начале XIX века и сосланных в Сибирь за борьбу против царских ставленников и местных угнетателей. Песня «Байык» (мужское имя) также имеет исторический характер, ибо в текстовых вариантах, на которые она поется, говорится о храбрых башкирских солдатах, участвовавших в Отечественной войне 1812 года (см. комментарии к этим песням в сборнике «Башкирские народные песни». Уфа, 1954. С. 301, 312–313).

разнородных стилистических приемов и средств, нарушающих художественное единство.

К концу рассматриваемого нами периода, а точнее, к 1930–1931 годам относится еще одно инструментальное произведение, основанное на фольклорном материале. Такова сюита «Галиябану» А.С. Ключарева, материалом для которой послужили фрагменты из его музыки к спектаклю Татарского драматического театра в Москве, поставленному в то время по одноименной пьесе М. Файзи.

Сохранилось два варианта сюиты. Один из них, наиболее известный, включает шесть частей: увертюру и пять оркестровых обработок народных песен: «Деревенский напев» (2-я часть); «Джамиля» (3-я часть); «Золото-серебро» (4-я часть); «Галиябану» (5-я часть) и «Старинная плясовая» (6-я часть).

Объединение оркестровых транскрипций народных песен (допускающее любое их сокращение или перемещение) под общим названием «Сюиты из музыки к драме «Галиябану» (за исключением увертюры) обусловлено, очевидно, тем, что все они были использованы в музыкальном оформлении спектакля. Но ведь на месте любой из названных песен могла бы оказаться и другая. Такого чисто внешнего повода для образования сюитного цикла все же недостаточно.

Иначе выглядит другой, трехчастный вариант сюиты, более тесно связанный с содержанием пьесы, рисующим корыстное стремление бедняков-родителей Галиябану выдать ее замуж за богатого односельчанина Исмагиля, убивающего в пылу ревности любимого ею Халиля.

Поэтичная песня «Галиябану» – классический образец песенной лирики, воспевающей радостное любовное восторжество девичьей красотой, – стала не только сюжетным истоком пьесы, но и лейтмотивом спектакля. Аналогичную роль эта тема выполняет и в инструментальной сюите. В первой части, представляющей увертюру к спектаклю, ей отводится второй из контрастных разделов (*Andante*), где в каждом из трех вариационных проведений ее звучание последовательно приобретает все большую взволнованность.

В третьей же части (*Allegro non troppo*) она сначала вплетается в круговорот оживленно-полетного движения, а затем приобретает лирико-эпический характер (пример 80):

*Andante* Пример 80

The musical score is written for piano and consists of two staves. The top staff is the treble clef with a melody of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is the bass clef with a piano accompaniment of chords and moving lines. The tempo is marked 'Andante' and the dynamic is 'mf'. There is a triplet of eighth notes in the third measure of the melody.



Следуя за сюжетом пьесы, где большое место занимает народно-бытовые сцены, в частности, традиционное гулянье молодежи у околицы с песнями и танцами, вторая часть сюиты рисует полную веселого задора и шутки масовую сцену. Картина народной пляски, ненадолго прерываемая лирическим эпизодом, воссоздается калейдоскопом вариационных превращений двух народных тем – старинной плясовой в крайних частях и деревенского напева, с характерной имитацией звучания гармоники, в среднем эпизоде.

Составленная из музыки к спектаклю, сюита «Галиябану» при всей ее вполне объяснимой для молодого автора стилистической неровности, явилась одной из примечательных творческих проб в области новых тогда в татарской музыке инструментальных жанров.

Это же можно отнести и к другим рассмотренным здесь произведениям. Несмотря на то, что ни одному из них не суждена была долгая репертуарная жизнь, все же каждое из них оставило свой след в истории национального музыкального творчества. Заключенные в них творческие предпосылки, в частности, свободная взаимосвязь пентатонического мелоса с мажорно-минорным гармоническим многоголосием, использование глинкинского принципа варьирования на оstinатно удержанную народную тему, попытки симфонического развития фольклорной темы путем ее эмоционально-образного переосмысления, предопределили их значение в период становления татарской национальной профессиональной музыки, в частности, для развития такой ее жанровой разновидности, как фольклорно-тематическая сюита.

\* \* \*

Важная веха на пути формирования профессиональной музыкальной культуры была обозначена во второй половине 20-х годов созданием и постановкой двух татарских опер – «Сания» и «Эшче» («Рабочий»).

Инициаторами создания оперы «Сания» выступили С. Габаши и Г. Альмухамедов, взявшие на себя обязанности либреттистов и соавторов музыки, к написанию которой был привлечен также В.И. Виноградов.

Работа продолжалась около двух лет и 25 июня 1925 года, в дни празднования 5-й годовщины ТАССР, постановка этого произведения была осуществлена на сцене Татарского государственного драматического театра силами его артистов и привлечённых для этого спектакля симфонического оркестра, хора и певцов-солистов Казанского музыкального техникума под общим

музыкальным руководством дирижера А.А. Литвинова (режиссер Г. Айдарский, художник П.Т. Сперанский, балетмейстер Ю.А. Муко).

Тема оперы перекликается со многими произведениями национальной драматургии, рисующими мрачные картины дореволюционного купеческого быта с его культом наживы.

В ярком противопоставлении страшного в своей эгоистической корысти Зарифа и охваченных благородным порывом к счастью юных Сании и Зии заложен достаточно острый по своей социальной сути и драматическому накалу конфликт. Его раскрытию и необходимо было подчинить все компоненты музыкально-сценической драматургии. Однако приданию ей необходимой целенаправленной действенности очень мешает обилие статичных сцен-рассказов.

Так, все первое действие занимает повествование Сании о любви к Зие и грубом и разрушительном вмешательстве отца (первая ария Сании, ее сцена с Гульбикой и заключительная ария I действия). Почти все II действие занято рассказом Зарифа о той же «несчастной» любви дочери и о его корыстной свадебной сделке с купцом, заключительную же часть этого действия содержит лирический дуэт – встреча Сании и Зии, прерываемый их столкновением с отцом. Наиболее насыщено действенными сценическими ситуациями III действие: за сценой Сании, передающей прислуге записку для Зии, следует сцена Зарифа и матери Сании, предвкушающих выгоду от заключенной свадебной сделки, а после сцен Зарифа с караульщиками и появления Зии, заставляющего их трусливо бежать, дается новая лирическая сцена Сании и Зии, после которой следует развязка – побег влюбленных и смерть Зарифа.

И хотя в опере последовательно проведен принцип контрастного сопоставления (жизнерадостные хоры подруг Сании и ее печальные лирические арии в I и II действиях, предсвадебное оживление в доме Зарифа и лирико-драматическая сцена Сании и Зии в III действии), все же это не может компенсировать излишней сценической статичности первых двух действий и чрезмерной дробности в III действии.

Такая сценическая структура привела к выдвиганию на первый план лирико-драматической линии Сании и Зии, получающих наиболее полную музыкально-сценическую обрисовку, противостоящие же им Зариф и его приспешники охарактеризованы схематично и поверхностно. Контрастно-фоновую ролью ограничены народно-бытовые эпизоды.

Музыке оперы свойственна мелодическая выразительность, простота изложения, связь с народно-песенными истоками. В то же время на все музыкальные тем обладают достаточной интонационно-гармонической рельефностью, а необходимая внутренняя динамика симфонического развития нередко подменяется внешней иллюстративностью. Особенно сильно это проявляется в характере и приемах развития лейттем.

Таков лейтмотив Сании. Призванный подчеркнуть драматизм ее переживаний, он впервые появляется в ее первой арии-жалобе (пример 81а):

**Andantino**

Пример 81а

Затем он вновь прозвучит, когда покорившись воле отца, Сания, охваченная печалью и тоской, мысленно прощается с любимым. Однако в звучании этой темы не происходит существенных изменений. Так же и в III действии. Сания в волнении: приближается свадьба, спасет ли ее Зия? Но и в этой резко изменившейся сценической ситуации лейтмотив Сании звучит без особых трансформаций, ибо развитие сводится лишь к секвенцированию, складывающемуся из многократных тонально-регистровых перестановок.

В таком же плане функционирует колочье – «прыгающая» тема Зарифа, призванная охарактеризовать злодея, жестоко разрушающего счастье дочери (пример 81б):

**Allegro risoluto**

Пример 81б

В большем соответствии с драматическими задачами находится музыка лирических сцен. В сольных и ансамблевых номерах героев, несомненно, лучших в опере, верно схвачен тонус их эмоционально-психологических состояний, выразительно и искренне передаются чувства тоски, тревоги и любовных порывов.

Проникновенно звучит мелодически распевная ария-жалоба Сании в начале I действия<sup>1</sup> (пример 81в):

<sup>1</sup> Смысловой перевод текста:

Играют, поют, шумят...

Молодые сердца песню радости поют.

**Largamente**

Пример 81в

Сания

Уй - ный - лар, жыр - лый 7 - лар,

шау - лый 6 - лар. Яш кү - цел - ләр

шат - лык кө - ен көй - ли - ләр.

Горькой обиды и тоски полны рассказ Сании о несчастной любви во второй картине I действия и заключающее это действие взволнованное ариозо («Прощай, мой Зия, не повидавшись с тобой, покидаю тебя»). Сосредоточенное раздумье и вместе с тем вера в возможность быть счастливой с любимым отличают арию Сании в III действии («...Наша свадьба будет не здесь, а на чужбине, когда мы с любимым будем вместе»). К этим сольным номерам Сании близки ее дуэты с Зией. Особенно выделяется своей эмоциональной приподнятостью ария Зии из III действия («Сания, пришел я в темную ночь... Скорей выходи, моя звезда»).

Следует еще отметить народно-песенные связи, характерные для музыки хоров. Одни из них целиком основаны на подлинных народных песнях. Это – хор молодежи во II действии, построенный на городской бытовой песне «Алмагач» («Яблоня»), или хор в первой картине III действия, где использован такмак «Сания». Другие хоры близки названным, ибо также тесно соприкасаются по своему духу и складу с излюбленной в народе традицией скорых песен, шуточных или плясовых.

Несмотря на ряд слабых в художественно-профессиональном отношении мест, проявившихся как в литературно-драматургическом, так и музыкальном контексте, постановка оперы «Сания» была очень тепло принята общественностью и широко отмечена республиканской и центральной печатью как шаг вперед в развитии татарского музыкально-театрального искусства.

За «Санией» последовала работа того же авторского коллектива над оперой «Эшче» («Рабочий») по одноименной поэме М. Гафури (он же либреттист), постановка которой была осуществлена 28 февраля и 9 марта 1930 года на сцене Татарского государственного драматического театра с участием исполнительских коллективов Казанского музыкального техникума. И вновь постановочный коллектив возглавил музыкальный руководитель и дирижер спектакля А.А. Литвинов (режиссер С. Валеев-Сулъва, художник П.Т. Сперанский, балетмейстер Ю.А. Муко).

События, развертывающиеся в опере, относятся к эпохе первой русской революции 1905–1907 годов, когда в условиях все возрастающего капиталистического гнета шел непрерывный процесс пролетаризации беднейшего крестьянства и пробуждения в нем революционного сознания<sup>1</sup>.

Воплощение столь значительного сюжета было очень осложнено перегруженностью либретто, которое автор стремился построить без отклонений от своей поэмы. Отсюда каждый из пяти актов, перенося события в разную обстановку, представляет собой законченный эпизод: в первом акте рисуется тяжелое положение крестьян их столкновение с кулаком; во втором акте показана жизнь рабочих на золотых приисках и их столкновение с подрядчиком, в третьем акте повествуется о том, что непосильный труд на механическом заводе приводит к столкновению с заводчиком. Как противопоставление мрачным картинам жизни крестьян и рабочих показана беззаботная паразитическая жизнь эксплуататорской верхушки (четвертый акт). И хотя в качестве объединяющей все эти эпизоды проводится линия Нигмата, однако это не спасает либретто от клочковатости, переизбытка действующих лиц (их в опере, кроме Нигмата и участников массовых сцен – крестьян, солдат, рабочих, гостей в доме заводчика, двадцать пять) и перенасыщенности многочисленными разговорами и рассказами о событиях и поступках. Естественно, что все это сказалось и на музыке.

Более полную музыкальную характеристику получает Нигмат. Во всех актах, кроме четвертого, ему отведены арии-монологи, характер которых меняется в соответствии с развитием образа. Интонации лирико-драматического характера преобладают в его арии из I действия (пример 82). Иной, более мужественный и волевой становится музыка, характеризующая Нигмата в конце оперы.

---

<sup>1</sup> Стержневым для данного сюжета становится показ того, как крестьянин-бедняк Нигмат, гонимый нуждой из родной деревни, попадает сначала на золотые прииски, затем на механический завод. В обстановке безжалостного гнета и под влиянием передовых рабочих он познает классовую сущность эксплуатации и постепенно превращается в революционера-подпольщика, погибающего во время одного из революционных выступлений.

**Allegro moderato**

Пример 82

*mf* Эш - лэр эз - ләп ки - тәм жир - ләр -

*p*

гә. Мөн - ла эш - ләп тә

10 мин уң - ма - дым

Из других действующих лиц наиболее ярко охарактеризована Хамида – жена Нигмата. Проникновенно и глубоко звучит ее песня, выдержанная в духе башкирских протяжных песен, в финале I акта в момент прощания с Нигматом. И не случайно именно эта мелодия становится истоком для единственной в опере сурово-сдержанной лейттемы, связанной с воспоминаниями Нигмата о родном крае и его решимости вступить в борьбу (пример 83):

**Andante**

Пример 83

*p*

*pp*

*mf*

Закономерно и то, что эта тема уже в увертюре оперы сопоставлена с мелодической цитатой из революционной песни «Марсельеза», привносящей (как и звучание «Интернационала» в V акте) в музыку оперы героико-романтический элемент (примеры 84а, 84б):

Пример 84а

Example 84a is a piano accompaniment in 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece is marked *ff* and *marcato*. The score is divided into three systems, with measures 4 and 6 indicated at the beginning of the second and third systems respectively.

Пример 84б

Example 84b is a piano accompaniment in 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece is marked *Animato*, *ff*, and includes the instruction *poco a poco stringendo e agitato e cresc.*. The score is divided into two systems, with measure 4 indicated at the beginning of the second system. There are also markings for *Cin.* and *Tr-II*.

Среди жанровых зарисовок выделяется выдержанная в духе такмака с характерно-изобразительным гармошечным сопровождением в оркестре песенка молодого рабочего Шейбека.

Однако лучшее, что есть в музыке, тонет в массе разнохарактерных и разностильных, едва скрепленных нейтральными оркестровыми связками,

речитативных и песенных эпизодов, в которых рядом с заимствованиями из татарского и башкирского песенного фольклора, русской романской лирики и революционных песен соседствуют откровенные ассоциации с Чайковским (сцена смерти Нигмата в V акте).

Одна из причин таких недостатков коренится, возможно, в методе создания этого произведения, о котором В.И. Виноградов писал: «Трудности совместной работы с моими партнерами по коллективу обнаружились в том, что, приняв на себя все хлопоты по созданию либретто, они же озаботились мелодизацией как относительно целостных отрезков текста, так и эпизодических (реплики, возгласы и т. п.). Такой же омелодизированный текст и поступал “порциями” по мере изготовления его авторами в мое распоряжение с тем, чтобы я как-то обрабатывал его, гармонизовал, монтировал и увязал с общей музыкальной тканью мизансцены, а то и целой картины. Если добавить к сказанному, что мои соавторы... более чем ревниво относились к каждой ноте, написанной ими, часто без учета удобоисполнимости ее и связи с целым, то, полагаю, все трудности моего положения станут ясными»<sup>1</sup>.

После постановки в Казани опера «Эшче» была в том же году показана в Москве на Всесоюзной олимпиаде национальных театров и была встречена поощрительными отзывами прессы. Однако последние не избавляли это произведение от серьезных изъянов. Уже вскоре стало очевидным, что большая задача создания оперы на актуальную революционную тему, задача новая и сложная не только для авторов «Эшче», но и для всего советского оперного искусства на том этапе, не была решена.

Наличие слабых сторон, свойственных операм «Саня» и «Эшче», не снижает, однако, общего значения для татарской музыкальной культуры этих смелых творческих опытов освоения столь сложного музыкально-сценического жанра: они практически способствовали выявлению и росту новых исполнительских и творческих сил, намечали верный, основанный на народно-реалистических традициях, путь для становления национального музыкального театра.

Из всего сказанного ранее видно, что в 1920-е годы в Советской Татарии, в благоприятных условиях советской государственности, дал свои первые ярко осязаемые плоды новый процесс формирования самобытной профессиональной музыкальной культуры.

Среди первостепенных задач, от решения которых во многом зависела прочность закладываемых тогда фундаментальных основ, вставала задача широкого развития музыкального образования и просвещения, призванных привлечь массы трудящихся к художественным богатствам народно-национального и классического искусства и всемерно стимулировать развитие нарождавшихся форм профессионального музыкального исполнительства,

<sup>1</sup> См. автобиографическую записку В.И. Виноградова, С. 12. Рукопись. Хранится в домашнем архиве Ю.В. Виноградова.

творчества, педагогики и просветительства. Успехи, достигнутые тогда во всех этих сферах, с большим удовольствием и заинтересованностью воспринимались общественностью.

Однако было бы ошибочным считать, что все эти сложные процессы протекали гладко, без противоречий и дискуссий, в которых сталкивались порой прямо противоположные точки зрения и тенденции. Как и в других национальных республиках, например, в Азербайджане, на Украине или в республиках Средней Азии, где острые споры вызвал вопрос о соотношении традиций и новаторства в процессе формирования национального музыкального стиля, и в Татарии к подобной проблематике и дискуссиям вокруг нее было привлечено внимание музыкальной общественности.

Все чаще на страницах печати обсуждаются новые для того времени вопросы профессионального образования татарских музыкантов.

В правильном решении этой задачи известный драматург и общественный деятель Ф. Бурнаш видит залог последующего роста всей профессиональной музыкальной культуры<sup>1</sup>.

За открытие в музыкальном техникуме класса композиции ратует в одной из своих статей поэт А. Кутуй<sup>2</sup>.

О необходимости подготовки профессионально грамотных музыкантов, способных разбираться во всех проблемах музыкального искусства, пишет Г. Альмухамедов<sup>3</sup>.

Еще несколько раньше публикацией статьи К. Тинчурина «Вокруг татарской музыки» журнал «Безнең юл» («Наш путь») привлек внимание творческой интеллигенции к вопросам повышения общей культуры и профессионального мастерства молодых музыкантов. «Для хорошего пения не обязательно иметь большой голос, – писал автор, – важно овладеть высокой культурой, уметь раскрывать содержание»<sup>4</sup>.

Особую остроту приобрели в тот период вопросы творческой разработки музыкального фольклора и создания национальных произведений на профессиональной основе. Вместе с признанием первых успехов в развитии нового музыкального творчества, связанных с деятельностью Сайдашева в области театральной музыки и Габаша, активно работающего над освоением хорового многоголосия, постоянно звучат призывы к чуткому проникновению в дух и музыкальную специфику народной песни.

В атмосферу характерной для тех лет полемики, которую вызывал этот вопрос, погружает нас статья «Татарская советская музыка и композитор А. Ключарев» М. Джалиля. Сопоставляя позиции Габаша и Сайдашева, автор писал: «Если Габаша в своем творчестве подражал музыке старого

---

<sup>1</sup> Бурнаш Ф. Шаг вперед // Кызыл Татарстан. 1923. 18 апреля.

<sup>2</sup> См. газету «Кызыл Татарстан». 1928. 2 ноября.

<sup>3</sup> Альмухамедов Г. Наши музыкальные проблемы // Кызыл Татарстан. 1929. 24 марта.

<sup>4</sup> Тинчурин К. Вокруг татарской музыки // Безнең юл. 1928. № 12.

Востока<sup>1</sup>, то Сайдашев с самого начала опирался на народную музыку, на крестьянские напевы... Плодотворная работа С. Сайдашева на протяжении многих лет составляет определенный этап в развитии татарской музыки, который мы могли бы назвать этапом освоения народной музыки и создания на ее основе нового музыкального творчества».<sup>2</sup>

В этой связи дискуссионным оказался еще более общий вопрос о национальной специфике и путях развития профессиональной татарской музыки. По одну сторону в этой дискуссии находились музыкальные деятели, считавшие, что к татарской музыке надо подходить с позиций европейской музыкальной культуры, принимая все, что накоплено ею в области гармонии и других выразительных средств<sup>3</sup>. На другой стороне оказались те, с чьей точки зрения «европеизация» не вполне согласуется с особенностями татарской музыки, «не к лицу» ей.

Так, отвечая на вопрос журнала «Яналиф»<sup>4</sup>: «Правилен или нет взгляд, что специфические стороны татарской музыки мешают ее «европеизации»?», Габаши писал: «...Если отказаться от основ национальной музыки и принять музыку других народов (русских, французов, итальянцев), то вопрос о противоречиях сам собой отпадет. Если считать необходимым условием создания крупного произведения только то, чтобы автором его был татарин, не ставя вопроса в отношении того, какие там использованы мелодии – русская, татарская или другого народа, то «европеизация» не будет противоречить татарским песням. Если понимать «европеизацию» как развитие татарской песни, расширение ее ладовой основы от пятизвучной гаммы до семизвучной европейской гаммы или если рассматривать «европеизацию» как использование татарских песен целиком или в отрывках, взяв их в основу крупных произведений, имеющих в европейской музыке (сонат, концертов, опер), то «европеизация» и в том и в другом случае немного может и противоречить».

Далее здесь утверждалось: «Если рассматривать «европеизацию» в смысле гармонизации татарских песен по правилам европейской гармонии, то думаю, что татарским песням «европеизация» будет противоречить, потому что, если к пятизвучной мелодии начнем приклеивать гармонические созвучия, построенные на основе семи звуков, то понятно, что будут добавляться два лишних звука, которых нет в мелодии и чуждых ей. Это добавление двух чуждых звуков, думаю, не может не исказить мелодии».

Отсюда следовал вывод:

---

<sup>1</sup> Имеются в виду такие произведения Габаши, как «Кичке азан» (призыв к вечерней молитве), «Тэкбир» (вечерняя молитва во время поста), музыка к спектаклям «Тахир и Зухра», «Бүз егет», написанные с точки зрения Джалиля (на наш взгляд, излишне резкой и прямой линией) под идеологически чуждым воздействием.

<sup>2</sup> *Джалиль М.* Газета «Коммунист». 1933. № 262. 30 ноября.

<sup>3</sup> См. названную статью Г. Альмухамедова.

<sup>4</sup> Имеется в виду вопросник, который опубликовал этот журнал в 1931 году, обращаясь к музыкальным деятелям Татарии с просьбой высказаться по важным вопросам развития татарской музыки.

1. Гармонизации будут годны только те созвучия, которые вбирают в себя пять звуков песни, а остальные, должны быть негодными;

2. Для пентатонных песен должен быть годен какой-то новый метод пязвучной гармонии<sup>1</sup>.

Таким образом, согласно этой теории, расширение ладовой основы татарской музыки, использование татарских песен целиком или в отрывках в крупных музыкальных формах будет противоречить специфике национальной музыки.

Не менее крайнюю позицию занимал Габаши и в вопросы профессионального обучения татарских музыкантов. Отвечая на вопрос журнала: «В чем заключается специфика татарской музыки?», Габаши писал: «...Одна из особенностей татарской музыки состоит, я думаю, в способе исполнения татарских песен... Правда, эта особенность исполнения до сих пор никем еще не изучена. Мы также не можем определенно судить об этом, но вполне определенно можем сказать: никакая музыкальная культура, дающаяся по итальянскому методу, не может вооружить учащихся умением передать эту особенность...»<sup>2</sup>.

Выходит, и здесь высокий профессионализм, заимствованный из лучших достижений европейской музыкальной культуры, несовместим с особенностями татарской музыки.

Ранее отмечались положительные стороны в разносторонней, отличающейся преданностью и заинтересованностью, музыкально-общественной деятельности Габаши – его ценные и интересные начинания в области собирания татарского и башкирского музыкального фольклора, в пропаганде многоголосного хорового пения, в создании оперных спектаклей, в помощи молодым музыкантам в качестве педагога и зав. учебной частью муз. техникума. Однако приведенное здесь истолкование вопросов гармонизации татарской народной песни и развития пентатоники – ладовой основы татарской музыки, а также утверждаемый Габаши взгляд на роль профессионального вокального образования для татарских певцов, носили явно ошибочный характер и встречали противодействие со стороны большей части учащейся молодежи и музыкальной общественности. Одно из подтверждений тому опубликованная еще 23 ноября 1930 года в газете «Кызыл Татарстан» статья «Против габашизма в татарской музыке». Не принимая излишне резкий тон этой статьи и содержащиеся в ней, к сожалению, оскорбительные выпады вульгарно-социологического толка, мы не можем не признать справедливой критику теоретических установок, отражающих явно охранительные тенденции.

Не могли не оказать тормозящего воздействия на развитие татарской музыки распространившиеся повсеместно «левацкие» установки РАПМ. Особенно большой ущерб они нанесли профессиональному музыкальному образованию: музыкальные, театральные и другие специальные учебные

<sup>1</sup> *Габаши С.* Ответы на вопросы журнала «Яналиф». 1931. № 3 и 4 (перевод Х.И. Булатовой-Терегуловой).

<sup>2</sup> Там же.

заведения были лишены возможности готовить полноценные профессиональные кадры, ибо, объединенные в Татарский техникум искусств, они получили задачу готовить инструкторов-массовиков.

Окидывая мысленным взором первый послереволюционный этап, можно смело сказать, что это был важный исторический период в развитии татарской музыкальной культуры, когда в условиях советского строя при братской помощи и активном участии представителей русской музыкальной культуры были заложены первые фундаментальные основы профессионального музыкального образования, творчества и исполнительства. Ценный опыт, накопленный в 20-е годы, предопределил новое творчески поступательное движение молодой татарской советской музыки в последующий период.

## 2. На большом творческом подъеме – годы 1930-е

Вместе с предшествующим вторым пятилетием 20-х годов новое десятилетие составляет особый период в истории Советского государства, приступившего к строительству первого в мире социалистического общества... Безграничная вера в идеи социализма, готовность отдать свой талант служению революционным деяниям народа служили мощным импульсом для нового художественного творчества. Выступая как бы от лица всей творческой интеллигенции, А.В. Луначарский в тот момент писал: «Наше время – самое великое время, которое когда-либо знало человечество. Наше время – это время героической борьбы за социализм, за то будущее человечества, которое является, в сущности говоря, единственной формой, достойной существования... Наше искусство не может быть ничем иным, как силой, оказывающей огромное влияние на общий ход борьбы и строительства»<sup>1</sup>.

В таком ореоле романтической мечты о светлом будущем всего человечества воспринимались в ту пору долг и место советского художника. Хорошо об этой атмосфере всеобщего подъема, правда, много позже, вспоминал А. Твардовский в поэме «По праву памяти»:

Готовы были мы к походу, А если –  
Что проще может быть: То и жизнь отдать.  
Не лгать, Что проще? В целости оставим  
Не трусить. Таким завет начальных дней.  
Верным быть народу. Лишь от себя теперь добавим  
Любить родную землю-мать, Что проще – да.  
Чтоб за нее в огонь и в воду, Но что сложнее?

И в самом деле, как бы ни был дорог «завет начальных дней», поэт своим вопросом обращает нас к суровой исторической правде, к той правде энтузиастических и одновременно трагических 30-х годов, в которой так таинственно и зловеще переплелись беззаветная вера миллионов советских людей в генеральную линию партии, олицетворяемую культом Сталина, и поощряемое «вождем народов» преступное злоупотребление народным доверием. Глубоко прав наш

<sup>1</sup> Луначарский А.В. Социалистический реализм // Советский театр. 1933. № 2–3. С. 3.

современник, когда славит подвиг «...Чкалова, Шолохова, Англиной и Стаханова за то, что происходил он в столь трудные, столь пропитые мукой годы»<sup>1</sup>...

Не мог не сказаться этот сложный в своей противоречивости процесс и на развитии искусства. А это значит, что нам необходимо ныне самокритично пересмотреть характеристики, продиктованные стереотипами насаждавшейся тогда так называемой «триумфальной эстетики», поощрявшей лишь «правдивое отражение достижений», то есть художественную продукцию, рассчитанную на восхвалительно-пропагандистский эффект; это подтверждает также необходимость рассматривать все явления советского искусства тех лет в реально сложившемся историческом контексте, преодолевая порожденную сталинщиной подмену ленинских принципов культурной политики с ее гибким и бережным подходом к проблемам культуры и художественного творчества произвольным диктатом и «прагматической, а то и просто опасно-конъюнктурной, произвольной, чиновничьей “регулировкой” искусства и всей сферы искусства»<sup>2</sup>.

Какими примечательными сдвигами было отмеченное развитие татарской музыкальной культуры в 30-е годы?

Во всех автономных республиках РСФСР, естественно, в соответствии с исторически обусловленным своеобразием и общим уровнем развития, формируются новые профессиональные музыкальные кадры, а в автономных национальных республиках Поволжья, где этот процесс начался лишь после Октябрьской революции, принимаются специальные меры по развитию профессионального музыкального образования, впервые создаются филармонии и новые национальные исполнительские коллективы при них – ансамбли песни и танца, оркестры, хоры. В отдельных республиках происходит успешное становление национального музыкального театра, а в целях консолидации творческих сил создаются республиканские отделения Союза композиторов СССР, организуются Кабинеты по собиранию и изучению национального музыкального фольклора, Дома народного творчества, призванные руководить и оказывать помощь массовой художественной самодеятельности.

Важнейшим фактором бурного и плодотворного развития национальных музыкальных культур послужило их непрерывно расширяющееся творческое общение и взаимовлияние, благотворное содружество с деятелями русской музыкальной культуры, верными и убежденными пропагандистами высоких творческих традиций мировой и, прежде всего, русской музыкальной классики.

Неоценимое значение для обеспечения профессиональной базы и общего художественно-творческого подъема татарской музыкальной культуры имела организованная в широких государственных масштабах подготовка высококвалифицированных музыкальных кадров. После создания в 1930 году техникума искусств с театральным, художественным и музыкальным отделениями, цель которых, согласно рамповским установкам, состояла в подготовке

<sup>1</sup> *Коротич В.* Общая судьба, общее дело // *Огонек*. 1988. № 28.

<sup>2</sup> *Призвание социалистической культуры* // *Коммунист*. 1987. № 15. С. 4.

инструкторов-массовиков, в 1933 году предпринимается новая реорганизация: каждое из названных трех отделений превращается в самостоятельное учебное заведение. С этого момента музыкальное отделение техникума искусств приобретает самостоятельность в качестве Казанского музыкального училища.

Организационная перестройка, которую предстояло тогда провести, отнюдь не сводилась к формальным мерам. Она касалась прежде всего содержания учебно-воспитательной работы, ее идейной и методической направленности: необходимо было обеспечить внедрение в учебный процесс новых методологических принципов советской педагогики, рассматривающих профессиональное образование молодых музыкантов в неразрывной связи с воспитанием в них идейной убежденности и общественной активности. Другая, не менее важная задача состояла в том, чтобы превратить училище, являвшееся в республике единственным очагом профессионального музыкального образования, в подлинную кузницу национальных музыкальных кадров.

О том, насколько успешно решались эти задачи, говорит тот факт, что в первой группе молодых татарских музыкантов, привлеченных к занятиям на рубеже 20–30-х годов (среди них были продолжавшие тогда учебу в музыкальных учебных заведениях Москвы композиторы Н. Жиганов, М. Музафаров, А. Ключарев, певица З. Байрашева, кларнетист Х. Фазлуллин, музыковед Х. Булатова-Терегулова), во второй половине 30-х годов прибавилась новая когорта музыкальной молодежи, среди которой было немало одаренных татарских юношей и девушек.

Очевидно, этот замечательный итог разносторонней деятельности Казанского музыкального училища, неразрывно связанной с запросами повседневной музыкально-творческой практики, и послужил основанием в ознаменование его 35-летия в 1939 году присвоить ему почетное имя Верховного Совета ТАССР, а директору И.В. Аухадееву<sup>1</sup> и ведущим педагогам М.А. Пятницкой, Р.Л. Полякову, Е.Г. Ковельковой, А.Ф. Бормусову, Л.М. Шлеймовичу почетные звания Заслуженных деятелей искусств ТАССР. Несколько позже этим высоким званием были отмечены Ю.В. Виноградов и А.Н. Раниец.

Среди крупных советских музыкантов, кто в эти годы оказался в числе учителей и наставников молодых татарских музыкантов, особое место принад-

---

<sup>1</sup> Ильяс Вакасович Аухадеев родился 25 ноября 1904 г. в деревне Малые Шаши Атнинского района ныне Татарской АССР, умер 1 февраля 1968 г. в Казани. Музыкальную учебу начал в 1918 г. в Чемкентской музыкальной школе. В 1926 г. окончил Ташкентское музучилище, а в 1931 г. – Ленинградскую консерваторию по классу скрипки. В этом же году молодой музыкант приехал в Казань, где начал работать в качестве скрипача в руководимом С.З. Сайдашевым оркестре Татарского государственного драмтеатра им. Г. Камала и параллельно руководителем класса ансамбля в музтехникуме. В 1934 г. становится директором Казанского музыкального училища. С 1941 по 1948 г. возглавлял Татарский государственный театр оперы и балета в качестве директора, а как дирижер принимал участие в первых постановках балета «Шурале» и музыкальной комедии «Башмагым». С 1948 г. и до последнего дня жизни Ильяс Вакасович возглавлял Казанское музыкальное училище и дирижировал концертами создаваемых им симфонических коллективов.

лежит Г.И. Литинскому<sup>1</sup>, чья деятельность и в последующие десятилетия оказалась прочно связанной с развитием татарской музыки. Не случайно во второй половине 30-х годов класс композиции Литинского, в котором занимались Н.Г. Жиганов, Ф.З. Яруллин, З.В. Хабибуллин, представлял собой своеобразную творческую лабораторию по созданию крупных музыкально-сценических произведений для нарождавшегося татарского музыкального театра.

Неоценимый вклад в развитие профессионального музыкального искусства внесло создание Татарской оперной студии при Московской консерватории в 1934 году.

Особые задачи, встававшие перед студией, определили своеобразие ее первого студенческого состава. Вот что рассказал об этом М. Джалиль, принимавший активное участие в ее организации: «...Для подбора учащихся в Татарии работала специальная комиссия, состоящая из представителей консерватории и Казанского музыкального техникума. В числе первых учащихся, принятых в студию, вошли артисты, игравшие на сцене Татарского драматического театра, известные в народе певцы, выступающие по радио, а также талантливые учащиеся музыкального техникума...»<sup>2</sup> Так, среди первых студийцев мы встречаем рядом с вокалистами М. Алиевым, У. Альмеевым, З. Байрашевой, М. Булатовой, Х. Забировой, А. Измайловой, Г. Кайбицкой, Ф. Насретдиновым, М. Рахманкуловой имена композиторов С. Сайдашева, Ф. Яруллина, Дж. Файзи, З. Хабибуллина.

Определяя статус этого нового по задачам и структуре учебного заведения, авторы книги «Московская консерватория. 1866–1966» писали: «Студия представляла собой самостоятельную учебно-производственную единицу и ставила своей целью готовить кадры для создания национального оперного театра. Консерватория обеспечивала ее профессорско-преподавательским персоналом и методическим руководством»<sup>3</sup>. В самом деле, к педагогической и консультативной работе студии были привлечены видные консерваторские педагоги и другие деятели искусств. В их числе: композиторы Р.М. Глиэр, А.Н. Александров, Г.И. Литинский, В.А. Белый, Б.С. Шехтер, певцы Д.Л. Аселунд, М.В. Владимирова, А. Доливо, Н.Г. Райский, режиссеры Ф.Н. Каверин, Б.А. Мордвинов, Л.В. Баратов и другие.

---

<sup>1</sup> Генрих Ильич Литинский родился 3 (17) марта 1901 г. в г. Липовце ныне Винницкой области Украинской ССР. Ученик Р.М. Глиэра, Литинский после окончания в 1928 г. Московской консерватории до 1943 г. состоял ее преподавателем, пройдя путь от ассистента до профессора (1933), заведующего кафедрой композиции (в 1931–1937 гг.) и декана композиторского факультета (в 1939–1943 гг.). Наряду с интересным композиторским творчеством, сосредоточенном в тот период в области симфонической и камерно-инструментальной музыки, Литинский отдает много сил подготовке национальных композиторов, в том числе и татарских.

<sup>2</sup> *Джалиль М.* Доклад «Татарский оперный театр», копия рукописи хранится в Кабинете музыки народов Поволжья Казанской консерватории.

<sup>3</sup> *Московская консерватория. 1866–1966.* М., 1966. С. 328.

Большое значение в деле подготовки певческих и творческих кадров для будущего татарского оперного театра имело привлечение к деятельности студии молодых татарских композиторов Н. Жиганова, учившегося в те годы в Московской консерватории, М. Музафарова и А. Ключарева, работавших уже в Казани, а также большой группы писателей и поэтов, объединенных вокруг созданного в студии литературного сектора во главе с М. Джалилем. Среди активных участников развернувшейся здесь литературно-переводческой работы были А. Файзи, Ф. Бурнаш, М. Максуд, А. Ерикеев, Х. Туфан, А. Исхак, Ф. Карим.

Огромный вклад в создание столь широкого и плодотворного творческого содружества татарских музыкантов-исполнителей, композиторов и писателей внес своей разносторонней организаторской и творческой деятельностью в качестве либреттиста, переводчика, автора песенных текстов, рецензента готовящихся для будущих татарских опер и балетов либретто М. Джалиль.

Напомним фрагменты из его автобиографии<sup>1</sup>.

«Я, Залилов (Джалиль), Муса Мустафович, родился в 1906 г. в с. Мустафино, бывшей Оренбургской губ. (ныне Чкаловской обл.), Исаево-Дедовского уезда, Шарлыкской волости в семье крестьянина-середняка... Я учился в сельской и городской начальной школе при медресе Хусаиновых. В 1919 г. принимал активное участие в работе комсомола среди учащейся молодежи и участвовал в фронтовой красноармейской печати. Первые мои стихи систематически печатались в красноармейской газете “Кызыл юлдуз” (орган Политуправления Туркфронта) в г. Оренбурге в 1919 г. ...В 1920–1921 гг. работал в комсомольской организации села и принимал участие в борьбе с бандитизмом и кулацкими восстаниями... В 1922 г. приехал в Казань, где до осени 1923 г. работал переписчиком в ред. газеты “Кызыл Татарстан”... С этого года у меня начинается настоящая литературно-творческая деятельность как уже признанного писателя.

В 1923–1925 гг. учился на Татарском рабфаке в гор. Казани. По окончании рабфака приехал на родину в г. Оренбург, где Губком комсомола направил меня на комсомольскую работу в г. Орск... В 1927 г. секретариат ЦК ВЛКСМ отозвал меня в г. Москву для работы в ЦК ВЛКСМ и в редакции пионерского журнала... Одновременно, в порядке комсомольской нагрузки с 1927 г. по 1930 г. работал членом Татарско-башкирского бюро ЦК ВЛКСМ... С 1927 г. по 1931 г. учился на литературном факультете 1-го Московского Государственного университета (I МГУ) и окончил его полный основной курс по циклу критики. С III 1933 г. по III 1935 г. работал зав.отделом литературы и искусства Центральной татарской газеты “Коммунист” в г. Москве... С 1935 по 1938 г. работал зав. литературной частью Татарской государственной оперной студии при Московской государственной консерватории. Причем я принимал активное участие в организации этой студии в 1934–1935 гг. как работник центральной печати и руководитель группы московских татарских писателей...

---

<sup>1</sup> См. *Джалиль М.* Сочинения. Казань, 1962. С. 465–467.

В декабре 1938 г. коллектив окончивших оперную студию... прибыл в г. Казань для организации и открытия первого в истории Татарской государственного театра оперы и балета. Вместе с этим коллективом и я приехал в Казань. С 1 1939 г. по 13/VIII 1941 г. – до мобилизации в РККА – я работал заведующим литературно-репертуарной частью Татарского государственного театра оперы и балета в г. Казани. Одновременно в апреле 1939 г. был избран председателем правления Союза писателей Татарии и работал на этом посту до 1941 г. ...»

Успех дела руководители студии, призванной «заложить краеугольный камень в здание татарского оперного театра», как раз видели в обеспечении в ее стенах разносторонней учебной работы по подготовке исполнительских, композиторских и писательских сил и одновременно творческой их ориентации на создание национального и переведенного на национальный язык вокального и оперного репертуара.

Вот как характеризует атмосферу, царившую в Студии, в одном из своих печатных выступлений Народная артистка РСФСР и ТАССР М.М. Рахманкулова: «С глубокой благодарностью и признательностью к своим учителям я вспоминаю пять лет учебы в стенах Московской государственной консерватории имени Чайковского. Мы, воспитанники Татарской оперной студии, будущие первые актеры Татарского оперного театра, были окружены исключительной заботой и вниманием. К преподаванию были привлечены крупнейшие специалисты и музыкальные деятели консерватории. Им, великой русской музыкальной культуре, мы обязаны своим творческим ростом. Они воспитали в нас горячую любовь к своему делу, приучили вкладывать в работу над сценическими образами весь темперамент, все силы и способности. ...»<sup>1</sup>

Однако вернемся к докладу Джалиля. Здесь также говорилось: «Работа студии... протекала в двух направлениях – учебном и производственном. С одной стороны, певцы с помощью прикрепленных к ним педагогов занимались постановкой голоса, усваивали технику пения, изучали теорию музыки; с другой стороны, они работали над партиями переведенных на татарский язык классических опер, занимались актерским мастерством, а также готовили репертуар для будущего театра. ... Если бы студия ограничилась только подготовкой певческих кадров для татарской оперы, то самое важное звено в строительстве театра было бы упущено. Поэтому объединение вокруг студии молодых композиторов и проведение среди них творческой работы явилось одной из важных сторон ее деятельности»<sup>2</sup>.

И наконец, третьим важнейшим звеном, как указывалось выше, явилось привлечение к литературной работе в студии большой группы талантливых татарских писателей.

Одним из ярких свидетельств того, как горячо относился Джалиль к деятельности руководимого им литературного сектора студии, может служить его

<sup>1</sup> Рахманкулова М. Волнующие образы // Кызыл Татарстан. 1944. 17 июня.

<sup>2</sup> Указ. выше рукопись.

письмо к Н. Исанбету от 10 декабря 1936 года. В нем, в частности, говорится: «Шлю Вам свой дружеский привет. Вы, наверное, помните, как мы с Вами не раз беседовали о том, что необходимо помочь подготовить репертуар для Татарского оперного театра, который создается в Казани.

...В Москве известные музыковеды, профессора с именем, режиссеры и опытные педагоги готовят кадры для нашего будущего театра – певцов, композиторов, музыкантов. Здесь у нас имеются большие достижения.

Однако в главном вопросе – в подготовке репертуара для оперы (имею в виду литературные либретто) – мы сильно отстаем. Причина прежде всего в том, что наши маститые писатели относятся к этому делу с холодком, пассивно, не проявляют инициативы. Мне думается, что наши писатели должны считать своим кровным делом подготовку татарских опер, и это будет большим культурным завоеванием.

Будучи крайне заинтересован в этом, я обращаюсь к Вам как признанному нашему писателю, товарищ Наки. Хотелось бы, чтобы Вы проявили больше творческой активности и внесли свой вклад в создание татарской оперы...»<sup>1</sup>

Естественно, что дело не ограничилось только призывами.

Результаты большой и напряженной творческой работы не замедлили сказаться. Обширные сведения о деятельности студии читатель найдет в книге Ю. Исанбет «М. Джалиль и татарская музыка» (Казань, 1977). Приведем лишь несколько фактических данных.

За короткий срок с участием М. Джалиля, А. Файзи, Х. Туфана, М. Максуда, А. Ерикеева были переведены целые акты, сцены или отдельные арии из опер «Свадьба Фигаро» Моцарта, «Севильский цирюльник» Россини, «Фауст» Гуно, «Кармен» Бизе, «Евгений Онегин» и «Иоланта» Чайковского, «Снегурочка» Римского-Корсакова, «Русалка» Даргомыжского, «Борис Годунов» Мусоргского и других. Помимо этого было переведено на татарский язык большое число текстов популярных тогда революционных и советских массовых песен, а также многих необходимых для вокального репертуара классических романсов русских и зарубежных композиторов.

Но, несомненно, еще большее значение для становления национального оперного театра имело целеустремленное и подлинно коллегиальное творчество, отданное созданию либретто. Достаточно, не перечисляя всех возникших, но не осуществленных тогда замыслов, указать на то, что к 1939–1940 годам была завершена в содружестве с композиторами начатая в стенах студии литературно-драматургическая работа над такими произведениями, как оперы Н. Жиганова «Качкын» («Беглец») на либретто А. Файзи, «Ирек» («Свобода») на либретто З. Сафина, «Алтынчэч» («Золотоволосая») на либретто М. Джалиля и опера «Галиябану» (женское имя) М. Музафарова на либретто А. Ерикеева, анализ которых будет дан несколько ниже.

Интенсивная работа по подготовке музыкальных кадров, проведенная учебными заведениями Москвы, Ленинграда, Казани, дала замечательные пло-

<sup>1</sup> *Джалиль М.* Сочинения. Казань, 1962. С. 473.

ды. В короткий срок в Татарии сформировалась новая большая плеяда музыкантов – певцов, композиторов, дирижеров, инструменталистов. А это, в свою очередь, позволило всего за какие-нибудь 3–4 года создать в Казани все необходимое для дальнейшего развития национальной музыкальной культуры: исполнительские коллективы, организации и учреждения.

Осенью 1937 года торжественным концертом, программу которого открыло исполнение Первой симфонии Назиба Жиганова вновь созданным симфоническим оркестром, было положено начало деятельности Татарской государственной филармонии. В этом же году хоровая студия, организованная при филармонии, была реформирована в Ансамбль песни и пляски ТАССР под руководством З.С. Ахметовой и балетмейстера А. Каримуллина. Уже первая программа, включавшая татарские, башкирские и русские песни и танцы и исполненная на концертных площадках и клубных сценах Казани, продемонстрировала большие творческие возможности молодого коллектива. Упорная и целеустремленная работа над репертуаром, а также исполнительским стилем, максимально выявляющим самобытные черты народно-национальной песенной культуры, позволили обогатить программу Ансамбля такими замечательными произведениями, как народные песни «Прекрасны берега реки Белой» в хоровой обработке А. Ключарева, «Сакмар» и «Осыпаются цветы» в обработке М. Музафарова, неизменной исполнительницей сольных запевов в которых была Разия Тимерханова.

Большая творческая работа была проведена над хореографической частью репертуара. Начатая балетмейстером Ю.А. Муко, наметившим первые шаги в создании номеров на основе свободного претворения элементов народных плясок, она была блестяще продолжена Гай Тагировым и Файзи Гаскаровым, создавшим яркие в своей характерности, полные жизненной правды, неотделимые от народных танцевальные истоков хореографические сценки, картины и целостные композиции. Деятельность Ансамбля уже в первые годы его существования принесла ему широкое признание не только в Татарии, но и далеко за ее пределами, в частности на смотре национальных Ансамблей песни и танца РСФСР, состоявшемся в июне 1939 года в Москве.

К концу 30-х годов в Казани функционировало уже четыре детских музыкальных школ.

Новые большие задачи в области собирания и изучения народного музыкального искусства и массовой художественной самодеятельности призваны были решать созданные в Казани Кабинет народной музыки и Республиканский Дом народного творчества Управления по делам искусств при Совнарком ТАССР.

Рост творческих сил ознаменовался созданием Республиканского Отделения Союза композиторов СССР. Первое заседание, посвященное этому вопросу, состоялось 10 февраля 1939 года, когда группа музыкантов в Казани собралась для обсуждения письма Управления по делам искусств при Совнарком РСФСР, в котором говорилось: «Учитывая назревшую потребность

в создании творческого центра, призванного возглавить музыкальную жизнь Татарской Республики и способствовать дальнейшему росту национальной музыкальной культуры, считать необходимым создание в Казани отделения Союза советских композиторов»<sup>1</sup>. Обсудив возможные кандидатуры для вступления в Союз, совещание постановило организационную работу по оформлению республиканского отделения СК СССР поручить бюро в составе уже являющегося членом Союза композиторов с 1937 года Н.Г. Жиганова (председатель), А.С. Ключарева (секретарь) и М.А. Музафарова (член бюро).

К началу 1940 года организационная работа была завершена. В члены Союза были приняты (по алфавиту): А.Ф. Бормусов, В.И. Виноградов, Ю.В. Виноградов, А.С. Ключарев, М.А. Музафаров, С.З. Сайдашев, Х.И. Тергулова, Дж.Х. Файзи, З.В. Хабибуллин, Ф.З. Яруллин. Был разработан и утвержден план работы на 1940 год. Решено было приступить к образованию Татарского отделения Музфонда СССР<sup>2</sup>.

Рождение республиканской композиторской организации было закономерным результатом общего подъема и всестороннего расцвета молодой национальной музыкальной культуры. С тех пор Союз композиторов, объединивший группу талантливых первопроходцев татарской советской музыки, был и остается подлинным творческим центром, оплодотворяющим своей деятельностью все области национального музыкального искусства.

Событием же, венчающим достижения татарской музыкальной культуры на том историческом этапе, было открытие в Казани 17 июня 1939 года Татарского государственного театра оперы и балета. На следующий день газета «Правда» писала: «Вчера Татарская республика праздновала большую победу на культурном фронте. Оперой молодого композитора Н. Жиганова открылся Татарский оперный театр».

В самом деле, создание и в последующем успешное развитие национального музыкального театра стоит в ряду самых крупных и значительных культурных завоеваний татарского народа, достигнутых в советский социалистический период его истории. Нельзя не вспомнить слова великого русского драматурга А.Н. Островского: «Национальный театр есть признак совершенства нации, так же как академии, университеты, музеи. Иметь свой родной театр и гордиться им желает всякий народа...». И это действительно так. Как вспоминают очевидцы и участники исторической премьеры «Качкын», призывное и торжественное звучание ее победного финального хора переросло во всеобщее ликование зрительного зала.

Широкие круги общественности в Татарии и далеко за ее пределами здесь радовало все: и рождение нового талантливого театрального коллектива, творческое ядро которого составили первые выпускники Московской кон-

---

<sup>1</sup> Протокол совещания композиторов ТАССР от 10 февраля 1939 г. Центральный государственный архив ТАССР, фонд 7057, оп. 1, д. 1, л. 1.

<sup>2</sup> Протокол № 1 заседания Оргбюро СКК ТАССР от 31 января 1940 года. ЦГА ТАССР, фонд 7057, оп. 1, д. 1, л. 6.

серватории и Татарской оперной студии при ней, выступившие в содружестве с группой русских музыкантов и театральных деятелей под руководством режиссера Ф.Н. Каверина, дирижера С.С. Бергольца, художника М.М. Абдуллина и балетмейстера Г.Х. Тагирова; и крупный успех в области композиторского творчества, ибо постановкой оперы «Качкын» («Беглец») Назиба Жиганова на либретто Ахмета Файзи начался качественно новый этап формирования национального музыкально-театрального искусства. Теперь на молодой театр оперы и балета, открывший новую яркую страницу в истории татарской и всей многонациональной советской музыкальной культуры, возлагалась почетная миссия в приобщении татарского народа к сокровищнице оперной и балетной классики, в развитии основных музыкально-сценических жанров в татарской музыке, в выдвижении талантливых музыкально-артистических сил.

\* \* \*

Обратимся к тем новым процессам, которые интенсивно протекали в 30-е годы в народном и профессиональном музыкальном творчестве.

Примечательными чертами отмечено народное песнетворчество. Многие распространенные ранее в народном музыкальном быту старинные песни подвергаются переосмыслению и переинтонированию. В них находят художественный отклик события современности, новый, рожденный советской действительностью мир чувств и образов. Так, например, старинная песня «Шахта», повествовавшая ранее о мрачной, как подземелье, жизни рабочих, теперь зазвучала по-новому жизнерадостно и оптимистично (пример 85):

Пример 85

Медленно

4 Шах-тер, е-гер, кү-мер ки-сә, кем-нәр а-ла

7 и-сә-бен; го-ме-рем бе-теп таш бас-ма-са,

таш-ла мам жан-ки-сә-гем, ки-сә-гем.

Еще более яркое и многогранное отражение нашла социалистическая действительность в созданных в народе новых песнях. Разнообразные по тематике, они воспевали трудовой энтузиазм советских людей-строителей новой жизни, воссоздавали образ могучей советской Родины и, выражая любовь к ней, звали крепить ее оборону, рисовали картины новой колхозной жизни, передавали радостные чувства советской молодежи.

Образ молодых, задорных девушек, закаленных в труде на фабриках и полях, рисует игривая и динамичная, основанная на мелодической скороговорке песня «Асиләсе-Вәсиләсе» («Асиясэ-Васиясэ») (пример 86):

Довольно быстро Пример 86

5 А - выд - лар - да ту-дың - мы, фаб-рик - лар - да\_ үс-тең - ме?

8 Бе - ләк - лә-рең ти-мер ке-бек, ма-ши-на- лар, ли-на-мо- лар,

ста-нок-лар тех-ни - ка-сын бе - лер ө - чен үс - тең - ме?

Текст этой песни имеет разные варианты: в одних воспеваются девушки, приехавшие в город для освоения заводской техники, в других – девушки-колхозницы, строящие новую жизнь на селе.

Особое место в музыкальном быту заняли оборонные песни. В них гордо звучит готовность советских людей встать с оружием в руках на защиту социалистического отечества. Один из показательных примеров – песня «Ату кырлары» («Полигон»). С военно-патриотическим по содержанию текстом сочетается бодрая, маршевая мелодия, сочиненная самими красноармейцами, находившимися в 1938 году в военных лагерях в Юдинском районе ТАССР (пример 87):

Не спеша Пример 87

11 Су-гыш-чы-лар ме-неп йө-ри ял-ты-рап тор-ган ат- лар - га; -га! Их,

ма-тур бу - ла а - ту кыр- ла- ры, ком-со-мо-лец-лар-ның шат-лык жыр-ла - ры!

Военная тематика в татарских народных песнях этого периода тесно связана с мыслями о мирном строительстве. Это выражается во многих куплетах в форме воспоминаний красноармейцев о родных городах и селах, о верной подруге, оставшейся в родном краю и ожидающей возвращения любимого. Однако популярная в народе любовная лирика этим не исчерпывается. Новыми красками засверкала она в таких замечательных песнях, как, например, «Райхан» (пример 88):

Плавню, напевно Пример 88

10 Өс-тең - дө-ге күл-мө-гең-нең я-ка - ла-рын кем уй - ган? Әй,

Рәй-хан, ис-мең кем-нәр куй-ган, си - не кү-реп кем туй - ган.

По своему музыкально-поэтическому складу эти песни неразрывно связаны с традиционными фольклорными формами и жанрами. Вместе с тем в них своеобразно претворяются новые для татарского народно-песенного искус-

ства интонационно-ладовые и ритмические элементы, идущие от глубоких связей с русской бытовой песенно-романсной лирикой.

Новым жанром, отразившим столь характерный для жизни молодежи в советскую эпоху дух коллективизма, явились х о р о в о д н о - и г р о в ы е п е с н и . Исполняемые в хороводах, ставших теперь в отличие от дореволюционного периода, одной из форм массового отдыха молодежи, эти песни по содержанию и приемам исполнения разделяются на простые хороводные и хороводно-игровые.

Простой хоровод похож на обыкновенный народный хор с той разницей, что этот хор находится в движении. Песни же, посвященные общественной тематике, поются на подбираемые участниками хоровода непосредственно во время исполнения мелодии популярных народных песен, таких, как, например «Шахта кое» («Шахта»), «Минзэлэ» («Мензелинск»), «Арча кое» («Арча») и многие другие.

Исполнение хороводно-игровых песен отличается тем, что здесь, наряду с хоровым пением, значительную роль играют игры и танцы. В этом отношении они перекликаются с русскими хороводами, где «...мелодия и хоровой распев только обслуживают действие»<sup>1</sup>.

Обычно в центре круга находятся один или оба участника, которым хоровод посвящает запев песни, прославляя их достоинства. Таким образом, в зависимости от того, кто находится в центре хоровода, текст запева меняется в каждом куплете. Запев исполняется в умеренном темпе, соответственно спокойному движению хоровода.

В ответ находящийся в центре круга должен исполнить песню или сплясать, сыграть на музыкальном инструменте и т. д. Сопровождая игру, пляску или просто быстрое движение хоровода, припев, основанный обычно на мелодическом материале запева, исполняется в полтора-два раза быстрее. Примерами хороводно-игровых песен могут служить «Кэрия-Зэкария» («Кария-Закария»), «Ямьле Зэйнең буйлары» («Прекрасные берега реки Зай»), «Комсомолка жыры» («Песня комсомолки») (пример 89):

Пример 89

Умеренно скоро

Би-ек тау-ның баш-ла-рын-да кы-за-рып пеш-кән чи-я, жи-нү-дәр-дән

6

Allegro

11 жи-нү-дәр-гә а-лып ба-ра пар-ти-я. Ан-да ба-са би-ю-че, ...

мон-да ба-са би-ю-че, ком-со-мол-ка көй-дәр-е-нә ө-зә-ба-са би-ю-че.

Значительную часть хороводно-игровых песен составляют ш у т о ч н ы е п е с н и , в которых преобладают любовно-лирические мотивы, выраженные

<sup>1</sup> Руднева А.В. Русское народное хоровое исполнительство // О музыкальном исполнительстве. М., 1954. С. 203.

в юмористической форме. В развитии музыкально-исполнительской культуры татарского народа новый вид хороводного пения сыграл исключительную роль: с ним связано возникновение первых татарских самодеятельных хоровых и танцевальных коллективов.

Пору существенного тематического обновления переживают традиционные песенные жанры, например, баит и такмак. Тематическое острие популярнейших в народе такмаков-частушек было направлено на борьбу с отрицательными явлениями в быту, в труде. В них чествовали ударников, передовиков производства и в метких выражениях высмеивали отстающих в работе:

Ношу я колечко	Идет, идет, уже подходит!
С именем «Исмагил»;	Кто идет, откуда идет?
Славится по району	Мы полдня поработали,
Наш знатный Исмагил...	А Вали только еще идет.

Такая форма самодеятельного творчества получила название «живой стенгазеты». Ее застрельщиком была заводская и колхозная молодежь. Простая и доходчивая форма «газеты», требующая обычно двух певцов и гармониста или скрипача, позволяла исполнять ее не только на вечерах художественной самодеятельности, но и во время обеденных перерывов прямо на производстве.

Наряду с новыми народными мелодиями, такими, как «Яңа Эпипә» («Новая Апипа»), «Яңгыр» («Дождь»), для исполнения такмаков использовались популярные песенные мелодии татарских композиторов. Нередко исполнители такмаков-частушек обращались также к музыкальному фольклору других народов. Например, очень популярны были башкирские народные мелодии «Карабай», «Шәл бәйләдем» («Шаль вязала»), «Мөгълифә» («Муглифа»). Такие заимствования, безусловно, оказывали благотворное влияние на развитие музыкально-исполнительской культуры татарского народа, способствуя привнесению в нее новых черт и приемов.

Обратимся к тем новым явлениям, которыми отмечена работа по собиранию музыкального фольклора в 30-е годы.

Известно, что систематическая, поставленная на прочные организационные основы работа в области фиксации, классификации и публикации песенного фольклора в ТАССР началась со второй половины 30-х годов. До этого лишь незначительная его часть была опубликована в виде обработок народных песен для голоса с фортепиано в названных ранее сборниках А. Гречанинова и С. Рыбакова, а также изданных отдельными экземплярами обработок В. Виноградова, выполненных им в содружестве с Г. Альмухамедовым. Богатый фольклорный материал, накопленный такими собирателями, как Г. Еникеев, Г. Сайфуллин, или составлявший репертуар известных татарских народных певцов, распространялся либо в единичных рукописных записях, либо находился в их личных или иных архивах.

На этом фоне особое внимание привлекает к себе изданный в Москве в 1933 году сборник «Мелодии казахстанских татар» А.В. Затаевича (1869–1936). Основополагающее место в его музыкально-этнографическом наследии

занимает казанский музыкальный фольклор. Однако неутомимый собиратель народно-музыкальных жемчужин не оставался глух и к песням других народов. Полное представление об этой части его огромного труда дает опубликованный в 1971 году в Алма-Ате по инициативе педагогов Института искусств имени Курмангазы новый сборник «Песни разных народов», составитель В.П. Дернова. Приведем далее фрагмент комментария, сопровождающий переиздание «Песен казахстанских татар» в названном сборнике.

Интерес Затаевича к татарскому песенному фольклору был вызван весьма важными соображениями: «За последнее время, – пишет он, – мы имеем ряд достижений в области обработок татарской музыки. Однако мало сделано в области исследования и фиксирования первоисточников этой музыки..., а тем менее таких, которые возникли или бытуют и видоизменяются не в самой Татарской республике, а в отдаленных от нее областях»<sup>1</sup>.

Трудно переоценить эту инициативу выдающегося музыканта-фольклориста. Примечательно его указание на источник записей. Он отмечал, что песни были сообщены ему исполнителями «не какого-либо исключительного масштаба», а любителями, лицами, «обладающими очень красивыми голосами, и, главное, хорошо осведомленными в родной песенной литературе», кстати, не только татарами, но и казахами. Это замечание позволяет считать, что Затаевичу удалось зафиксировать очень характерную для массового музыкального быта часть песенного репертуара, распространенного среди любителей народной песни в различных районах обширного Казахстана (Алма-Ата и Алмаатинская область, Павлодар, Кызыл-Орда, Акмолинск, Семипалатинск, Зайсан, село Карабутак Актюбинской области).

Значительное место в сборнике занимают старинные протяжные песни, вошедшие в золотой фонд народно-песенной классики: «Салкын чышмэ» («Холодный родник»), «Уел» (река), «Тэфтилэу» («Тафтиляу»), «Әллүки» («Аллюки»), «Мэдинэкэй» («Мадинакай»), «Зилэйлүк» («Зиляйлюк»), «Кара урман» («Дремучий лес») и другие. Столь же широко представлены классические образцы различного типа старинных коротких песен. Это, с одной стороны, распевные, умеренные по темпу любовно-лирические песни, например, «Рөкыя гөлкәем» («Цветочек Рукия»), «Алсу», «Галиябану», «Ак күгәрчен» («Белый голубь»), с другой – скорые, оживленно-подвижные песни на шуточно-бытовую тематику: «Иркэм» («Милый»), «Дүдәк» («Дуда»), «Әпипә» («Апипа») и др.

На этот наиболее древний пласт музыкального фольклора наслаиваются песни, относящиеся к так называемому городскому фольклору: «Зәңгәр шәл» («Голубая шаль»), «Газизэкэй балдыз» («Свояченица Газизакэй»), «Ай,

<sup>1</sup> Затаевич А.В. Мелодии казахстанских татар. М., 1933. Предисловие.

Первые записи татарских песен, сообщенных Затаевичу К. Мутыги Тухватуллиним еще в 1921 году, не сохранились. «56 татарских напевов-наигрышей (среди которых вкраплены и три башкирских номера, воспринятых татарами)», по словам Затаевича, вошли в названное издание 1933 года, которое теперь в сборнике «Песни разных народов» дополнено еще шестью татарскими песнями, не публиковавшимися ранее.

былбылым» («Соловушка»), «Алтын-көмеш» («Золото-серебро»), «Алмагачлары» («Яблони»), «Баламишкин».

Наконец, еще более близкий к нам по времени фольклорно-песенный слой, представленный в этом сборнике, – это новые по тематике, эмоционально-образному строю и складу песни, относящиеся уже к послеоктябрьскому народному песнетворчеству: «Каз канаты» («Гусиные перья»), «Ком бураны» («Песчаный буран»), «Нәфисәкәй» («Нафисакай»), «Асиләсе-Вәсиләсе» («Асиясэ-Васиясэ»), «Комсомол», «Алга, иптәшләр» («Вперед, товарищи»), а также некоторые авторские песни, проникшие в песенный фольклор, например, «Мөслимә» («Муслима»), автором которой называют Загидуллу Яруллина.

Все это позволяет заключить, что в сборнике Затаевича оказался зафиксированным живой, постоянно звучащий в народно-музыкальном быту песенный репертуар, представленный как старинными фольклорными образцами, так и новыми песнями, родившимися в дореволюционном городском быту или даже в советскую эпоху.

Само изложение мелодий в записях Затаевича чисто инструментальное. Неточная расстановка лиг в бестекстовой записи часто нарушает правильную фразировку и затрудняет подтекстовку. Инструментальный характер записи сказывается и в тесситуре некоторых записей – слишком высокой или слишком низкой.

При сопоставлении сборника Затаевича с опубликованными ныне записями татарских песен в их полных, собственно песенных вариантах выясняется, что в большинстве записей Затаевича схвачен лишь основной интонационно-мелодический остов напева. Отсюда и те заметные, порой очень существенные мелодико-ритмические, интонационно-ладовые и структурные различия, которые наблюдаются между мелодиями в записи Затаевича и песенными вариантами, зафиксированными певцами и фольклористами в наше время.

Сказанное отнюдь не умаляет историко-этнографического значения сборника «Мелодии казахстанских татар», составившего ценный вклад в советскую многонациональную музыкальную фольклористику.

Среди татарских музыкантов, кто уже в начале 30-х годов, завершив высшее музыкальное образование, развернул активную деятельность, должен быть назван Хасан Минвалеевич Губайдуллин (1904–1941 гг.). Разносторонне одаренный человек, он ярко проявил себя как талантливый скрипач – исполнитель татарских и башкирских народных песен и популярных классических произведений, а также как художник-портретист и знаток, и собиратель песенного фольклора.

Благодарную память оставила работа Хасана Губайдуллина в качестве редактора музыкального вещания (по этой специальности он в 1933 году окончил Ленинградскую консерваторию). «По его инициативе, – вспоминал З.В. Хабибуллин, – организуются интересные музыкально-образовательные радиопередачи, ведутся трансляции концертов непосредственно из концерт-

ных залов, театров. Часто выезжал он и в клубы для прослушивания молодых исполнителей. А как помогали его советы начинающим композиторам, певцам»<sup>1</sup>. Однако деятельность Губайдуллина была прервана разразившимся тогда шквалом репрессий, а после возвращения в Казань он вскоре умер от туберкулеза легких.

Но еще больший вклад в татарскую музыкальную культуру могла бы внести его оставшаяся незавершенной работа по собиранию и изучению фольклора. Командированный в 1934 году в аспирантуру Ленинградского института антропологии, археологии и этнографии для изучения основ музыкальной этнографии, Х. Губайдуллиным уже в 1935 году совместно с А. Ерикеевым и Н. Чаплыгиным проводит экспедицию по записи песен касимовских татар. Затем последовали экспедиции в Первомайский и Шугурский районы Татарии, где вместе с записью главным образом послеоктябрьского фольклора он проводит большую культурно-просветительную работу. Интересными были научные сообщения Х. Губайдуллина, подготовленные на основе экспедиционных материалов.

Первым результатом всей этой работы был подготовленный Х. Губайдуллиным к изданию в 1936 году сборник татарских народных песен. К великому сожалению, это собрание, по неизвестным причинам, не увидело свет. Не успел Х. Губайдуллин завершить и других своих начинаний: их оборвала его внезапная смерть 19 июня 1941 года, наступившая после тяжелой болезни.

В результате плодотворной деятельности созданного в Казани фольклорного кабинета в 1941 году был издан крупный сборник собранных в республике народных песен и инструментальных наигрышей. В это собрание, составленное В. Виноградовым, А. Ключаревым и М. Садри, под редакцией А. Ключарева и названное «Татарские народные песни», вошло 145 фольклорных образцов, расположенных по историко-тематическому принципу: в первом разделе представлены новые послеоктябрьские напевы и дооктябрьские напевы с новым текстом (всего 29); второй, самый большой раздел включает дооктябрьский фольклор, при этом в первую его часть входят песни исторические, бытовые, дружеские, колыбельные, детские, женские, байты, шуточные, о разлуке, сиротские, и во вторую часть – любовная лирика (всего 89). Третий раздел сборника отведен инструментальной музыке.

Сборнику предпослано обширное предисловие, в котором вместе с предложенной систематизацией песенного фольклора получают характеристику и другие важнейшие его особенности – ладовые, метrorитмические, а также исполнительские. Несмотря на недостатки и неточности в толковании отдельных теоретических вопросов, предисловие А. Ключарева было одной из первых исследовательских работ на данную тему, выполненной на основе собственных наблюдений автора и его многолетнего творческого общения с народными музыкантами. Это и позволило составителям впервые создать нотную фиксацию

---

<sup>1</sup> *Хабидуллин З. Скрипка друга // Советская Татария. 1978. 18 мая.*



8 Подвижнее

лар та - вы-шы-на. Ай - най, дус - ла - рым, ат-ла-ныйк ат - ка -  
сер бир - мик ят - ка дус - лар бар чак - та.

Качественно новые черты приобрело профессиональное музыкальное творчество, что было обусловлено выдвиганием новых композиторских сил. Живым воплощением преемственности поколений явилось появление на рубеже 20–30-х годов группы молодых талантливых музыкантов. В это время начинает разворачиваться творческая и музыкально-общественная деятельность Мансура Музафарова, Александра Ключарева, Назиба Жиганова, Фариды Яруллина, Джаудата Файзи, Загида Хабибуллина.

Разными были их жизненные пути и творческие судьбы, но общим для них оставалось стремление отдать свои силы расцвету родного профессионального музыкального искусства. Живое воплощение этого мы видим в большом оживлении музыкального творчества во всех его областях: оно приобрело больший по сравнению с предыдущим десятилетием размах, поднялось на новый, более высокий художественно-профессиональный уровень.

Характерной тенденцией нового советского многонационального музыкального творчества в тот бурный период было выдвигание на авангардный рубеж жанра песни, глубоко связанного с боевыми песнетворческими традициями революционных лет. Любимый народом жанр, песня давала возможность быстро, просто и доходчиво откликнуться на запросы массы слушателей, выразить их помыслы, чувства и отношение к важнейшим современным событиям. И неудивительно, что начинающие татарские композиторы в содружестве с творческими коллегами – поэтами М. Джалилем, А. Кутумем, А. Ерикеевым, А. Файзи, Х. Туфаном, М. Садри и другими – посвящают свои первые композиторские опыты созданию актуальных по тематике песен, утверждая вместе с этим новые для национальной музыкальной культуры по выразительно-стилевой и жанровой природе формы песенного творчества.

Одним из главных факторов, обусловивших формирование новой татарской советской песни, несомненно, явилась ее новая по идейно-художественной направленности тематика.

Героика и драматизм революционных лет. Они вновь как бы возрождалась в замечательных, полных лирико-драматического пафоса песнях-воспоминаниях о славных делах и героях революции и гражданской войны. С такими завоевавшими массовую популярность песнями, как, например, «Каховка» И. Дунаевского и М.А. Светлова, «Партизан Железняк» М. Блантера и М. Голодного, «Орленок» В. Белого и Я. Шведова перекликаются песни «Партизанка» Ф. Яруллина и «Комсомолка Гөлсара» Дж. Файзи (обе на слова А. Ерикеева), а также в пронизанной ритмом кавалерийской рыси и удалыми

возгласами песни «Атым, чайка башыңны» («Конь мой боевой») Дж. Файзи на слова Ф. Карима.

Теме Родины, ее революционным завоеваниям и росту были посвящены написанные на рубеже 20–30-х годов песни М. Музафарова «Татарстан» и «Песня Октября», приуроченная к его 12-й годовщине. Вскоре завоевали популярность «Туган ил» («Песня о Родине») Музафарова на слова А. Ерикеева и звонкая песня «Шауласын, гөрләсен безнең жыры» («Звени, наш напев») Дж. Файзи на слова А. Ерикеева.

Новый творческий импульс привнесло в песенное творчество обращение к комсомольско-молодежной тематике, зазвучавшей в таких, например, песнях, как «Поход жыры» («Походная песня») Ф. Яруллина на слова А. Ерикеева, на его же слова песне «Без – яшь көчләр» («Мы – молодые силы») или песни жившего тогда в Москве Латыфа Хамиди «Күңелле яшьләр» («Веселая молодежь») и «Лагерь жыры» («Лагерная песня») на стихи М. Джалиля.

Но самым главным тематическим источником стала, конечно, кипучая созидательная работа миллионов советских людей по социалистическому преобразованию страны. Энтузиазм ударников первых пятилеток, их искренняя вера в провозглашенный курс на индустриализацию и коллективизацию, комсомольский задор и патриотизм – все это требовало достойного воплощения в разнообразных произведениях литературы и искусства, в том числе и в песне.

Под знаком именно такого творческого отклика возникли уже на рубеже 20–30-х годов призывно-лозунговые маршевые песни Мансура Музафарова «Ударниклар маршы» («Марш ударников»), слова М. Асфьянова, «Колхозчылар маршы» («Марш колхозников»), слова С. Кудаша, «Металл жыры» («Песня о металле»), слова Ф. Карима; Загида Хабибуллина «Фабзавком маршы» («Марш фабзавкома»); Назиба Жиганова «Колхоз иртәсе» («Колхозное утро»), слова М. Джалиля, «Без жырлыйбыз» («Мы поем»), слова А. Камала, «Урал матур» («Красавец Урал»), слова М. Джалиля; Джаудата Файзи «Байрак тегәбез» («Вышиваем знамя»), слова Х. Такташа

Очень яркую тематическую линию составили новые, завоевавшие любовь слушательских масс лирические песни – «Урман кызы» («Лесная девушка») Дж. Файзи, слова Х. Такташа, «Сагыну» («Тоска») З. Хабибуллина, слова М. Джалиля, «Көтәм сине» («Жду тебя») А. Ключарева, слова А. Ерикеева, «Тын бакчада» («В тихом саду») М. Музафарова, слова А. Ерикеева.

Другим важнейшим фактором успешного формирования нового песнетворчества явились те прогрессивные творческие основы, на которые оно опиралось. Одно из животворных начал здесь составил замечательный композиторский опыт Сайдашева, открывший новой татарской песне доступ к сердцам широких слоев слушателей. Другие же слагаемые динамичного процесса обновления музыкального языка новых по тематике и эмоционально-образному строю песен рождались в различных найденных тогда сочетаниях музыкально-выразительных элементов, идущих и от родного песенного фольклора, и от инонациональных культур, прежде всего от русской песен-

ности, и шире, от вокальной культуры в ее различных стилевых проявлениях. Обратимся к нескольким примерам.

Подлинно революционным пафосом проникнута мужественно-волевая «Поход жыры» Ф. Яруллина, посвященная 20-летию Ленинского комсомола и написанная без сюжетного, но не более, влияния популярной тогда «Комсомольской прощальной» Д. Покрасса: в ней также поется об уходе комсомольцев в боевой поход и передается диалог одного из них с любимой девушкой в момент расставания.

Пример 91а

**В ритме марша**

Над ле - са - ми, над по - ля - ми  
 3  
 гори тру - бит, на бой зо - вет

Энергично звучащее фортепианное сопровождение, насыщенное ритмически-пунктирной остинатностью (см. в примере 91а), и остро отрывистыми аккордами (см. в примере 91б), ярко подчеркивают как решительный характер мелодическо-декламационных оборотов, так и общий сурово-мужественный колорит музыки.

Пример 91б

*f* Сом-кну-лись ю - но-ши сте-ной за сво-ю род - ну - ю власть, и  
*f*  
 над ко-лон-но - ю сталь ной пе-сня птти-це - ю взви-лась.

Сходные черты нового песенного стиля, связанного с общей тенденцией развития советской массовой песни тех лет, широко проявились и в других произведениях татарских композиторов.

И примечательно, что в каждом из таких песенных опусов, особенно в песнях-маршах, наряду с претворением таких типичных для советских массовых песен выразительных средств, как активные, насыщенные широкими интервалами мелодические ходы, связанные с интонациями призыва, ораторской речи, различное использование ступенчато-волнообразного развития мелодии, большая роль четкой, заостренной пунктирами метrorитмики, характерная «ударность» припева, в начале которого обычно приведен «ключевой музыкально-поэтический афоризм», рельефная аккордика в сопровождении, включающая часто трубные сигналы, фанфары и т. п., активно видоизменяются старые, издавна присущие татарской народной песне элементы.

Такому преобразованию, например, подвергается пентатонная трихордность. Если в народной мелодике, со свойственным ей плавным развертыванием мелодической линии, трихордные обороты носят тоже плавный характер, они незаметно переливаются один в другой, то в новой советской песне, в соответствии с призывно-волевым характером музыки, восходящие квартовые и квинтовые трихорды интонационно и ритмически заостряются, приобретают активность и устремленность.

Радостные чувства советского человека, гордого величием родной страны, выражены в песне «Туган ил» («Песне о Родине») М. Музафарова, слова А. Ерикеева (пример 92):

Оживленно, ритмично Пример 92

В ми-ре мно-жес-тво стран и зе-  
мель, но та-ка-я, как на-ша, од-на

В рельефно очерченной напевной мелодии своеобразно выявляется взаимопроникновение различных пентатонных звукорядов, усложненное полутоновыми интонациями. Мелодическое развитие представляет собой цепь звеньев-волн, захватывающих каждый раз новую мелодическую вершину.

Размашистые интонационные ходы с подчеркнутой «воздушной септимой» близки мелодическим оборотами, характерными для русских массовых песен типа «Конной Буденного» и других. Четкая поступь аккордового сопровождения, активизированного остро ритмованными фанфарными оборотами, подчеркивает общий волевой оптимистический тон песни.

Показательной является мелодически яркая и призывная песня Дж. Файзи «Звени, наш напев». Помимо комплекса фактурных, метrorитмических, гармонических средств, сообщающих музыке энергичный характер и звонкую призывность, большую выразительную роль играет здесь активное мелодическое развитие: последование рельефно очерченных мелодических фраз (с большой ролью в них квартовых тонов – см. 2-й, 4-й и 6-й такты) образует волну восхождения к главной кульминации на *соль* второй октавы (см. 10-й такт). Причем последний кульминационный подъем подчеркивается выходом мелодии за пределы чистой пентатоники, представляя собой восходящий ход по минорному звукоряду (с полутоном в центре). Взаимосвязь пентатонных и мажорно-минорных закономерностей дополняется еще и модуляционным развитием, основанном на сопоставлении параллельных минора и мажора, что также характерно для русской песенной мелодики (см. конец 3-го – начало 4-го тактов) (пример 93):

Пример 93

**В темпе марша. Торжественно**

На-ша пес-ня, взле-ти вы - ше  
вы - ше гор да - ли  
гор, ог-ла - си не-объ-ят - ны - е да - ли

Среди популярных была еще и песня «Без – яшь көчләр» («Мы – молодые силы») З. Хабибуллина. По своей динамично устремленной, светлой по колориту музыке, передающей юношеский задор, эта песня близка некоторым песням Сайдашева, а также энергичным и бодрым молодежным песням Дунаевского (пример 94):

Сдержанно, маршеобразно

Пример 94

Музыкальный пример 94. Сдержанно, маршеобразно. Темп: *f*. Стиль: маршеобразно. Ключ:  $\text{D}^{\#}$  (два диэза). Метр: 2/4. Вокальная линия: Мы-мо - ло-лежь. Мы-си-ла бо - е - ва - я. Мы все го-рим боль-шой борь-бы ог - нем. Эх! Песня: «Урман кызы» («Лесная девушка») Дж. Файзи на слова Х. Такташа.

Творческими достижениями была отмечена и такая излюбленная область творчества, как песенная лирика. Огромную популярность завоевала песня «Урман кызы» («Лесная девушка») Дж. Файзи на слова Х. Такташа (пример 95):

Умеренно, напевно

Пример 95

Музыкальный пример 95. Умеренно, напевно. Темп: *p*. Стиль: напевно. Ключ:  $\text{B}^{\flat}$  (два бемоля). Метр: 3/4. Вокальная линия: По - че - му тво - и гла-за шаль-ны - е так в гла-за мо-и все - гда гля - дят? И ка-ку-ю си - лу, рас - ска - жи мне, Песня: «Урман кызы» («Лесная девушка») Дж. Файзи на слова Х. Такташа.

7

кон-чи-ки рес-ниц тво - их стру- ят?!

*pp*

Чутко претворяющая в своей выразительной мелодии интонации, равно близкие татарской народной и русской песенно-романсной лирике, эта песня до сих пор покорила своей безыскусной простотой и поэтичностью в выражении волнующего человеческого чувства любви.

Нельзя не заметить большое родство этой песни с одним из любимых произведений нового музыкального фольклора – лирической песней «Райхан», в которой также воспевается мечта о милой, образ которой влечет к себе, рождает большое, сильное чувство (см. пример 88). Не менее показательны и наличие интонационного родства между ними. Как и в песне «Райхан», в «Лесной девушке» пентатоника органично сливается с элементами натурального минора. При этом особое значение в обеих песнях приобретают мелодические обороты, основанные на секстовом звукоряде натурального минора, точнее, на восходящем секстовом скачке от квинты к терции лада с последующим плавным заполнением скачка (см. 1-й и 3-й такты в песне «Райхан» и 3-й и 4-й такты в песне «Лесная девушка»). Именно этот оборот, продолженный пентатоническими фразами, вносит в мелодию оттенок натурального минора и заостряет ее лирический характер.

Однако значительно важнее здесь обратить внимание не только на взаимосвязь различных ладовых элементов, но и на взаимодействие двух музыкально-стилистических сфер. Ведь подобного рода «секстовость» составляет одну из характерных особенностей интонационного склада русской музыки. В русской городской песне, в бытовом романсе, в лирической музыке русских композиторов подобного типа мелодика представляет собой целую интонационную область, связанную с выражением интимных переживаний, лирических чувств. Вспомним начальные фразы таких известных русских песен, как «Зачем тебя я, милый мой, узнала», «То не ветер ветку клонит», элегия «Не искушай» М. Глинки, романс «Обойми, поцелуй» М. Балакирева.

Проникновение такого интонационно-выразительного элемента в татарскую песню, несомненно, говорит о близости лирической татарской песни к этой интонационной сфере русской музыки, что не могло не оказать большого влияния на формирование новых черт мелодического стиля как татарской народной, так и композиторской песни. И это, безусловно, есть один из результатов непрерывно развивающейся общественно-музыкальной практики татарского народа, в быту которого русская музыка издавна получила широкое распространение.

Одним из ранних образцов проникновенного лирического монолога явилась глубокая, неотделимая от народно-песенных истоков песня «Сагуну» («Тоска») З. Хабибуллина на слова М. Джалиля (пример 96):

Пример 96

**Напевно**

Я цве - та - ми о - сы - па - ю

те мес - та, где ты хо - дил

Глубоко переосмыслив народно-песенный мотив, родственной такой, например, песне, как «Яз да була, көз да була» («И весной, и осенью»), композитор создал необыкновенно впечатляющую своей душевной искренностью мелодию, органично сливающуюся с поэтическим образом песни.

Яркой национальной окраской и новизной музыкального склада отличается песня «Көтәм сине» («Жду тебя») А. Ключарева на стихи А. Ерикеева (пример 97). О близости музыки этой песни народно-песенным истокам говорит свойственное ей единство интонационно-мелодического развития, основанного на вариантном распеве исходной тематической попевки, и многогранно проявляющаяся взаимосвязь различных пентатонных звукорядов.

Пример 97

а) **Медленно, нежно**

*p* День ли, ночь ли, все рав - но жду те - бя, гля -

4 *mf* с чувством

жу в ок - но. Ко - су рас - пле - та - ю,

6 *pp* спокойно

о те - бе меч - та - ю, сер - дце неж - но - сти пол - но.

Сохраняется здесь типичная для народных песен куплетная запевно-припевная структура. Однако по интонационному строю, фактурному и гармоническому оформлению эта песня выходит далеко за пределы традиционных народно-песенных образцов. Здесь и развитая фактура фортепианного сопровождения, и колоритное тонально-гармоническое развитие, тонко подчеркивающие эмоционально-образные нюансы, и расширение куплетной формы до трехчастности, введение развернутого вступления, полностью воспроизводящего музыку припева.

К таким же ярким образцам новой песенной лирики относится песня-романс «Тын бакчада» («В тихом саду») М. Музафарова, на слова А. Ерикеева (пример 98):

Напевно

Пример 98

*p* Сад мол - чит, ус - ну - ли пти - цы, вдаль у - хо - дят

об - ла - ка. Под лу - но - ю се - реб - рит - ся

го - вор - ли - ва - я ре - ка.

В музыкально-поэтическом образе этой песни глубоко и искренне выражено любовно-лирическое чувство, слитое с думой о родном крае. Мягкие волнистые изгибы мелодии без острых кульминаций, ритмическая уравновешенность (мерное движение в начале и в конце фраз и оживление в центре) придают музыке плавность, закругленность.

Лирическую выразительность мелодии заостряют искусно скрытые по пентатонным покровом полутоновые соотношения между II и III, V и VI ступенями, а также ажурные по своему узору мерно колышущиеся фигуры сопровождения. Свежесть и новизна этой песни обусловлены не только самим складом и характером мелодики и сопровождения, но и их взаимодействием.

Если в мелодии моменты взаимосвязи с натуральным минором рассредоточены, то в гармоническом сопровождении они, наоборот, сосредоточены. Здесь лирическая выразительность музыки с первых же тактов вступления подчеркивается яркой полутоновой интонацией и колоритной гармонией натурального минора.

Хочется заметить, что в музыке песни «В тихом саду» имеются черты, сближающие ее с некоторыми русскими народными песнями. Таков, например, мелодический оборот с подъемом к «воздушной септимере» (2-й такт), а также подъем к мелодической вершине, являющейся II ступенью лада (9–10 такты). Близкие к этому обороты можно наблюдать, например, в русской лирической песне «Ни что в полюшке не колышется».

Немало было создано лирических песен, овеянных светлой радостью, лукавой и доброй улыбкой. Как не вспомнить такие из них, как, например, «Лирическую песню» Ф. Яруллина на слова А. Ерикеева или покоряющие

и ныне своей неизбывной красотой и свежестью песни Музафарова «Яшь егетләр, яшь кызлар» на слова А. Ерикеева, «Сайра, сандугач» («Пой, соловушка») на слова М. Садри и «Жиләк жыйганда» («По ягоды») на слова М. Джалили с ее выразительным восходящим секстовым скачком в широко-распевном запеве (пример 99):

Медленно Пример 99

И - шу ли я - год ран - ней по - рой

и темпово-ритмически оживленной мелодией пентатонно-гептатонического ладового склада в припеве (пример 100):

*f* Скоро Пример 100

Ты сла-ще я-год, ты яр-че вес-ны, ду-мы то-бо-ю од-ной пол-ны.

Нельзя не отметить зарождения и такой жанрово-тематической линии, какую наметили первые пионерские песни. Назовем завоевавшие популярность «Пионерлар маршы» («Марш пионеров») Музафарова или песни Ф. Яруллина «Чэчэк атабыз» («Мы цветом») на слова Дж. Тарджеманова, «Юл бирегез, ул килә» («Дайте дорогу, он идет») на слова М. Сондекле.

Заключая обзор татарского песенного творчества в 30-е годы, можно смело сказать, что активный творческий союз композиторской и поэтической молодежи увенчался замечательным результатом – утверждением самобытного жанра подлинно массовой, проникшей в глубинные слои народа песни. Тематически актуальная, живо связанная с современностью как по эмоционально-образному строю, так и новому музыкальному языку, синтезирующему многообразные интонационные и другие выразительные элементы, она, как своеобразный узор, украшающий многокрасочный ковер, смело зазвучала тогда в многонациональном хоре народов нашей страны.

Однако, признавая несомненный в своей плодотворности взлет татарского песенного творчества, мы должны, в отличие от наших прежних оценок, выдвигавших на первый план лозунгово-парадное воспевание побед и завоеваний, взглянуть на него в свете ныне открывшейся полной драматических противоречий истинной исторической ретроспективы.

Встает вопрос: можно ли, как это постулировалось раньше, считать песню «одной из примет времени», «проводником в жизнь новой советской морали, советской идеологии», если, по свидетельству одного из живых свидетелей, за «лавиной ликующих стихов, песен, кинофильмов сталинских лет» скрывалось «множество общественных и личных бед..., трагедий 30-х годов»<sup>1</sup>.

Кажущаяся несовместимость этих позиций особенно ярко обнажается при обращении к творчеству И.О. Дунаевского. Признанный советский песенный запевала, композитор «несокрушимого оптимизма и юношеской свежести», кто своими излучающими радость песнями, воспевающими упоение человека созидательным трудом, «первым приблизил советскую музыку к народу» (Т. Хренников), он обвиняется противниками «крикливого искусства 30-х годов» в пропаганде бесконфликтности, и в «лакировке» действительности, и в «одурманивающем», «отупляющем» воздействии его массовых песен.

Но не справедливее было бы говорить о том, что здесь кроется не вина, а беда художника. И разве не прав Д.В. Житомирский, когда раскрывая социальную функцию «ликующих, беззаботных, лихо веселящих» песен тех лет, пишет: «Я убежден, и историческая дистанция, мне кажется, помогает понять: субъективно искренние, воплощавшие реальный энтузиазм людей, они не отрицали всей правды...»<sup>2</sup>. Но, заметим, можно ли на этом основании зачеркнуть все творчество Дунаевского и многих талантливых композиторов, поднявших тогда свой песенный голос во всех республиках нашей многонациональной страны. А ближе всего к «правде сущей, правде, прямо в душу бьющей..., как бы ни была горька», слова одного из биографов композитора: «Трагедия Дунаевского (да и только ли его – добавим мы) в том, что лучшие его песни становились как бы ширмой для прикрытия беззаконий, творившихся в стране. Гениальная «Песня о Родине», ни в чем не повинная, аккомпанировала сталинским залпам, поражавшим маршалов и писателей, рабочих и интеллигентов»<sup>3</sup>.

И каким бы ни было горьким обманутое доверие миллионов советских людей (вспомним простодушные строки М. Исаковского: «Мы так Вам верили, товарищ Сталин, как, может быть, не верили себе») все истинно здоровое и талантливое, что было создано тогда в советском искусстве, в том числе в песенном жанре, останется нетленным в духовной сокровищнице народов. В полной мере это относится и к лучшим песням, созданным в 30-е годы татарскими композиторами и поэтами.

Интенсивное развитие песенного творчества послужило основой для расширения жанровых рамок татарской вокальной музыки. В таких лирических песнях, как «Жду тебя» А. Ключарева, «Лесная девушка» Дж. Файзи, «В тихом саду» М. Музафарова, заметно проступают черты романского склада. Продолжая эти опыты, некоторые композиторы во второй половине 30-х годов создают первые татарские романсы. Творческим стимулом здесь послу-

<sup>1</sup> Житомирский Д. О прошлом без прикрас // Советская музыка. 1988. № 2. С. 103.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Шафер Н. Парадокс Дунаевского // Огонек. 1988. № 30. С. 23.

жили два крупных события: вместе со всей страной общественность Татарии широко отмечала столетие со дня смерти А.С. Пушкина и пятидесятилетие со дня рождения Г. Тукая. И знаменательно, что с именем Пушкина – гения русской художественной культуры – и Тукая – великого поэта татарского народа – связано рождение романского жанра в татарской музыке.

К наиболее удачным могут быть отнесены романсы, написанные на пушкинские стихи. Романсы «Узник» и «Два ворона» Н. Жиганова были премированы на консерваторском конкурсе, посвященном памяти великого поэта. Не утратил своей свежести романс «Цыганы» Ф. Яруллина. Интересны эти опыты и стремлением авторов воплотить стихотворный текст в более развитых, нежели куплетная, формах. Однако эти произведения, как и многие другие из написанных молодыми композиторами в тот ранний период, остались лишь на уровне необходимых творческих проб.

Самым репертуарным оказался романс «Не пой, красавица, при мне» М. Музафарова. Следуя традиции русских классиков и вместе с тем сохраняя яркую национальную окраску музыки, Музафаров тонко раскрывает эмоционально-образный строй этого полного страстной истомы повосточному колоритного стиха Пушкина (пример 101):

Пример 101

**Andante cantabile**

Жыр-ла-ма син, ир - кам, ми- нем ал -

да Гру - зи - я-ныц моц -

лы жыр - ла - рын.

30-е годы – это период, когда появились первые всходы татарской хоровой музыки. Собственно, еще раньше и в песенно-хоровых эпизодах музыкально-драматических пьес «Наемщик», «Зэңгэр шэл» и других, и в хорах из народно-бытовых сцен опер «Сания» и «Эшче» уже были освоены некоторые элементы нового для пентатонно-мелодического многоголосия многоголосного склада. Однако они были ограничены лишь октавно-унисонными и другими простейшими формами двухголосия. Такой же склад был характерен для хоровых припевов многих писавшихся тогда массовых песен.

Иную картину представляют развернутые хоровые сцены в новых татарских операх конца 30-х годов, а также новые образцы хоровых обработок татарских народных песен.

Показательные примеры разнообразной по эмоционально-образному звучанию, жанровой характерности и многоголосной фактуре хоровой музыки заключены в народно-массовых сценах оперы «Качкын» Н. Жиганова.

Забегая несколько вперед, отметим, что в последовании именно хоровых сцен предстает многогранный облик народа. Вспомним печальные хоры-сочувствия крестьян Райхане, преследуемой подлым Аблаем, или полную остроумия сцену сметливого Кирамета с девушками, а также имеющие большое значение для обрисовки героических черт народа массовые хоровые эпизоды в сценах встречи Булата (первое действие), чтения указа Пугачева (второе действие) и, наконец, в финальной сцене восстания.

В таком же плане широкого и активного участия в сценическом действии привлекаются Жигановым хоровые массивы и в опере «Ирек». Большое место, но в ином жанрово-стилевом и тематическом ключе занимают хоры в опере «Галиябану» Музафарова. Естественно, что представленные здесь столь разнообразные и полнозвучные типы хорового многоголосия не могли оказать самого положительного воздействия на формирование жанровых разновидностей собственно хоровой татарской музыки.

Не будет преувеличением сказать, что особого внимания заслуживают обладающие значительными художественными достоинствами обработки татарских народных песен для смешанного хора, созданные тогда Музафаровым («Салкын чишмә», «Эрбет», «Яз да була») и Ключаревым («Әллүки», «Кара урман», «Агыйдел»).

Все эти образцы примечательны смелым обращением композиторов к сложным формам многоголосия как гомофонно-гармонического, так и имитационного типа. Претворяются в них и элементы русской подголосочной полифонии. Создание хоровых обработок одноголосной по своей природе татарской песни имело большое принципиальное значение. Освоение многоголосия татарской песенной культурой открывало огромные возможности для ее обогащения, расширения и укрепления ее связей с многоголосным песенным искусством других народов, и прежде всего русской музыкой. Плодотворные опыты композиторов Татарики показывали, что и в этой области успешно утверждаются новые для татарской музыки принципы музыкального мышления.

Как и новые песни, хоровые произведения не оставались плодом лишь композиторских опытов. Они сразу же находили доступ к широким слушательским массам, ибо, пополняя репертуар Татарского государственного ансамбля песни и танца и коллективов художественной самодеятельности, они постоянно звучали с концертных эстрад и по радио.

\* \* \*

Общий подъем профессионального музыкального творчества положительно сказался на формировании камерно-инструментальных жанров. Именно в 30-е годы пишутся первые фортепианные произведения, пьесы для скрипки и виолончели с фортепиано, лучшие из которых стали достоянием концертного и педагогического репертуара.

Одним из первенцев, представившим молодое профессиональное музыкальное творчество Татарии в этой новой тогда еще для него жанровой сфере, является Сонатина для фортепиано Жиганова. Она была написана еще в 1934 году, а издана Таткнигоиздатом в Казани в 1937 году. Появление этого небольшого по масштабам трехчастного цикла не осталось незамеченным. Отличающие его стройные очертания контрастно сопоставленных частей (I. Allegro; II. Andantino; III. Allegro vivo), колоритность выразительного по своему интонационно-мелодическому и гармоническому строю тематизма и поныне влекут к себе музыкантов-исполнителей.

В те же годы увидела свет (под редакцией Ю.В. Виноградова) написанная в светлых лирических тонах, изложенная в четкой сонатной форме одночастная Сонатина для фортепиано М. Музафарова. В рукописи осталась первая часть Сонатины для фортепиано Ф. Яруллина.

Широкий исполнительский интерес привлекли тогда обработки народных песен для различных инструментов Музафарова, а также колоритная пьеса для струнного квартета «Жырлымын» Ключарева.

О достаточно интенсивной работе молодых композиторов в области камерной инструментальной музыки говорит их стремление овладеть крупной камерно-ансамблевой формой. Здесь могут быть названы оставшиеся в рукописях струнный квартет *ля* мажор (1935) Н. Жиганова и Соната для виолончели и фортепиано Ф. Яруллина. В числе сохраняющихся и до сих пор в концертном репертуаре произведений оказалась Поэма для скрипки и фортепиано З. Хабибуллина. Ярко напевный, напоенный соками народной песенности тематизм, общая эмоциональная приподнятость и искренность высказывания, облаченного в развитую по фактуре и вместе с тем конструктивно простую форму – все это сообщает пьесе Хабибуллина доходчивость и художественную убедительность.

\* \* \*

Не остается вне поля зрения молодых композиторов Татарии симфоническая музыка. О попытках творческого освоения различных ее жанров говорят оставшиеся в рукописных эскизах оркестровые картины «Салават» и «Урал»

А. Ключарева, а также незавершенная (только I часть) симфония Ф. Яруллина и фрагменты его балетной сюиты.

Более значительной в качестве первой татарской симфонии, исполненной, как уже упоминалось, в первом филармоническом концерте в Казани, была роль Первой симфонии Жиганова. Здесь впервые в рамках классического трехчастного цикла (I часть – *Largo e maestoso*, *Allegro*; II – *Andante*; III – *Final. Allegro*) должна была предстать новая национально-колоритная музыкально-образная система. И, очевидно, не случайно, что наряду с юношеской непосредственностью музыки самое сильное впечатление этот ранний симфонический опус производит своим новым, тесно связанным с народными истоками жанрово-характерным тематизмом. Здесь и подвижно-оживленная, близкая к такмаку, светлая главная тема первой части, и аналогичная ей по характеру и складу тема рефрена в финале, и лирическая побочная тема первой части, напоминающая «деревенский напев», и выразительно распевная тема второй части, выдержанная в духе старинных протяжных песен. Органично вписывается в образно-тематический контекст симфонии единственная использованная здесь подлинная народная «Песня шахтера» в первом эпизоде финала.

И все же нельзя не заметить, что общий песенный склад тем, их прочные жанровые связи, точно адресуя музыку к народно-национальным первоисточникам, в то же время, в силу характерной для этих тем краткости и тонально-структурной замкнутости, оборачивались своеобразной преградой необходимому для развернутых инструментальных форм сквозному развитию. Естественно, что успех во многом зависел от овладения разнообразными приемами тематической разработки.

Кстати, эта насущная задача стояла тогда перед всеми молодыми татарскими композиторами, ибо здесь-то более всего проявлялась их творческая скованность. И хотя Жиганов в своей симфонии проявил завидную изобретательность в оркестрово-тембровом варьировании тематического материала, однако, ограничив его развитие секвентными перестановками коротких тематических построений, достигает лишь их разнообразной тонально-тембровой раскраски, но не глубинных тонально-тембровых трансформаций.

Однако овладение методом симфонизма после Первой симфонии, премьеры которой была приурочена открытию в Казани Татарской государственной филармонии, не прекратилось. Этот процесс оказался связанным теперь с захватившим внимание композитора воплощением монументальных оперных концепций, требовавших также широкого использования принципов симфонического развития. Тенденция к симфонизации музыкально-сценического развития отчетливо проявилась уже в опере «Качкын». Что же касается прямой связи этого произведения с развитием собственно симфонических жанров, то здесь должна быть названа увертюра к опере. Компактно и рельефно в динамично построенной форме сонатного *allegro* выражен здесь самый нерв драматургического конфликта. Целостность композиции позволяет этой

увертюре звучать и вне оперы, что и обусловило ее роль в качестве одного из ранних полноценных произведений татарской симфонической музыки.

Подводя итог сказанному, хочется подчеркнуть, что несмотря на еще весьма скромные творческие результаты, самый факт обращения композиторов к сложным формам инструментальной музыки, общая творческая направленность, выразившаяся в стремлении найти синтез народно-песенного по своей природе мелоса и классических принципов формообразования, тонально-гармонического развития и оркестровки, не могли не оказать положительного воздействия на рост творческих сил татарской музыки, не могли не способствовать ее жанрово-стилистическому обогащению. В совокупности с тем, что было накоплено ранее, еще в 20-е годы, эти первые ростки новой татарской инструментальной музыки, несомненно, закладывали прочную основу для будущего расцвета.

\* \* \*

Перейдем к творчеству в области национального музыкального театра, озаменованному, несомненно, наибольшими достижениями утверждавшейся тогда на профессиональном фундаменте татарской музыкальной культуры, ибо центром притяжения всех лучших творческих, артистических и музыкально-исполнительских сил отныне становился Татарский театр оперы и балета.

Примечательна история создания оперы «Качкын».

По первоначальному плану предполагалось, что в качестве дипломной работы Жиганов будет писать одноактную оперу под названием «Булат Батыр». Но вскоре план пришлось изменить: необходимо было создать оперу для приближавшегося открытия оперного театра. Тогда-то у композитора и приглашенного в качестве либреттиста поэта Ахмета Файзи и возникло намерение создать трехактную оперу, повествующую об участии крепостных татар Поволжья в пугачевском движении под предводительством беглого крепостного Булата.

Эта ответственная творческая задача и была решена ко дню открытия театра, когда опера «Качкын» впервые увидела свет рампы.

Трактуя исторические события с позиций современности, авторы положили в основу идейно-драматургической концепции столкновение социальных сил. Отсюда центральное для оперы конфликтное сопоставление сценических образов: на одной стороне – возглавившие восстание крестьян пугачевцы Булат и Андрей, погибающая от рук врагов преданная Булату Райхан, сметливый весельчак Кирамет; на другой – властная, но бессильная в своей ненависти помещица и ее подручный, жестокий и коварный Аблай.

Каждая из этих основных сил драматургического конфликта охарактеризована своей музыкально-тематической сферой: выразительные распевные темы, пронизанные народно-песенными интонациями, составляют основу народно-хоровых сцен и характеристик вожаков народного лагеря; заостренно-жесткие, лишённые мелодической выразительности звучания преобладают в музыкальной обрисовке представителей враждебного лагеря.

Важную роль в раскрытии конфликта играют многоплановость и сквозное развитие музыкальных характеристик.

Так, облик Булата раскрывается как в героическом плане, в его отношении к народу (песня гребца в I действии, сцена встречи с крестьянами и чтение указа, сцена восстания), так и с лирической стороны – в дуэтах с Райханой и в драматичном ариозо в сцене ее смерти.

Глубоко трогателен и многогранен образ Райханы. В ее музыкальной характеристике сочетаются и проникновенный лиризм (песня девушки в I действии, дуэты с Булатом), и драматизм (сцена с Аблаем, монолог перед встречей с Булатом, сцена клятвы на Коране), и героика (сцена смерти в финале оперы).

Более других насыщена и динамична музыкально-драматургическая линия Райханы, а вступление к ее песне (I действие), в которой раскрывается тоска о покинувшем родные края Булате, становится ведущей темой оперы (пример 102):

Пример 102



The musical score for Example 102 is a piano introduction in 3/8 time. It is marked 'Andante moderato' and 'p' (piano). The score consists of two staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef staff with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble staff begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, and then a quarter note C5. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Глубокой безысходной грустью овеяна основанная на этой теме ария Райханы перед попыткой к самоубийству (I действие). Еще более драматично звучит эта тема в сцене пленения (II действие) и особенно в момент испытания на Коране (III действие). Здесь в драматически накаленной ситуации, музыкальное развитие достигает особой напряженности, характеризуя непоколебимость Райханы, ее преданность народу (пример 103):

Пример 103



The musical score for Example 103 is a piano introduction in 2/4 time. It is marked 'Agitato' and 'f' (forte). The score consists of two staves: a treble clef staff with a key signature of two flats (Bb) and a bass clef staff with a key signature of two flats (Bb). The first section is marked 'Agitato' and 'f', featuring a driving bass line and chords. The second section is marked 'Andante' and features a more melodic line in the treble staff.

Перерастая рамки индивидуальной характеристики, эта тема звучит здесь как выражение непоколебимой воли народа.

Столь же большую роль в сквозном музыкально-драматическом развитии играет призыв Булата: «Если и порвутся паруса – не теряй надежды», звучащий в его первой песне (пример 104):

*mf* **Piu mosso**

Пусть наш пор - ван па - рус, ты меч -

ту и я - рость бе - ре - ги!

6

Выражая стремление народа к борьбе, эта тема в мощном оркестровом звучании возвестит о начале восстания, а затем, символизируя преданность народному делу, она будет повторена Райханой в ее предсмертном обращении к друзьям. В свою очередь высокий смысл духовного единения с героиней подчеркивают интонации темы Райханы, пронизывающие прощальную арию Булата.

**Tempo di marziale**

На дво - рян, на кня-зей с то - по - ра - ми пой - дем,

на\_про - даж ных ца - рей мы уп - ра - ву най - дем!

5

9  
В го - ры, в степь ты ска - чи, прав - ду всем рас - ска - жи!

13 *p*  
Пусть зву - чит гром - че клич: со - би - рай - ся

16  
1. к нам, на - род, 2. сам, на - род!

Существенную роль в создании цельного образа народа играют массовые хоровые эпизоды, обозначающие переломные моменты в музыкально-сценическом развитии (встреча Булата с народом, чтение указа Пугачева). Колоритным дополнением к этому являются полная остроумия сцена сметливого балагура Кирамета с девушками, где в основу шутиливой притяжки положена единственная в опере фольклорная цитата-песня «Шакир-солдат».

Опора на широко разветвленную систему интонационно-тематических связей, подсказанных логикой развития сценического действия, позволяет придать каждому моменту музыкального развития эмоционально-психологическую осмысленность, а главное – привести сквозное музыкальное действие к естественному завершению – победному финальному хору, синтезирующему в новом, призывно-маршевом облике важнейшие интонационно-тематические элементы песни Кирамета (запевная часть) и темы Райханы (припев) (пример 105).

Есть в опере молодого композитора и уязвимые места. Недостаточно выпуклой оказалась музыкальная характеристика русского крестьянина Андрея. Более заостренной и концентрированной могла бы быть обрисовка Абляя. Не избежал автор и некоторой растянутости народно-бытовых сцен, особенно в первом действии. Предстояла еще большая углубленная работа над речитативом. Однако

все это вполне объяснимо: еще не хватало опыта. В то же время общая художественная ценность произведения, а также его прогрессивная идейно-творческая направленность не вызывали сомнения. Об этом говорили и трактовка исторического сюжета, раскрывающая героику народной борьбы, и пронизанный национальным колоритом музыкальный язык оперы и творчески убедительное освоение классических закономерностей оперно-симфонической драматургии.

Успех первой постановки начинающего свой творческий путь молодого артистического коллектива не был случаен. Менее чем через месяц после открытия, 14 июля 1939 года, театр показал вторую премьеру – оперу «Фауст» Ш. Гуно. Осуществленная под руководством дирижера А.М. Пазовского и режиссера Ф.Н. Каверина, она вновь продемонстрировала большие творческие возможности театра и его молодых солистов: Л.С. Мава и Ф. Насретдинова (Фауст), Ю.Н. Сенкевич и З.Г. Байрашевой (Маргарита), Н.Н. Минаева и Н.Р. Рудакова (Мефистофель), А.И. Артемова (Валентин).

10 сентября 1939 года состоялась и первая балетная премьера – «Тщетная предосторожность» П. Гертеля.

Еще более насыщенным и плодотворным был второй сезон. С февраля по ноябрь 1940 года театр поставил две новые национальные оперы – «Ирек» («Свобода») Н. Жиганова, премьера которой состоялась 24 февраля, «Галия-бану» М. Музафарова, показанной 23 июня, и три спектакля классического репертуара – оперы «Риголетто» Дж. Верди (премьера 5 мая), «Евгений Онегин» П.И. Чайковского (премьера 5 сентября) и «Чио-Чио-сан» Дж. Пуччини (премьера 25 ноября). В сезон же следующего, 1941 года репертуар театра обогатился еще тремя спектаклями: 1 марта состоялась премьера балета «Жизель», поставленная, кстати, с участием влившейся в труппу театра в январе 1941 года хореографической группы, прибывшей из Москвы; 9 апреля театр показал оперу «Травиата» Дж. Верди; 12 июня увидела свет рампы оперы «Алтынчеч» Н. Жиганова.

Героике революционного подвига посвящена опера «Ирек» Жиганова на либретто З. Сафина, поставленная режиссером Ш.М. Сарымсаковым, музыкальным руководителем и дирижером С.С. Бергольцем, художником М.Н. Шипулиным, хормейстером П.И. Федотовым, балетмейстером Г.Х. Тагировым.

Действие оперы происходит в канун Октябрьской революции, когда беднейшее татарское крестьянство во главе с большевистскими вожакими вело суровую классовую борьбу с баями. Впервые на национальную оперную сцену вступили новые по облику и социальной психологии герои-большевики Шамиль, батрак Салим, жена Шамиля Бибисара, солдатка Хаят, крестьянин-бедняк Гариф, подкулачник Субхан и другие. Решение этой сложной творческой задачи выдвигало перед молодым композитором большие трудности.

Об успешном преодолении многих из них говорили положительные отзывы постановщиков, рецензентов и зрителей. В статье, помещенной в программе-либретто, выпущенной к премьере оперы, С.С. Бергольц писал: «...Интонационная свежесть, содержательность и простота музыкальной

ткани делает музыку «Ирек» близкой и понятной советскому слушателю. Наряду с динамическим развитием музыки и эмоциональной насыщенностью драматических моментов оперы, с большой задушевностью и искренностью написаны лирические арии Салима, Бибисары, Хаят... Подлинно героический пафос звучит в арии Шамиля, призывающего крестьян сбросить рабские цепи и уничтожить эксплуататоров. В сцене Бибисары и Шахвали музыка достигает большой силы драматического напряжения. Кульминация героической насыщенности музыки – финальный хор оперы. Народ поет свою победную песню, полную мощи и оптимизма».

К высокой оценке музыки оперы присоединялись и ее первые слушатели. Они рассматривали постановку «Ирек» как большое и радостное событие в жизни татарского искусства. Об этом писали в совместной рецензии на новый спектакль музыковед Х. Терегулова и поэт А. Кутуй. Подчеркивая глубокую правдивость произведения, авторы выделяли проникновенные, близкие к народно-песенным истокам обе арии Салима, арию-плач Бибисары, колыбельную и арию солдатки Хаят. Особое внимание они обращали на крупные хоровые сцены, имеющие основное значение в музыкально-драматургическом раскрытии образа народа – центрального в опере. Анализ музыки заключался выводом: «Разнообразие и богатство мелодий, искusstное и убедительное гармоническое оформление, большая выразительная роль оркестра – таковые достоинства оперы»<sup>1</sup>.

Наряду с этим справедливо указывалось на недостаточную глубину и рельефность музыкального образа Шамиля. Основная причина – слабое либретто. Еще более резкой критике авторы подвергли сценическое воплощение оперы, страдавшее, по их мнению, бездейственностью массовых сцен, однообразием мизансцен, просчетами в художественном оформлении.

И все-таки первый опыт воплощения актуальной историко-революционной темы не прошел бесследно. Поиск новых средств, особенно в сфере претворения народно-национальных музыкальных элементов<sup>2</sup>, несомненно, способствовал обогащению музыкально-выразительной палитры, а также развитию характерных тенденций, связывающих эту оперу не только с предшествовавшей ей «Качкын», но и с развитием той ветви советской оперы 30-х годов, которая бала намечена операми «Тихий Дон» И. Дзержинского, «Броненосец Потемкин» О. Чижко, «В бурю» Т. Хренникова. Это проявилось в характерном для Жиганова обращении к историко-революционной теме, выдвигании на первый план многогранного образа народной массы, стремлении сблизить интонационный строй музыки, особенно индивидуальные музыкальные характеристики, с типичными для революционной эпохи выразительными элементами и формами народной и новой массовой песенности.

<sup>1</sup> Газета «Красная Татария». 1940. 24 февраля.

<sup>2</sup> Из подлинных народных мелодий, правда, использованы лишь «Эпипэ» (пляска в III акте) и «Кара урман» (песня Шамиля в IV акте).

Горькая доля татарской женщины в дореволюционную эпоху воспета во многих классических народных песнях. К таким народно-песенным жемчужинам относится и песня «Галиябану», избранная драматургом М. Файзи в качестве сюжетной основы для одноименной драмы<sup>1</sup>. Ранее уже отмечалось, что использование народной песни в виде сюжетного первоисточника театрального произведения было плодотворным не только для драматического, но и музыкального театра: песенная основа, на которой вырастает в данном случае драматическое произведение располагает к его трансформации в какой-либо из музыкально-сценических жанров. Именно так произошло с драмой «Галиябану», положенной М. Музафаровым в основу одноименной оперы на либретто А. Ерикеева.

Премьера состоялась летом 1940 года. Ее осуществили режиссер Ш.М. Сарымсаков, дирижер С.С. Бергольц, художник П.Т. Сперанский, хормейстер П.И. Федотов, балетмейстер Г.Х. Тагиров.

В центре оперы – бытовая драма, трагическая развязка которой обусловлена социальным неравенством; оно порождает корысть и жестокость. В таком именно социально-нравственном ключе предстает конфликтное противостояние юных Галиябану и Халила, с одной стороны, и богача Исмагила – с другой, а также поведение родителей Галиябану – Бадри и Галимы – типичных представителей семейного уклада в дореволюционной татарской деревне.

В опере «Галиябану» немало колоритных и выразительных эпизодов лирического, драматического и жанрового характера. Достаточно полное представление о замысле создать оперу, по словам самого композитора, «максимально доходчивую и доступную широким массам слушателей», говорит следующее его высказывание: «Я с чувством глубокого удовлетворения и серьезностью работал над оперой «Галиябану». Лейтмотивом всей оперы является песня «Галиябану» и другие сложенные татарским народом песни. Вот почему и вся музыка этой оперы написана в стиле народно-песенного творчества. А если учесть, что в драме «Галиябану» использовано много народных поговорок и прибауток, которые я счел необходимым также воплотить в музыку языком самого народа, то можно сказать, что в основе оперы лежит татарский фольклор. Первые два акта, где главным образом фигурирует деревенская молодежь, написаны с некоторым отступлением от оперной формы. Третий акт, где разворачивается трагедия любви Галиябану и Халила, потребовал более сложной формы, нежели первые два акта»<sup>2</sup>.

Музыкально-драматургическая структура оперы складывается из взаимосвязи четырех образно-тематических компонентов.

---

<sup>1</sup> История создания М. Файзи этого произведения под впечатлением услышанной им в 1916 году песни «Сагадтану» (позже переименованной, как и драма, в «Галиябану») кратко изложена Дж. Файзи в аннотации к песне «Галиябану» в его сборнике «Халык жәүһәрләре» («Народные жемчужины»). Казань. С. 129–130. См. также статью М. Мулюкова «Как писалась «Галиябану». (Казань утлары. 1974. № 8).

<sup>2</sup> Программа-либретто «Галиябану», выпущенная театром к премьере. С. 18.

Главенствующая роль отведена лирическим и драматическим ариям и дуэтам Галиябану и Халила. Взволнованно и радостно звучат в первом действии ария Галиябану, ожидающей Халила, и следующий затем их дуэт. Впечатляет печальной задушевностью ария-прощание Галиябану с родным домом, а в следующем далее дуэте Галиябану и Халила выражена решимость отстоять свое светлое будущее. Наконец, в скорбные драматические тона окрашена предсмертная ария Халила и выражающая глубочайшие переживания заключительная ария Галиябану в финале оперы. Столь же важная роль в этой лирико-драматической сфере принадлежит построенному на интонациях песни «Галиябану» «лейтмотиву любви». Он «действует» во всех драматургических узловых моментах. На нем строится вступление (пример 106а) и заключение оперы, характерное своим светлым и проникновенным звучанием (пример 106б):

Пример 106а

The musical score for Example 106a is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It is marked 'Andante' and 'mf'. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active eighth-note line in the left hand. The flute part (Fl.) enters in the first measure with a melodic line that is repeated in the second measure. The score is divided into two systems, with a measure rest in the first measure of the second system.

Пример 106б

The musical score for Example 106b is in 2/4 time with a key signature of two flats (Bb, Eb). It is marked 'p'. The piano part features a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand. The flute part (Fl.) has a melodic line with a trill (tr) in the second measure. The score is divided into two systems, with a measure rest in the first measure of the second system.

Противоположна музыкальная характеристика Исмагила. В его речитативно-декламационных репликах и вокальных номерах (песня во втором действии и ариозо в третьем), а также в инструментальном лейтмотиве преобладают резко характерные интонационные ходы, лишенные теплоты и распевности. Таковы его инструментальный лейтмотив (примере 107а) и построенная на нем песня-портрет (примере 107б):

Пример 107a

Пример 107б

Да - ны бар - ныц, ма - лы бар - ныц код - ра - те бар, кад - ре бар!

Ник кө - яр - гә, ник я - нар - га, ма - лы бар - ныц я - ры бар.

Две эти ведущие музыкально-образные сферы оттеняются и дополняются еще двумя образно-тематическими компонентами – гротескно-комической сначала, а затем окрашенной в драматические тона характеристикой Бадри и Галимы, с одной стороны, и колоритными хоровыми народно-бытовыми сценами – с другой.

Отличительная особенность музыкального языка оперы состоит, как определил сам композитор, в широчайшем привлечении подлинного песенного фольклора. основополагающая по значению песня «Галиябану» здесь сочетается с такими популярными фольклорными мелодиями, как «Хафизэлэм иркәм» («Хафиза, любимая») в песне Галиябану в первом действии, «Сабан туе» («Сабантуй») и «Авыл көе» в хорах юношей, «Күбэләгем» («Бабочка моя»), «Мәликә» («Малика»), «Бию көе» («Плясовая») в хорах девушек и другими.

Разделяя стремление композитора путем введения подлинных народных песен сделать свою оперу «доступной широким массам слушателей», мы не можем не заметить также отсутствия в ней достаточно динамичного музыкально-драматургического и симфонического развития.

Обилие фольклорного материала, привнесимого в большинстве своем в его целостных куплетных формах, применение в основном лишь простейших приемов вариационного развития, несомненно, находятся в противоречии с особой спецификой и требованиями оперного жанра. Возможно, на общую установку автора оказала воздействие выдвинутая в 30-е годы «концепция» советской «песенной оперы», последовательное проведение принципов которой как раз и приводило к упрощенчеству, отказу от симфоничности, разнообразия и богатства средств оперно-драматургической выразительности. Не случайно позже, в середине 50-х годов, композитор совместно с драматургом Х. Вахитом

работал над второй редакцией оперы. Однако до сценического воплощения она не была доведена.

Упомянем здесь еще и о втором музыкально-сценическом замысле Музафарова – опере «Зульхабира», созданию которой композитор и либреттист А. Файзи отдали немало творческой энергии. Однако длительная работа над этой музыкальной драмой, не получив завершения, так и не была обнародована авторами.

Новым крупным завоеванием на пути становления национального оперного искусства было создание Назибом Жигановым героико-эпической оперы «Алтынчэч» («Золотоволосая»). В ее основу положена одноименная драматическая поэма Мусы Джалиля. Он же выступил и автором либретто. Раскрывая замысел своей поэмы, написанной еще в 1936 году, Джалиль в одной из бесед по радио, относящихся к 1940 году, говорил: «...Я по возможности старался придать поэме сказочный характер. Но в то же время события, охваченные в ней, в определенной степени основаны на исторической действительности»<sup>1</sup>. Пояснив, что в поэме показывается борьба угнетенных болгарских племен против золотоордынского хана Мамеда, совершавшего на них жестокие грабительские набеги, автор подчеркивает, что «эта тема в драматической поэме решается приемами сказки... Поэтому образы героев, – пишет Джалиль, – вобрав в себе определенные общечеловеческие черты, переросли в обобщающие символы, а все произведение в целом представляет собой переплетение реально-жизненного и фантастического, истории и сказки»<sup>2</sup>.

Причудливо соединяя историческую достоверность с легендарным вымыслом, поэт и композитор, следуя замечательным традициям народного эпического творчества, воспевают красоту и силу народа, свято хранящего героические заветы предков. Опираясь на народно-национальные основы татарского музыкального искусства и широко претворяя принципы классической оперной драматургии, Жиганов создал ярко самобытное произведение, впечатляющее своей масштабностью и эпическим размахом. Действенное симфоническое развитие, мелодическое богатство, свежесть оркестрового и гармонического колорита – все это позволяет передать в музыке многообразие эмоционально-психологических мотивов, подчеркнуть драматизм ситуаций, переломы и контрасты в сценическом действии.

Музыкально-драматургическое развитие в «Алтынчэч» отличается эмоционально-жанровой многоплановостью и напряженной конфликтностью. Драматизм и лирика, сказочная фантастика и колоритный бытовой фон органично взаимосвязаны с генеральной героико-эпической линией музыкальной драматургии – динамичным развитием образа народа, показанного вначале побежденным и страдающим, затем собирающим силы для борьбы и, наконец, побеждающим врага.

---

<sup>1</sup> Джалиль М. Сочинения. Казань, 1962. С. 449–450.

<sup>2</sup> Там же.

Вместе с тем, исходный стимул музыкально-сценического развития заложен в ярко выраженном «интонационном конфликте», в той «драматургии интонаций», которая проистекает из музыкально-образного противопоставления каждой из враждующих сил, – выразительно напевной, эмоционально наполненной и многогранной, поэтически одухотворенной музыкальной обрисовки народного лагеря, с одной стороны, и угрожающе зловецей и в то же время тяжеловесно помпезной музыкальной характеристики хана и его окружения – с другой.

Завязка главного конфликта происходит в прологе, когда внезапное нападение ханского войска прерывает праздничное веселье в селении Тугзак по случаю рождения ее внука Джика. Здесь-то из противопоставления характеризующих мужество и волю народа «темы Родины» (пример 108а) и темы «боевого призыва» (пример 108б):

**Allegro vivace** Пример 108а

**Allegro agitato** Пример 108б

5

С по - ля бит - вы ни на шаг!

*cresc.*

*f*

с помпезно-угловатой и угрожающе-дикой темой хана (примеры 109а, 109б) зарождается ядро музыкально-образной драматургии.

Пример 109а

**Allegro agitato assai**

*ff*

3

Пример 109б

**Largo maestoso, sempre pesante**

*ff*

3

*sf*

3

*sf*

3

*sf sf sf*

Следующим ее напряженным этапом является встреча Джика с Тугзак (финал II действия), где тема «боевого призыва» пронизывает все центральные в этой сцене арии.

Новые, еще более острые столкновения тем народной борьбы и зловещей темы хана происходят в сцене решающего боя Джика со звероподобным великаном Колупаем. Пронизанное напряженно-стремительным движением остигатных ритмо-тематических фигур, музыкальное развитие строится на многократном сопоставлении угрожающе-мощных тритонов из темы хана и темы Джика-богатыря (пример 110):

**Andante maestoso**

*ff*

3

Пример 110

3 **Allegro**

Особой силы контрастные сопоставления достигают в решающий момент боя. Победно и мощно звучит тема «боевого призыва», когда повергнутый Джиком Колупай летит в пропасть (пример 111):

**Allegro** Пример 111

Грозное движение войск хана, окружающих Джика, подчеркивается напряженно настойчивым повторением кратких тритоновых мотивов в басах и устрашающими возгласами валторн (пример 112):

**Allegro** Пример 112

Но постепенно, венчая победу Джика, утверждается тема народной борьбы. Величавое звучание (у труб и тромбонов) темы «Алтынчеч» сопровождается ее появлением, после того, как присланные ею волшебные птицы блеском своих перьев ослепили и повергли в бегство войско хана (пример 113):

Пример 113

**Allegro**

Символом народного бессмертия становится «тема Родины» в момент встречи Тугзак с плененным ханом и произнесения ею приговора презренному врагу (пример 114):

Пример 114

**Andante moderato**

Наконец, завершает развитие героико-эпической линии торжественное и светлое звучание всех слитых в единый интонационный комплекс темой народной борьбы в заключительном хоре оперы (пример 115):

Пример 115

**Moderato**

Без жыр-луй- без ил- нен чи- бэр Ал- тын- Ал- тын-  
 Ро - ди - не свет - лой, как Ал- тын - чеч, воль- ной

5

чоч кук и рек  
серд - пем, как Ал - тын - чеч

Тесно связаны с этой стержневой музыкально-драматургической линией драматические сцены Тугзак. Ее образ, олицетворяющий патриотизм и духовную силу народа, глубок и многогранен: героический порыв, страдание за судьбу народа, высокие материнские чувства – все находит яркое выражение в музыке.

**Andante non tanto, pesante**

Пример 116

4

7

10

*fff* *Cor. 3*

*acceler.* *a tempo*

Потрясает своим драматизмом сцена казни Тугзак (пролог), где в музыке, основанной на трансформированной «теме Родины», с захватывающей силой звучат возгласы-стения (пример 116).

Из глубинных родников народной песенности рождается ариозо Тугзак в прологе и ее ария «Как у волжских берегов» (сцена встречи с Джиком) (пример 117):

Пример 117

**Andante cantabile**  
*mp*

Здесь, у волжских берегов славный край бо -

га - ты - реи! Де - вять братьев жи - ли здесь.

Полны обаяния лирические сцены Алтынчеч и Джика. Именно в этих овеянных дыханием природы образах ярко проявилось свойственное народной поэзии слияние сказочной фантастики с миром реальных человеческих переживаний.

Оттого-то их близкие друг другу музыкальные характеристики столь щедро насыщены народно-песенными интонациями, расцвечены сочным оркестрово-тембровым колоритом, прозрачной гармонизацией, прихотливой мелодической орнаментикой. Таковы арии Алтынчеч «Друзья мои, подруженьки» (1 картина I действия) и особенно «Потемнело перо, весть тревожная от него» (2 картина III действия), имеющая лейтмотивное значение (пример 118):

Пример 118

**Andante mosso**

*mf* Ле-бедь мой, ко- мне ле- ти! Пусть у-мчит-ся

4  
 грусть мо - я... tr Перь - я див - ны - е тво - и

7  
 свя - то со - хра - ня - ю я! tr

В таком же духе развертываются близкие протяжным народным песням лирико-эпические повествования Джика – «Дремучий лес! В объятиях твоих я рос» (II картина II действия), «Имени не знаю я» (III действие).

Характерно, что в искренний лиризм этих образов, тесно связанных с героико-эпической линией в опере, проникают также героические элементы. Такую трансформацию претерпевают, например, лирическая тема Алтынчеч в момент появления волшебных птиц, помогающих Джика одержать победу, а также партия Джика, приобретающая благодаря внесению в нее тем народной борьбы мужественно-воинственный характер в сцене встречи с Тугзак, в момент вызова хана на бой и ухода на битву.

Через глубокое драматургическое взаимодействие музыкальных характеристик героев, их связь с музыкой народно-хоровых сцен и воссоздается в опере богатый и многогранный образ народа. Созданная на основе классических принципов оперно-симфонической драматургии, неотделимая по своему музыкально-поэтическому языку от народно-песенного искусства и эпоса, «Алтынчеч» воспевает величие, мудрость, непоколебимую силу народа.

С оперой «Алтынчеч» расширился творческий диапазон Жиганова. Яркое воплощение в его музыке получили наряду с проникновенной лирикой, героическим пафосом и драматизмом новые для него и татарской музыки величественные образы народного эпоса и сказочная фантастика; полнокровнее становился музыкальный тематизм; разнообразнее и богаче стали оркестровая палитра и гармонический язык. Поставленная в первые дни Великой Отечественной войны, она приобрела актуальный смысл: словно не далекое легендарно-историческое прошлое показывалось в ней, а волнующие события современности. Об этом говорил горячий отклик зрителей на каждый спектакль театра.

История создания оперы «Алтынчеч» знаменательна еще и тем, что в работе над ней возник замечательный творческий союз, композитора и поэта, оставивший неизгладимый след не только в их судьбе, но и в развитии национальной художественной культуры. Отметив в свое время, что композитор Жиганов глубоко почувствовал своеобразие драматической поэмы «Алтынчеч», Джалиль писал: «...Мы пытались достичь в опере идеального единства поэзии и музыки. Мы полагали, что текст и музыка оперы должны быть на одинаково высоком уровне, что они должны взаимно дополнить друг друга. В нашей творческой работе мы стремились именно к этому»<sup>1</sup>.

Длительный и устойчивый успех монументального детища двух молодых тогда художников в полной мере оправдал эти слова. Вспоминая несколько позже свою творческую деятельность в театре, М.М. Рахманкулова отмечала: «Среди спетых мною спектаклей особенно полюбились опера «Алтынчеч» и образ Тугзак в ней. Вся партия Тугзак, пронизанная народно-песенными интонациями, необычайно красива, величава. Выступления в спектаклях всегда вызывали во мне особое творческое вдохновение и приносили большую творческую радость. Опера «Алтынчеч» неподвластна времени. Она не стареет, потому что прекрасна и, главное, современна»<sup>2</sup>.

Вскоре после премьеры в Татарском государственном театре оперы и балета опера «Алтынчеч» с успехом была поставлена Башкирским государственным театром оперы и балета в Уфе и Казахским государственным театром оперы и балета в Алма-Ате. В 1948 году за музыку оперы «Алтынчеч» Н. Жиганову была присуждена Государственная премия СССР.

Но можно смело сказать, что главный и самый большой успех этой оперы был еще впереди. Свидетельство тому – ее новая постановка, данная Татарским государственным театром имени М. Джалиля в 1957 году в дни Декады татарского искусства и литературы в Москве и во время последовавших затем гастролей в Ленинграде, когда эти спектакли буквально покорили зрителей.

Приведем лишь один из откликов, появившихся тогда в центральной прессе. «Алтынчеч» – монументальное произведение, – писал музыковед Ю. Кремлев, – ярко и полно представляющее тип подлинной национальной оперы... Здесь равно представлены и героика, и быт, и величавая самоотверженность, и нежная трепетность чувства, и высшая просветленность, и низменное коварство человеческих душ... Многосторонности сюжета соответствует многосторонность музыки оперы. Даровитость композитора подкрепляется его незаурядным мастерством и широкой музыкальной культурой. В музыке «Алтынчеч» заметно очень благотворное влияние русских оперных классиков (отчасти М. Мусоргского, А. Бородина и в особенности Н. Римского-Корсакова). Но это – влияние, далекое от пассивной подражательности... Верность принципам фольклора – замечательное достоинство музыки Жиганова. Композитор

<sup>1</sup> Джалиль М. Сочинения. Казань, 1962. С. 449–450.

<sup>2</sup> Рахманкулова М.М. Воспоминания (рукопись). Кабинет музыки народов Поволжья Казанской консерватории.

очень метко улавливает и ярко воплощает темперамент татарской музыкальной речи, пылкость и чеканность народных танцев, силу интонаций страдания в горе народном, целомудренную сдержанность и поэтическую узорчатость лирических образов, и свирепость звериного облика врагов»<sup>1</sup>.

Однако вернемся вновь к той действительности, в которой опера «Алтынчеч» впервые увидела свет рампы. Одновременно с осуществлением постановки, шла интенсивная работа над другим музыкально-сценическим произведением, которому также суждено было сыграть выдающуюся роль в истории национального музыкального театра – к началу 1941 года Фарид Яруллин завершил в клавире работу над первым татарским балетом «Шурале» («Леший») на либретто, написанное А. Файзи и Л. Якобсоном. И хотя многое предстояло еще сделать (создать оркестровку, декорации), балетная труппа театра под руководством балетмейстеров Л. Якобсона, Л.А. Жукова и Г.Х. Тагирова приступила к репетициям. И это понятно. Нельзя было терять ни минуты – в самом разгаре находилась подготовка к намеченной по постановлению Совнаркома ТАССР на август 1941 года Декаде татарского искусства и литературы в Москве, на которой должны были быть продемонстрированы и достижения новой профессиональной музыкальной культуры Татарии. Однако осуществить этот прекрасный план помешало внезапное нападение фашистской Германии на Советский Союз... Началась Великая Отечественная война. Перед деятелями искусств встали новые ответственные задачи. Обратимся и мы к этим трудным и одновременно плодотворным годам, а потом подведем совокупный творческий итог предвоенного десятилетия и военных лет.

### **3. В годы Великой Отечественной войны. 1941–1945**

Грозная опасность, внезапно обрушившаяся на Советский Союз 22 июня 1941 года в результате вероломного нападения немецко-фашистских войск, преобразила всю жизнь советского народа. Отразились события военных лет и на развитии музыкальных культур страны.

Движимые патриотическими чувствами музыканты Татарии, как и других национальных республик, в дружной семье всех советских народов подчинили свою деятельность служению Родине, борьбе за ее свободу и независимость. Вместе с деятелями других родов искусства, многие музыканты с оружием в руках сражались на фронтах. В первые же дни войны были призваны в ряды Советской армии Фарид Яруллин, Хайдар Абдулменев, Исмаил Шамсутдинов, Хуснулла Валиуллин, Мазгут Латыпов, Загид Хабибуллин. В одном из писем с фронта младший лейтенант Ф. Яруллин писал: «Сейчас я, как и многие мои соотечественники, отложил на время перо, чтобы уничтожить нависшую над нами фашистскую чуму и снова работать вместе с вами, дорогие мои». К нашей великой печали, этой мечте талантливого, только начавшего свой творческий путь композитора, не суждено было осуществиться.

<sup>1</sup> *Кремлев Ю.* «Алтынчеч» (спектакль Татарского театра имени М. Джалиля) // Вечерний Ленинград. 1957. 17 июля.

Но и те, кто не был оторван от творческого труда, находились в постоянной мобилизационной готовности. Они вели борьбу с врагом оружием своего искусства. Во всех союзных и автономных республиках, краях и областях театры, филармонии, национальные ансамбли песни и танца, различные оркестры и хоры, музыкальные учебные заведения развернули широкую военно-шефскую и массово-пропагандистскую концертную работу. И это очень показательно: трудности военного времени не сломили интерес советских людей к искусству, не породили морального надлома и паники. Наоборот. Общий патриотический подъем вызвал к жизни творческие силы, направленные на создание произведений, отражающих героическую борьбу против фашистских захватчиков, утверждающих веру советских людей в Победу. Не менее важной задачей музыкантов было художественное обслуживание частей Советской армии на фронте и в тылу.

Самоотверженно, с воодушевлением и энтузиазмом множество концертных бригад, театральных и музыкальных ансамблей повседневно давали концерты на передовой линии фронта, в войсковых частях и госпиталях в прифронтовой полосе и в тылу... Этот неоценимый вклад никогда не будет забыт. Союз ратного и творческого труда символизировал нерушимое морально-политическое единство фронта и тыла, был выражением непобедимой духовной силы народа, его мужества, героизма и веры в победу.

В составе двух фронтовых концертных бригад-посланцев Татарии были: Асия Измайлова, Галия Кайбицкая, Анна Гацулина, Мунира Булатова, Александр Артемов, Лев Маев, Лев Верниковский, Александр Гацулин, Андрей Пустоветов, Файзулла Туишев. Совершил такие поездки Ансамбль песни и танца ТАССР.

Поездки фронтовых концертных бригад – это лишь одна часть разносторонней деятельности работника искусств. Все наличные художественно-творческие силы были поставлены на службу концертно-просветительной и шефской работе также и в тылу. Неотъемлемой частью музыкальной жизни всех крупных городов и республиканских центров стали концерты, сбор от которых поступал в фонд обороны страны.

Сохранил за собой значение важнейшего очага музыкально-творческой жизни Республиканский Комитет по радиовещанию – постоянный пропагандист всего нового и наиболее актуального. В Казани работал Московский театр оперетты под руководством М. Ярона, состоялись концерты Ленинградской академической капеллы имени Глинки, Государственного русского народного оркестра имени Осипова, Государственного русского народного хора имени Пятницкого. Активными участниками музыкальной жизни Казани стали эвакуированные из Москвы композиторы М.Ф. Гнесин, Ф.Е. Витачек, И.Г. Болдырев, музыковед В.Д. Конен, пианистки Е.А. Бекман-Щербина и Л. Сосина, скрипач К. Байбуров, дирижер Н.П. Резников, певица О. Пиатровская. Из ленинградских музыкантов в Казани обрели поле для творческой деятельности М.А. Юдин, А.С. Леман, И.С. Миклашевская. Вносили свою

лепту в художественную жизнь республики и коллективы музыкальной самодеятельности – хоры, оркестры, ансамбли, небольшие бригады солистов: своими звонкими и жизнерадостными выступлениями они украшали быт воинов и трудящихся в минуты кратковременного досуга.

Искусство верно служило народу. Гром войны не мог заглушить голоса муз: в них слышались боль за поруганную Отчизну, скорбь о погибших героях, ненависть к врагу и неистребимая вера в торжество нашего правого дела.

В гуще народной жизни безвестными талантливыми авторами создавались замечательные новые песни и байты. Как музыкально-поэтические памятники воинской и гражданской доблести войдут они в художественно-творческую сокровищницу народов СССР.

Многие байты, такие, как, например, «Оборона Москвы», «Отечественная война», «Байт победителей», создавались непосредственно на фронте самими участниками военных событий. Немало байтов сочинялось и в тылу. При этом наиболее привлекательной была традиционная форма байта на семейно-бытовую тематику, которая теперь посвящалась погибшим бойцам-героям, и выражала горестные чувства их родных и друзей. Таков, например, байт «Джигит-герой»<sup>1</sup> или байт Г. Алишевой, матери поэта-патриота А. Алиша, который она посвятила своему сыну, казненному фашистами:

Не думал он о смерти, что дитя останется  
 Не могли соблазнить его обещания враги,  
 Он не предал Родину свою.  
 Потеряли мы их, но имена их останутся.  
 Не одолеть нашу страну Советов ни одному врагу.

Заметно меняется и музыкальная основа байтов. В них все более ощущается тяготение к песенности, что проявляется и в широком диапазоне мелодии, и в распевности слогов, и в разнообразии рисунка, что можно наблюдать, к примеру, в байте «Минем дустым сугышта» («Мой друг на войне») (пример 119):

**Умеренно** Пример 119

5 Ми-нем дус - тым су-гыш- лар - да, ул жи-неп өй - гә кай-тыр;  
 Хә-зер күң-лем бо - ек ча - ты, ул кайт-кач, чә - чәк а-тыр.

Оптимизм, вера в конечную победу составляют тематическую основу многих новых народных песен военного периода. Чувством высокого патриотизма проникнуты песни «Данлы Кызыл Армия» («Славная Красная армия»), «Минем иркәм армиядә» («В армии мой милый»), «Бәхетле илем өчен» («За счастливую страну мою»). Показательна, например, песня «Сугышчылар жыры» («Песня воинов») или «Сугыш жыры» («Поле

<sup>1</sup> Сборник «Татарское народное творчество», Казань, 1951. С. 150–158.

боя»)<sup>1</sup>, записанная М. Музафаровым от одного из участников войны. По своему интонационно-ритмическому строю и по форме она близка как народно-хороводным, так и советским маршевым песням (пример 120). В ней поется:

Добровольно ухожу я  
Защищать свою Родину.  
Не только фашисты, даже ветер  
Не сможет проникнуть в наши ряды.

Пример 120

**Умеренно**

Уз те-лэ-гем бе-лэн ба-рам Ту-ган ил-не сак-лар-га,

**9 Очень сдержанно**

13 Фа-шист тү-гел, жил дә үт-мәс без те-зел-гән саф-лар-га.

Фа-шист тү-гел, жил дә үт-мәс без те-зел-гән саф-лар-га.

Мелодии многих песен выдержаны в стиле коротких скорых песен типа «деревенских напевов». Их особенно любили призывники. Одна из типичных песен молодых воинов, уезжающих на фронт, – «Егет жыры» («Песня джиги-та») (пример 121):

**Умеренно**

5 Сау бу-лы-гыз, сау бу-лы-гыз, су-гыш са-фы-на ки-гәм;

Кит-мәс и-дем ил-чи-те-нә, дош-ман яу-ла-ры кил-гән.

Пример 121

Богатый душевный мир советских людей раскрывается в народной лирической песне. Песни-признания, песни-клятвы сохранить верность Родине и любимой, трогательная лирика разлук и надежд на счастливую встречу – все это находило яркое воплощение в новом песнетворчестве. Назовем такие ставшие классическими лирические, полные искреннего проникновенного чувства песни, как, «Су буйлап» («Вдоль по бережку»), или «Озату» («Проводы»), «Рамай» или «Өй артында шомыртым» («За окном моим черемуха») (пример 122):

**Медленно**

7 Өй ар-тын-да шо-мыр-тым, шул, ян-на-рын-да(й)

үз ти-нем юк

Яшь ка-ен да; ян-на-рын-да яшь ка-ен;  
Ян-на-рым-да, ял-гыз я-ши баш-ка-ем.

Пример 122

<sup>1</sup> Под таким названием она опубликована в сборнике «Татарские народные песни» А. Ключарева. Казань, 1955.

В обильно создаваемых такмаках ярко обозначились два тематических направления: лирическое и сатирическое. В лирических такмаках чаще всего пелось о любимом бойце, отличившемся в боях за Родину. Таковы, например, «Мой любимый джигит тот, который в бою награжден орденом», «Мой дорогой в армии стал красным командиром» и др. В сатирических такмаках вместе с острым разоблачением и издевкой над фашистами воспевалась негибкая воля советских людей, их патриотизм. Для исполнения такмаков использовались, в основном, популярные мелодии хороводно-игровых песен и плясовых наигрышей. Из немногочисленных новых мелодий особенно популярной стала та, что закреплялась позднее под названием «Магнит тавы» («Магнит гора»).

\* \* \*

Под знаком патриотического служения Родине развернулось творчество композиторов Татарии в годы войны. Как и вся советская творческая интеллигенция, они чувствовали себя призванными «перо приравнять к штыку», творческий долг – к воинскому. Это было тем более важно, что невидимую, казалось бы, роль музыки здесь трудно переоценить. Долетая до фронтовых линий, проникая в сердце бойцов, она еще больше крепила узы их кровного родства и братской дружбы, согревая негасимой любовью к Родине. Напомним дошедшее до нас проникновенное свидетельство одного из фронтовиков.

Вот, что писал поэт А. Кутуй в статье «Татарская песня на фронте»: «...Радостны некоторые минуты отдыха на фронте. Забываются оружейные раскаты, свист пуль и шум моторов. В эти минуты бойцы и офицеры отдаются песне. Наряду с русскими и украинскими, мне не раз приходилось слышать на фронте татарские народные песни и некоторые мелодии композиторов Сайдашева, Жиганова, Дж. Файзи, Хабибуллина. Особенно было трогательно, когда я услышал в брянских лесах старинную народную песню “Кара урман”».

На Украине, вскоре после освобождения Харькова, я и мой земляк Тимри Вильданов встретили молодую девушку Хаят. Когда мы узнали, что она татарка, я сказал ей о тоске моего земляка по девичьей песне и попросил спеть что-нибудь по-татарски. Она спела три прекрасные песни. Одной из них была ария Алтынчеч из оперы “Алтынчеч”, где золотокудрая девушка просит Волгу и солнце сохранить ей Джика. Хаят не назвала ее арией. Она сказала:

– Теперь я вам спою молитву Алтынчеч, ее мне привезли из Казани.

Об этом я вспомнил сегодня, потому что эта встреча как нельзя более убедительно говорит о том, с какой теплотой отзываются люди фронта о постановках Татарского государственного театра оперы и балета<sup>1</sup>.

Ярко отражена непоколебимая воля к победе и героизм советских людей в татарской массовой песне военных лет.

Песни-плакаты, песни-лозунги, проникнутые пафосом борьбы, они звучали призывом к отваге и мщенью. Нередко такие песни создавались как непосредственный отклик на призывы Коммунистической партии. Одними из первых

<sup>1</sup> «Красная Татария». 1944. 17 июня.

были песни «Соңгы көрәшкә» («В последний бой») Ф. Яруллина на текст М. Джалиля и «Канга – кан» («Кровь за кровь») Дж. Файзи на текст Г. Насретдинова (пример 123), призывавшая к суровой борьбе против лютого врага:

Кровь за кровь!  
Смерть в ответ на смерть!  
Встал народ-герой  
На великий бой!

Пример 123

**Сдержанно. В темпе марша**

*mf* Пре-зрен - ный враг на - пал на нас в но - чи.  
*mf* basso marcato e staccato

6  
Край цве - ту-щий стал он раз-зо - рять.

Энергией активных интонаций и ритмов пронизаны патриотические по содержанию и мужественно-волевые по духу песни М. Музафарова «Сугышка, иптәшләр!» («На войну, товарищи!»), слова А. Исхака; Н. Жиганова «Сугышчы жыры» («Песня бойца»), слова А. Файзи; С. Сайдашева «Поход маршы» («Походный марш»), слова К. Наджми; З. Хабибуллина «Команда, алга!» («Команда, вперед!»), слова А. Кутуя и «Егет – партизан» («Джигит-партизан»), слова Н. Арсланова. Характерно, что в этих песнях получают развитие стилевые черты, сложившиеся в русском и татарском песнетворчестве военных лет, в частности, в области героико-маршевого песни. Ярким представителем всех названных песен может служить, к примеру, песня «Команда, вперед!» З. Хабибуллина (пример 124):

Пример 124

**Маршеобразно**

Припев

Да - ли от - пор всем пол - чи - щам вражь - им,  
*piu f*

5



Сказанное может быть отнесено также к песням, в которых горячий отклик находила героиня партизанской борьбы. Назовем такие из них, как «Партизанка» Н. Жиганова, слова А. Кутуя, «Егет-партизан» («Джигит-партизан») З. Хабибуллина, слова Н. Арсланова.

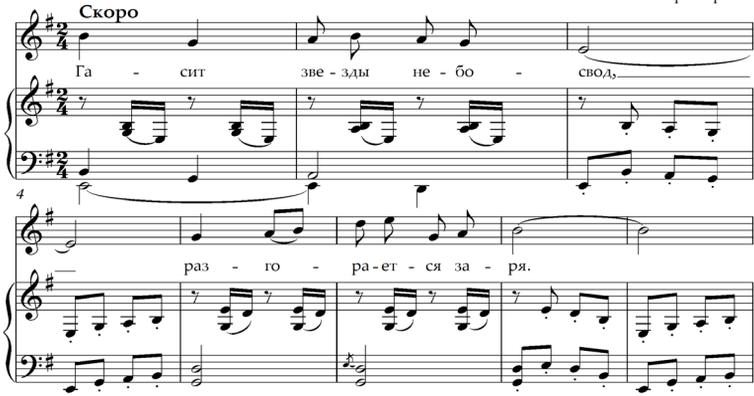
Новой тематикой обогатилась лирическая песня. Раскрывая сокровенные чувства и мысли советских людей в дни тяжелых испытаний, лирические песни согревали своей задушевностью, несли «утешение и подпору» труженикам войны на фронте и в тылу. Особенно полюбили песни-напутствия, невидимыми нитями связывающие уходящих на фронт бойцов с их верными подругами, а также песни-письма, выражавшие надежды на скорое возвращение славных солдат с победой.

Огромную популярность завоевали искренние и проникновенные песни З. Хабибуллина «Жиңеп кайт» («Вернись с победой»), слова К. Наджми и «Сугышчан егеткә» («Бойцу») на народные слова. В этих замечательных образцах фронтовой лирики достигнута та высокая степень художественного обобщения, когда сугубо интимные чувства приобретают общечеловеческий смысл. Кому в дни войны не довелось пережить то, о чем говорит песня «Вернись с победой» (пример 125):

Гасит звезды небосвод,  
Разгорается заря.  
Провожая я в поход  
Моего богатыря...

Если в сердце вспыхнет грусть,  
Напиши, меня любя.  
Но я знаю: я дожусь  
Победителем тебя

Пример 125



Столь же глубоко проникала в сердце людей песня «Бойцу» на народные слова, овеянная трепетным чувством ожидания сокровенной весточки от любимого-воина, сражающегося с врагом.

Близость музыкально-поэтического образа этой песни народному творчеству оказалась присущей многим другим лирическим песням военных лет, завоевавших также большую популярность. Это такие из них, как «Тормыш жыры» («Песня жизни») Дж. Файзи, слова М. Амира, а также песня-баллада «Дустым каберендэ» («У могилы друга») Жиганова на слова поэта-фронтовика А. Кутуя.

Раскрывая многогранный поэтический образ, развернутая по форме (двухчастная структура с варьировано повторенной второй частью) песня-баллада «У могилы друга» звучит как скорбная эпитафия и вместе с тем мужественная клятва – символ мести (пример 126):

Клянусь тебе, мой друг – соратник мой,  
Здесь, в горький час, курган, где вырос твой:  
Я за тебя отмщу, идя на бой,  
И мести той быть твоей сестрой.

Пример 126

Сдержанно

*mf* Я за те - бя от - мщу, и - ля на бой,  
И мес - ти той быть тво - ей се - строй.

Следует назвать еще получившие распространение привлекательные по своей лирической выразительности песни, принадлежащие автору-мелодисту Ш. Мазитову, сочинившему слова и мелодию песни «Вспомни, дорогая» и мелодию песни «Ожидание», слова С. Хакима, а также С. Садыковой – автору песни-танго «Жду тебя».

Предчувствие близкого победного окончания Великой Отечественной войны было ярко выражено в светлых жизнерадостных песнях «Бэйрэм безнең урамда» («Праздник на нашей улице») М. Музафарова, слова С. Урайского, «Походная песня» С. Сайдашева с новыми словами К. Наджми.

Сложилась в песенном творчестве военных лет и линия шуточной песни. Используя приемы народных частушек и скорых плясовых песен, шуточные песни, подвергавшие сатирическому обличению врага или иронически высмеивавшие незадачливых влюбленных, порой так и назывались – «Частушки», как это характерно, например, для шуточных песен Н. Жиганова или З. Хабибуллина. Иной, более добродушный и улыбчивый характер несут лукаво-ироничные песни «Хат» («Письмо») Н. Жиганова на слова Ф. Карима или «Кюльяулык» («Платочек») М. Музафарова на слова А. Бикчентаевой.

\* \* \*

Волнующие темы Великой Отечественной войны нашли свое отражение в произведениях крупной формы. При этом центром притяжения оказались музыкально-сценические жанры, работа над которыми стимулировалась активной деятельностью молодого театра оперы и балета. В самом деле, параллельно с постановкой трех спектаклей классического репертуара – «Царская невеста» Н.А. Римского-Корсакова (24 июня 1942 года), «Русалка» А.С. Даргомыжского (17 сентября 1943 года) и «Паяцы» Р. Леонковалло (10 декабря 1943 года), театр пополнил свой репертуар в годы войны шестью национальными спектаклями – тремя операми, двумя музыкальными комедиями и одним балетом.

Менее чем через полтора года после премьеры «Алтынчеч» 7 ноября 1942 года театр показал новую оперу Н. Жиганова «Ильдар» на либретто М. Джалиля, посвятив ее постановку 25-летию Октябрьской революции. По своей актуальной теме это произведение было своеобразным первенцем молодого татарского оперного искусства: его героями выступали наши непосредственные современники.

Замысел авторов написать оперу на современный сюжет относится еще к довоенному 1940 году, когда был сформулирован первоначальный план либретто. По этому плану главная конфликтная ситуация рождалась из разного, прямо противоположного отношения людей новой колхозной деревни к их личным интересам и общественному долгу: Ильдар и Арслан, ставшие командирами Советской Армии, и колхозница Сажида раскрываются во всем благородстве их поступков и помыслов; другие во имя своих мелких корыстных целей вносят конфликт между ними (клеветник Хайри, заронивший в Ильдаре сомнение в верности его невесты Сажиды).

Однако этот первоначальный план либретто в последующем был существенно переработан. Теперь сюжетная интрига, сконцентрированная вокруг морально-нравственного конфликта, происходящего на фоне сочных картин колхозной и фронтовой жизни, стали значительно лаконичней и рельефней.

Спектакль был осуществлен режиссером В.М. Бебутовым, дирижером Д.Г. Садрижигановым, художником П.Т. Сперанским, хормейстером В.С. Гавриловым.

Музыка оперы отличается интонационно-жанровым разнообразием. Лейтмотивом служит тема войны, окрашивающая музыкальное развитие в сурово-мужественные тона. Лирическую сферу составляют арии и ансамблевые сцены.

Запоминаются проникновенные лирические ариозо Ильдара, бодро и выразительно звучат солдатские песни в первом и четвертом действиях, связанные по интонационному строю с советской массовой песней, трогает своей неподдельной искренностью шутливая солдатская колыбельная во фронтовой землянике. Ярko противопоставлена этому музыка боевого эпизода на фронте, овеянная грозовой суровостью. Колоритен и третий, народно-бытовой план оперы – сцены сбора колхозного урожая, приготовления фронтовых подарков бойцам и комедийные эпизоды, музыка которых пронизана народно-песенными интонациями. В этой эмоционально-образной и жанровой многоплановости музыкально-сценического действия как раз и сказалась та высокая мера жизненной правдивости, которая влекла к этому новому детищу театра массы зрителей, пробуждая в их сердцах самый живой отклик.

В этой связи необходимо особо отметить значение оперы «Ильдар» как важной вехи и в творческом развитии композитора, и в процессе формирования татарского музыкального театра. Это был смелый подступ к реализации кардинальной задачи – созданию прочной взаимосвязи оперного театра с современностью. Здесь намечались многие плодотворные пути и прежде всего стремление решить большую гражданскую тему не в абстрактно-декларативном плане, а на основе глубокого и жизненно правдивого раскрытия душевного мира простых советских людей, утверждения высоких нормальных и этнических черт их духовного облика.

Вскоре после премьеры «Ильдара» был поставлен еще один спектакль на современную тему – опера «Фарида» М.А. Юдина, либретто К. Наджми.

Здесь необходимо сказать о казанском периоде жизни и творчества известного советского композитора, профессора Ленинградской консерватории Михаила Алексеевича Юдина (1893–1948).

Весной 1942 года М.А. Юдин в тяжелом состоянии был эвакуирован из Ленинграда в Казань. Здесь, как только ему удалось восстановить свои физические силы, он стал деятельным участником музыкальной жизни. С открытой душой композитор щедро отдает весь свой огромный творческий опыт, разносторонние знания и педагогическое мастерство делу развития музыкального искусства в Татарии. Многие композиторы с благодарностью вспоминают большую творческую помощь, оказанную им Юдиным. Памятны казанцам и увлекательные публичные лекции Юдина на музыкально-исторические темы. Со свойственной ему кипучей энергией композитор принялся за работу в открывшейся в 1945 году Казанской консерватории. Великолепный знаток народного музыкального творчества и хорового искусства, он организовал и возглавил дирижерско-хоровой факультет, а также самодеятельную хоровую капеллу при нем.

Интенсивной была и творческая деятельность Юдина. Им были написаны: симфония, посвященная героическому Ленинграду (1943), «Кантата о Балтике и Ленинграде», хор «Любо нам на родной земле» (1943) и ряд песен «Баллада о танкистах», «Песни о летчиках», «Песни артиллеристов» и другие.

С подлинным творческим горением обратился композитор к созданию произведений на национальном татарском народно-песенном материале. Романсы и песни на слова татарских поэтов, хоровые обработки татарских народных песен «Сажиде», «Зубаржат», «Алтын-көмеш» («Серебро-золото»), кантаты «Яшь патриотлар» («Молодые патриоты») на слова А. Файзи и «Туган ил» («Родной край») на слова К. Наджми, концерт для скрипки с оркестром – вот далеко не полный перечень произведений, в которых отразились волновавшие композитора события современной жизни, его неутомимая энергия в поисках органичного претворения нового для него по интонационно-ладовому строю татарского мелоса.

Заслуженный деятель искусств ТАССР М.А. Юдин скончался в Казани 8 февраля 1948 года, оставив в дар Казанской консерватории свою прекрасную нотную и книжную библиотеку.

Постановка оперы «Фарида», осуществленная 18 апреля 1944 года режиссером Ш.М. Сарымсаковым, дирижером И.А. Аркиным, художником П.Т. Сперанским, хормейстером В.С. Гавриловым, балетмейстером Л.А. Жуковым, вызвала широкий отклик.

Создавая лирико-героический спектакль об участии славных сынов и дочерей татарского народа в Великой Отечественной войне, авторы стремились раскрыть богатый душевный мир своих героев – простых советских парней и девчат, чистоту и благородство их чувств и помыслов, выдерживающих самые грозные и тяжкие испытания. Как справедливо отмечалось в прессе, «в центре оперы, согретой большим чувством жизненной правды, – пленительный образ отважной татарской девушки Фарида, полный высокого благородства и нравственной чистоты»<sup>1</sup>.

В соответствии с либретто, язык которого связан со стилистикой татарского фольклора и в музыкальном контексте оперы фольклорные интонации играют немалую роль. Однако в рамках общественного мелодического и речитативно-декламационного письма они нередко нивелируются, приобретая условно-стилизованнный характер. Значительная роль в музыкально-психологической обрисовке действующих лиц и сценических ситуаций отдана оркестру и массово-хоровым сценам, из которых особенно выделяются финал первого акта с песней «Самолеты летят» и финал второго акта с пляской бойцов. В лирической же сфере узловыми и запоминающимися являются дуэты-объяснения Фарида и Искандера во втором и четвертом актах. Однако характерные для либретто наивность ряда сценических коллизий, равно как и обилие разъяснительно-повествовательных эпизодов, повлекли за собой перегруженность музыки иллюстративно-описательными моментами в ущерб динамике сквозной музыкальной драматургии.

Третьей и, пожалуй, самой монументальной оперной премьерой театра, создававшейся в военное время, но получившей сценическое воплощение

<sup>1</sup> *Марингоф М.* Фольклор в национальной драматургии // «Литературная газета». 1945. 21 июля.

через полтора месяца после окончания войны, 24 июня 1945 года, была опера «Тюляк» Н. Жиганова на либретто Н. Исанбета, постановка которой посвящалась 25-летию образования Татарской АССР. В состав постановочной группы вошли: режиссер В.М. Бебутов, дирижер Д.Г. Садрижиганов, художник П.Т. Сперанский, хормейстер И.В. Грекулов, балетмейстер Г.Х. Тагиров.

Сюжет широко распространенной в поэтическом творчестве многих восточных народов легенды о Тюляке привлек композитора и либреттиста своей яркой патриотической идеей.

По своему эпическому размаху, остроте конфликтных противопоставлений, яркости драматических и сказочно-фантастических сцен (арии Тюляка, Аембики, Су-Слу, сцены в подводном царстве, симфоническая картина «Битва») опера «Тюляк» близка «Алтынчеч». Здесь также показаны гордые, свободолюбивые герои, борющиеся с тиранией, так как и в «Алтынчеч» эта опера основана на симфонически насыщенной музыкальной драматургии. Она как бы венчает весь творческий опыт, накопленный композитором до этого, а в некоторых отношениях, особенно в приемах широкого мелодического развития и красочно-колористической трактовки гармонических средств и оркестре углубляет его. Многие отрывки из оперы – ария Аембике, ариозо Тюляка, дуэт Тюляка и Аембике, ария Су-Слу, симфоническая картина «Битва» – стали достоянием концертного репертуара.

Между тем, дискуссия, возникшая вокруг этого произведения, в частности в связи с упреками некоторых критиков в якобы недостаточно четком выявлении в сюжете социальных противоречий как главной причины конфликта, отрицательно сказалась на судьбе этой оперы. Ее репертуарная жизнь была прервана. Но не забыта. Много лет спустя театр вернулся к этому произведению. Ниже эта новая постановка оперы «Тюляк» во второй ее редакции будет рассмотрена подробно.

Новой гранью в деятельности театра явилась постановка первой татарской музыкальной комедии «Башмагым» («Башмачки»), написанной Дж. Файзи в содружестве с писателем Т. Гиззатом. Опираясь в решении этой задачи на опыт татарского драматического театра в постановке национальных музыкально-драматических пьес, а также знаменитой музыкальной комедии «Аршин Мал Алан» У. Гаджибекова, Дж. Файзи еще в 1941 году в содружестве с Н. Исанбетом работал над готовящейся к показу на декаде татарского искусства в Москве новой редакцией комедии «Хужа Насретдин», насыщенной музыкой. При этом музыкальные номера тесно сплетались с развитием сценического действия и мыслились как составная часть спектакля; к их исполнению привлекались, помимо драматических артистов, хор, балет, оркестр и некоторые певцы оперного театра. Так был подготовлен следующий шаг в овладении новым музыкально-комедийным жанром.

В основу музыкальной комедии «Башмачки» была положена одноименная пьеса Х. Ибрагимова, поставленная татарским драматическим театром еще в 1921 году. Сюжетной же основой, как пьесы, так и музыкальной комедии

послужила татарская народная песня «Башмагым», которая поется от лица девушки, потерявшей башмачки.

Как уже говорилось выше, вслед за простым инсценированием народной песни, практиковавшимся еще в дореволюционной время, последняя стала использоваться как сюжетная основа для создания целой пьесы. Такого рода музыкально-драматические пьесы непосредственно подготовили рождение новых для татарского искусства музыкально-сценических жанров, в частности музыкальной комедии.

Сюжет «Башмагым», переработанный татарским драматургом Т. Гиззатом, зазвучал с новой силой. В нем были заострены сатирические и лирические мотивы, а также его общая социальная направленность.

В комедии «Башмагым», рисующей картины дореволюционного татарского быта, раскрывается типичный для темного купеческого царства конфликт-борьба представителей молодого поколения с патриархальными домостроевскими порядками. В соответствии с сюжетом композитором удачно найден в музыке интонационно-образный контраст. Красоте жизнерадостных народных мелодий, характеризующих положительные образы (Сарвар, Галимжан), противопоставлены меткие «музыкальные карикатуры» отрицательных персонажей (Карим-бай, Гафуров).

Развитые и яркие музыкальные характеристики получают Сарвар и Галимжан. Музыка, характеризующая Сарвар, передает жизнерадостность и чистоту помыслов юной девушки.

Она основана на разнообразных интонационных элементах народно-песенного и романсного типа. В ней проникновенно передается смена настроений Сарвар: то элегическая грусть, то светло-лирическое раздумье, то радостные порывы. Один из примеров – песенка Сарвар (пример 127):

Пример 127

**Andante cantabile**

Ду - ша мо -

я го - рит ог - нем от тво - их го - ря - чих

7

строк. Как ис - крой, ты сво - им пись-

10

мом серд - це де - вичь - е за - жег.

Также полно и в развитии дается музыкальная обрисовка Галимжана. Показательно, что отдельные элементы характеристик Сарвар и Галимжана взаимопроникают в их партии, создавая единство и цельность музыкально-сценических образов. Особенно интересны в этом отношении их дуэты (пример 128):

Сарвар **Andantino** Пример 128

Баш - мач-ки мо - и вер-ни на - зад, и по-кой ук-

5 Галимжан  
ра - лен-ный вер - ни. Ты, Сар-вар, на све - те всех род-

9  
ней! Ес - ли лю-бишь, стань же - ной мо - ей!

Колоритностью и заостренностью отличаются музыкальные портреты других персонажей комедии. Напомним комические куплеты Карим-бая или Гафурова (пример 129):

Пример 129

**Moderato** *mf* Гафуров

Я в Си-би-ри всех бо - га - че, все до-бу-ду, что хо-чу.

6

Как же мо-жет быть и-на че, я на-лич-ны - ми пла-чу!

К этой же группе относится заостренно-гротесковый портрет хитрой, но помогающей молодым свахи Джиган (пример 130):

Пример 130

**Moderato scherzando**

От од-ной к дру-гой куп-чи-хе все хо-жу я по до -

7

мам. Ес-ли мне ал-лах по-мо-жет,

11

я про-дам весь свой баль-зам.

Большое место занимают национально-характерные хоровые эпизоды – ария и песенка Сарвар с хором, сцена девушек и Джихан, финальный хор в первом действии, сцена Сарвар, Галимжана и девушек во втором действии, хор народа и финал в третьем действии. Основанные на народно-песенном материале массово-хоровые сцены создают сочный по локальному колориту социально-бытовой фон.

Мелодически свежая и доходчивая музыка комедии выполняет важную драматургическую роль. Все музыкальные номера: песни, арии, дуэты, хоры, танцы – воспринимаются не в отрыве, а в органической связи с действием. Своей лирической выразительностью либо острой характерностью они подчеркивают отдельные сценические ситуации, содействуют раскрытию сценических образов и идей произведения в целом.

Об огромном успехе «Башмагым» и тех плодотворных путях, которые она намечала для развития татарской музыкальной комедии, говорили ее устойчивая и длительная репертуарная жизнь на сцене Татарского государственного театра оперы и балета, а также последовавшие после премьеры в Казани ее постановки на русском языке в Улан-Уде и Свердловске, на украинском в Киеве и Харькове, на узбекском в Ташкенте и Самарканде.

Продолжая работу в области музыкальной комедии, Дж. Файзи в содружестве с поэтом А. Файзи написал свое второй произведение в этом жанре – «Акчарлаклар» («Чайки»). Премьера, осуществленная режиссером С. Вальевым-Сулва, дирижером И.В. Аухадеевым, художником П.Т. Сперанским, состоялась 25 августа 1944 года.

На этот раз авторы обратились к сюжету из современной колхозной жизни. Однако им не удалось избежать некоторой поверхностности и искусственности в построении сюжетно-драматургических коллизий, что, естественно, не позволило достичь необходимой глубины и цельности в показе высоких стремлений советской молодежи, которым противостоят еще имеющие место в нашей действительности проявления чванства, косности и застоя.

Музыка в этом спектакле привлекла своей жизнерадостностью и светлым лиризмом. В духе сценических ситуаций в ней выражались лирические переживания действующих лиц, шутка и юмор, народные игры и танцы. И на этот раз композитор стремится создать музыкальное развитие посредством тематических связей. Особенно большую роль в этом играют две ведущие музыкальные темы: песня о чайках, символизирующая любовь и преданность молодежи своей Родине, и песня «Зэйтүнэкэй», выражающая чувства любви и верности своему другу.

Отдельные номера из музыкальной комедии «Акчарлаклар» стали очень популярны. Однако, не обладая достаточно значительной и цельной музыкально-сценической концепцией, этот спектакль быстро сошел с репертуара.

Благодаря неиссякаемой активности деятелей татарского музыкального театра в военные годы его история обогатилась еще одним крупным явлением

непреодолимого значения – рождением первого национального балета «Шурале» Ф. Яруллина. Работа над этим спектаклем, прерванная в самом начале войны, в феврале 1945 года возобновилась. К этому времени балетная труппа театра была доукомплектована. Завершена была и оркестровка балета, очень тонко выполненная известным московским композитором Ф.Е. Витачеком, в соответствии с драматургическим замыслом, а также лирической и жанровой выразительностью музыки, ее национальным колоритом.

Премьера балета «Шурале», поставленного балетмейстерами Л.А. Жуковым (первый и третий акты) и знатоком национальной хореографии Г.Х. Тагировым (второй акт), дирижером И.В. Аухадеевым, художником П.Т. Сперанским, состоялась 12 марта 1945 года.

Животворной почвой для создания подлинно профессиональной национальной хореографии послужило, естественно, самобытное народно-танцевальное искусство татарского народа, отличающееся неповторимым своеобразием ритмов, танцевальных фигур, пластики. Грациозность и полетность женского танца, словно утопающего в изгибах мягкого извилистого движения, стремительность и лукавая задорность мужских плясок, обильно сопровождаемых прыжками и притоптыванием, большая склонность к сюжетно-жанровым танцам, рисующим хореографическими средствами характерные бытовые сценки, – вся эта веками складывающаяся стройная система народно-танцевального искусства была воспринята молодым татарским балетом и определила его национальную самобытность и оригинальность. Вместе с тем, опираясь на систему народного танца, татарское балетное искусство с первых шагов своего развития вышло на широкий простор творческих взаимосвязей с исторически сложившимися принципами и средствами классической хореографии.

На этой плодотворной основе и возник татарский национальный балет. Ценные предпосылки для его развития появились до того, как были созданы первые балетные произведения.

К ним следует отнести элементы танцевального искусства, проникшие в татарский драматический театр и постоянно культивировавшиеся в нем. И здесь необходимо отметить большую роль, которую сыграли в этом отношении музыкально-драматические пьесы с музыкой С. Сайдашева, поставленные Татарским драматическим театром в 20-е и 30-е годы. В некоторые из музыкально-драматических пьес вводились не только отдельные танцевальные эпизоды, но и небольшие балетные сюиты. Напомним, к примеру, такие, ставшие широко популярными произведения, как балетная сюита (так называемый «Восточный балет») из драмы «Тахир и Зухра», танец «Праздник урожая» из пьесы «На Кандре», танцы из драмы «Наемщик» С. Сайдашева. Подобного рода балетные сюиты строились на чередовании контрастных по характеру танцев, причем в одних случаях они представляли собой последование народных плясок (например, танцы крестьян в «Наемщике»), в других – состояли из танцев типа классических балетных вальсов, адажио, вариаций. Примером могут служить танцы в гостиной помещицы в «Наемщике».

Эти ценные творческие начинания театра сыграли важную роль: заключавшиеся в них ростки национального балетного искусства получили дальнейшее развитие.

Постановка балета «Шурале» – одно из самых значительных завоеваний на этом пути. В основу балета положена одноименная поэма – сказка Г. Тукая о единоборстве и победе храброго и находчивого юноши Былтыра над повелителем лесной нечисти – чудищем Шурале, дополненная сказочным мотивом девушек-птиц, характерным для таких татарских сказок, как «Сак-Сок», «Славный джигит», «Работник и царь птиц», а также бытовыми, построенными в основном на народных обрядах и обычаях сценах. Сюжетным стержнем балета стала борьба Былтыра и Шурале за обладание прекрасной девушкой-птицей Сююмбике, происходящая на фоне сказочно-фантастических и бытовых народных сцен. Такое объединение в единое художественное целое различных фольклорных мотивов помогло авторам масштабно и углубленно раскрыть заложенный в народных творениях высокий гуманистический смысл. Балет «Шурале» вылился в волнующее повествование о безусловном превосходстве человека над враждебным ему миром мрака и зла, который он побеждает силой разума и светлых благородных порывов.

Идейно-драматическая концепция балета нашла талантливое воплощение в музыке – глубоко «почвенной» по своему национальному колориту, искренней и поэтичной. Богатое содержание, навеянное народной сказочностью и жанрово-бытовыми сценами, раскрылось в ней с новой силой и остротой. Действенность музыкально-драматургического развития в балете достигается путем сильного противопоставления двух контрастных интонационно-образных сфер.

Одна из них представлена группой тем, характеризующих Шурале и зловещую фантастику его царства. Интонационно-ритмическим истоком является здесь тема Шурале. Мелодически извилистая остро-ритмованная, необычная по складу и колориту, она живо выражает характер безобразного, скрюченного уroda Шурале (пример 131):

Andantino Пример 131



Он похож на человека, очень тонкий и нагой,  
 Узкий лоб украшен рогом в палец наш величиной.  
 У него же в пол-аршина пальцы на руках кривых,  
 Десять пальцев безобразных, острых, длинных и прямых.  
 Каждый палец приспособлен, чтобы злее щекотать:  
 «Убиваю человека, заставляя хохотать».

В последующем музыкально-драматургическом развитии из тематического зерна, каким является лейттема Шурале, вырастает целый музыкально-интонационный комплекс с острыми гармоническими звучаниями, причудливой ритмикой, скачкообразными и извилистыми интонационными оборотами. Такова музыка вариаций Шурале, пляски джинов, танца ведьм, плясок шайтана и всей лесной нечисти.

Резко контрастна музыкально-интонационной сфере, связанной с царством Шурале, музыка, характеризующая Былтыра, Сююмбике и реальный мир, окружающий их. Эмоционально-насыщенная, наполненная широким мелодическим дыханием, она глубоко связана с народно-музыкальными истоками. Таковы: исполняемая гобоем лирико-напевная тема Былтыра (пример 132):

Пример 132



взволнованно-трепетная тема девушки-птицы, приподнято звучащая в момент появления Сююмбике (пример 133):

Пример 133





Такова музыка поэтических танцев девушек-птиц, написанная в духе классических балетных вальсов, а также «тема крыльев», потеря которых повергает Сююмбике в страшное горе (пример 134):



К этой музыкально-интонационной сфере примыкают разнообразные, полные остроумия и юмора, бытовые сцены. Здесь народный песенно-танцевальный характер музыки выступает особенно ярко. Большое место в этих сценах занимают танцевальные номера, основанные на свободной разработке фольклорных песенных и танцевальных элементов, например, танец мальчигов, построенный на народной песне «Тутуруш», или танцы сплетниц, свата и свахи, четырех свах, хоровод девушек и сцены свободного обряда (выхода невесты, прибытие жениха, поиски невесты, обручение, шествие).

В процессе музыкально-драматургического развития, раскрывающего борьбу противостоящих сил, основные лейттемы подвергаются различным преобразованиям. Наиболее ярко это проявляется в узловых моментах сценического действия: в сцене Шурале и Сююмбике, утратившей крылья (первое действие), в сцене похищения самой Сююмбике (второе действие) и с особой силой в момент схватки Былтыра и Шурале (первое действие), а затем в сцене битвы Былтыра и Шурале и лесного пожара, в котором гибнет Шурале.

Напомним, например, звучание темы Шурале в момент, когда обезвреженный хитроумным поступком Былтыра, защемившего в бревно его страшные пальцы, он мечется, охваченный бессильным гневом (пример 135):

**Poco più vivo**

Пример 135

Высокую экспрессию обретает «тема крыльев» в адажио Сююмбике, передающем беспокойство и горе девушки, оставшейся лицом к лицу с извивающимися вокруг нее злорадствующими лесными чудовищами (пример 136):

**Appassionato**

Пример 136

Эпическую широту и размах приобретает тема Былтыра в финале балета (пример 137):

Пример 137

**Maestoso**

Венчает же все еще одна лирическая тема, которую можно назвать темой торжествующей любви. Ею стала одна из глубоких и горячо любимых в народе, но получившая здесь новое симфоническое претворение протяжная песенная мелодия «Тэфтиләү». Впервые эта тема появляется в дуэте Былтыра и Сююмбике во втором действии в момент их появления в селении (пример 138). В сценах свадебного обряда на этой теме построен танец Сююмбике с подвенечным покрывалом.

Пример 138

**Lento**

*p cantabile*

С новой силой возвещает о себе эта тема в самой драматической предфинальной ситуации, когда среди бушующей огненной стихии батыр выносит Сююмбике из огня и предлагает ей крылья, но она сжигает их и бросается в объятия возлюбленного (пример 139):

Пример 139

The musical score for Example 139 is presented in three systems. The first system is marked **Agitato** and **sf** (sforzando). The second system is marked **Moderato, con passione** and **mf** (mezzo-forte). The third system features a complex piano part with a 7-measure rest and a 3-measure triplet. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Гимном любви, силой которой побеждены не только злые чудовища, но и сама стихия, звучат последние такты этого поэтического балетного сказания.

Подлинная реалистичность музыкального языка, органическое претворение национальных форм народного песенно-танцевального искусства в сочетании с драматургическими принципами классического балета – вот те плодотворные начала, которые обусловили высокую художественную ценность балета «Шурале» и его основополагающее значение для развития татарского национального балетного искусства. Замечательный опыт Ф. Яруллина, положившего начало развитию татарского балета, послужил прекрасным примером для других композиторов Татарии.

Забегаю несколько вперед необходимо отметить, что высокую и благородную роль в судьбе балета «Шурале» сыграла его новая музыкальная и сценическая редакция, осуществленная балетмейстером Л. Якобсоном и композиторами В. Власовым и В. Фере. В процессе этой работы была по существу воссоздана новая партитура балета, значительно усилена музыкально-драматургическая линия Былтыра, добавлена заключительная сцена-апофеоз, что придало балету большую масштабность и эпический размах.

В предисловии и клавире балета, изданному в 1971 году, авторы новой редакции писали: «Мы старались выполнить ее, ощущая серьезную ответственность перед татарским музыкальным искусством, движимые чувством глубокого уважения к памяти талантливого композитора и большой любви к его музыке»<sup>1</sup>.

В 1950 году постановку балета в новой редакции осуществил Ленинградский театр оперы и балета имени С.М. Кирова. Вслед за Ленинградом «Шурале» был поставлен на сценах Большого театра Союза ССР в Москве, оперно-балетных театров ряда городов и национальных республик РСФСР, Украины, Латвии, Эстонии, Казахстана, Узбекистана, а также Софии (Болгария).

Симфоническое творчество композиторов Татарики в военные годы представлено весьма скромно. Из произведений, завоевавших довольно широкую известность, можно назвать «Сюиту на татарские темы» А. Ключарева. В отличие от ранней сюиты из музыки к драме «Галиябану» здесь в качестве программной подосновы цикла избирается мелодически яркая и распевная современная народная песня «Су буйлап» («По бережку»), воспевающая родные сердцу волжские просторы и передающая горечь разлуки.

Однако положенный в основу сюитного цикла этот музыкально-поэтический образ существенно переосмысливается: в результате образно-жанровой трансформации народного напева в каждой из трех разнохарактерных частей воссоздаются яркие музыкальные зарисовки, навеянные мыслями о жизни народа в годы войны. В первой части (*Andante*) народному напеву придан улюбленно-сосредоточенный сдержанный характер (пример 140):

Пример 140

The musical score is for a piano piece in 3/4 time, marked 'Andante' and 'p'. It consists of two systems of music. The first system has three measures, and the second system starts at measure 4. The melody is primarily in the right hand, featuring eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The key signature has one sharp (F#).

Созданию целостного по настроению образа подчинено и вариационно-вариантное развитие мелодии в этой части.

Непринужденно и светло звучит музыка второй части (*Allegretto scherzando*), полная молодого задора и энергии. В соответствии с этим и ме-

<sup>1</sup> Яруллин Ф. «Шурале», балет, переложение для фортепиано. М., 1971. С. 5.

лодия «Су буйлап» в экспозиции и репризе приобретает игриво-танцевальный характер (пример 141):

**Allegretto scherzando** Пример 141

Яркий лирико-скерцозный штрих вносит и вторая народная песня «Сажид», на которой построено трио (примеры 142а, 142б):

**Andantino** Пример 142а

Трио

**Allegretto scherzando** Пример 142б

Бодрым оптимистическим звучанием завершается сюита, ибо ее третья часть, основанная на двух современных народных песнях – «Ком бурны» («Песчаный буран»), «Дусларым» («Друзья мои»), рисует уверенную

маршевую поступь победителей. Своей сюитой «Су буйлап», а именно такое название часто адресуется ей, А. Ключарев, несомненно, наметил новый весьма важный и перспективный этап в развитии этого жанра в татарской инструментальной музыке.

К военному времени, а точнее, к 1944 году относится начало работы Мансура Музафарова над симфонией. К сожалению, этот крупный замысел не был полностью осуществлен. Из партитуры предполагавшегося четырехчастного цикла мы сегодня располагаем полными копиями лишь первой (*Andante*, *Allegro moderato*) и третьей (*Allegro*) частей; вторая часть отсутствует полностью, а из четвертой части (*Andante maestoso*, *Allegro molto*) имеется только вступление и экспозиционный раздел<sup>1</sup>.

Заметим, что достоянием слушателей стала имеющаяся в фондовых записях на магнитофонную ленту первая часть симфонии, построенная на характерном для последующих сочинений Музафарова сопоставлении и взаимодействии в рамках сонатной формы трех разнохарактерных тем: призывно-сигнального мотива вступления, провозглашаемого первоначально трубой (пример 143):

Пример 143

**Andante**

активно-оживленной, близкой по характеру и складу скорым народным песням, главной темы (пример 144):

Пример 144

**Allegro moderato**

<sup>1</sup> Эти ноты имеются в фонде Кабинета музыки народов Поволжья Казанской консерватории.

и лирической, родственной по мелодическому распеву «деревенским напевам», побочной темы (пример 145):

Пример 145

The musical score is for a piece in 2/4 time, marked "Andante con molto" and "p". It consists of three systems of music. The first system (measures 1-7) features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a steady accompaniment of eighth notes. The second system (measures 8-12) continues the melodic line with some rests and a more active bass line. The third system (measures 13-17) shows the melodic line moving towards a conclusion with a final cadence, while the bass line remains active with eighth notes.

Компактная по структуре и целеустремленная по развитию разработка приводит к логической кульминации с главенством в ней активно-героического начала и придающей целостность всей форме полной репризе.

\* \* \*

Чем же ознаменовалось развитие татарской музыки в предвоенные десятилетия и в военные годы? Главное, чем примечателен весь этот исторический отрезок, состоит в том, что большой творческий подъем, который переживала татарская музыкальная культура в 30-е годы, не был приостановлен тяжелыми испытаниями военных лет. Оказалось, что гром войны не заглушил голос Муз, а, наоборот, заставил их звучать еще громче и сильнее. Этим и обусловлены впечатляющие результаты, венчающие развитие татарской музыкальной культуры на данном этапе. Одним из важнейших факторов, определивших ее интенсивный рост, явилось создание широкой профессиональной базы для выдвижения получивших полноценную школу и необходимый опыт молодых композиторов и музыкантов-исполнителей. Составив вкупе со своими старшими коллегами большой творчески активный и профессионально вооруженный отряд, они смогли в удивительно короткий срок поднять национальную музыкальную культуру на новую, более высокую ступень, придав всем составляющим ее музыкально-творческим компонентам новый, более крупный масштаб и многообразие.

О большом качественном скачке музыкального творчества и исполнительства убедительно свидетельствует непрерывное обогащение художественного арсенала татарской музыки, обязанное интенсивной деятельности

влившейся в ее ряды композиторской плеяды. От произведения к произведению все с большей определенностью вырисовывались расширявшие жанровый и стилевой диапазоны татарской музыки характерные черты индивидуального творческого облика каждого из композиторов: неустанный поиск выразительного, мелодически насыщенного тематизма и средства его интенсивного развития в крупных формах, склонность к красочному оркестровому письму, постоянная устремленность к воплощению значительной социально-исторической и современной тематики, раскрывающей полные героического пафоса и драматических столкновений картины народной жизни у Жиганова; тонкое ощущение народно-песенной интонации, оркестрового и гармонического колорита, умение в простой лаконичной форме песни, хоровой обработки, оркестровой или фортепианной миниатюры воплощать яркие лирические и жанрово-характерные образы у Ключарева; глубинные связи с фольклорными традициями, поиск путей к их творчески активной разработке в разнообразных музыкальных жанрах, преобладание проникновенной лирической повествовательности в музыке у Музафарова; исключительная мягкость, поэтичность и вместе с тем ритмическая и гармоническая заостренность музыки, присущие лирическому дарованию Ф. Яруллина; свежесть и выразительность мелодического языка, переплавляющего разнообразные интонации, идущие от татарской песни, русской и украинской музыки у Файзи; простота, задушевность, интонационно-ритмическая острота народно-песенной по своей природе мелодики у Хабибуллина.

Самыми значительными достижениями одарил татарское искусство на данном историческом этапе молодой национальный музыкальный театр. Будучи средоточием лучших музыкально-артистических сил, которыми располагала республика, театр стал подлинной лабораторией творческих поисков. С каждым спектаклем мужал его голос трибуна, защищавшего высокие гуманистические идеалы, певца добра, правды и справедливости, врага социальных и человеческих пороков. Необыкновенно насыщенной была работа театра над созданием национального репертуара.

Особенно весомый вклад в этот подлинно новаторский процесс внес своим талантливым, проникнутым смелыми художественными исканиями творчеством Назиб Жиганов. В поставленных театром, вслед за «Качкын», его операх «Ирек» и «Алтынчеч», «Ильдар» и «Тюляк» предстала целая галерея бессмертных образов национального эпоса, ожили страницы революционной борьбы и современной жизни татарского народа. И разве не знаменательно, что созданной в эти годы монументальной эпико-героической опере «Алтынчеч» суждено было стать первенцем национальной оперной классики.

Весомую лепту в творческий подъем, переживаемый театром, внесли еще и постановки на его сцене созданных в тот же период балета «Шурале» Фариды Яруллина и музыкальной комедии «Башмагым» Джаудата Файзи, произведений, вошедших также в фонд национальной музыкально-сценической классики.

Выдающиеся успехи музыкального театра были бы невозможны без энтузиазма его талантливому творческому коллективу и его ведущих представителей.

Ряд ярко выразительных образов создали Сара Садыкова, исполнявшая главные роли в первых татарских операх, и Зюгра Байрашева, исполнительница партий Райханы в «Качкын», мадам Баттерфляй в «Чио-Чио-сан», Биби-сары в «Ирек» и других.

Глубокую любовь слушательских масс завоевало исполнительское творчество Марьям Рахманкуловой, создавшей героико-трагический образ Тугзак в опере «Алтынчеч», талантливо выступившей в партиях Кармен в одноименной опере Бизе, графини в «Пиковой даме», а также в острохарактерной комедийной партии Джихан в музыкальной комедии «Башмагым».

Подлинным артистическим темпераментом и обаянием покоряла Галия Кайбицкая. Ее выступления в классическом репертуаре, в частности в партии Виолетты в опере «Травиата», партиях Алтынчеч и Сарвар (музыкальная комедия «Башмагым») всегда покоряли глубоким проникновением в образ и тонкостью музыкально-сценического рисунка.

Сдержанность, глубина и эмоциональная насыщенность, отличающие артистический облик Муниры Булатовой, также привлекали к лучшим из созданных ею образов: Бике («Качкын»), Тугзак («Алтынчеч»), Кармен («Кармен») и другие.

Широкую известность как талантливый оперный артист, проникновенный интерпретатор образов лирических героев в классических и современных операх завоевал Нияз Даутов. Его художественный такт и высокое вокально-сценическое мастерство ярко проявились в созданных им образах Ленского, Альфреда, герцога в «Риголетто», Джика в «Алтынчеч».

Яркое артистическое дарование Фахри Насретдинова, теплота, задушевность, лирическая проникновенность, которыми он насыщает вокальное звучание исполняемых им партий Джика, Ильдара, Ленского, Альфреда, снискали ему горячую любовь и широкое признание.

Немало ярких артистических страниц в летопись театра вписали певцы А. Измайлова и У. Альмеев, Х. Забирова и З. Бичурин, М. Булат и А. Сайфетдинов, Г. Галкин и Ф. Маннапов, танцовщики Г. Тагиров, Б. Ахтямов, А. Нарыков, А. Гацулина, В. Романюк.

И так же как в музыкально-творческой сфере, в области музыкального театра и концертного исполнительства сложилось неразрывное содружество татарских музыкантов с представителями русской музыкальной культуры. Рядом с режиссерами С. Валеевым-Сульва, З. Сафиним, Ш.М. Сарымсаковым, дирижерами Дж. Садриджановым, И. Аухадиевым, художником М. Абдуллиним свой немалый творческий вклад вносили режиссеры Ф.Н. Каверин, Л.В. Баратов, В.М. Бебутов, дирижеры С.С. Бергольц, И.А. Аркин, художник П.Т. Сперанский, хормейстер В.С. Гаврилов, а также группа разноплановых певцов: А.И. Артемов, Н.Н. Минаев, А.И. Казанский, П.Н. Ростовцев,

Л.С. Маев, Л.С. Верниковский, С.А. Жиганова, А.М. Пустоветов, В.Н. Утропина, концертмейстеры Е.А. Домбаева, Гужавина и др.

Пятилетие Татарского государственного театра оперы и балета, отмеченное общественностью в 1944 году, справедливо было названо праздником татарского искусства. В эти дни газета «Красная Татария», высоко оценив деятельность театра по приобщению татарского зрителя к новым произведениям национального музыкально-театрального репертуара и к классическому наследию мировой музыкальной культуры, писала: «Проблема взаимоотношения оперного творчества и музыкально-песенного фольклора вызвала среди деятелей татарской культуры горячую, острую дискуссию. В этих спорах билась живая, ищущая творческая мысль». Подчеркнув, что татарским композиторам в содружестве с поэтами-либреттистами удалось заложить прочный фундамент национального музыкального театра, газета писала: «Героическая тема борьбы народа против угнетателей в «Качкын» и «Ирек», против иноземных захватчиков в «Алтынчеч» и в «Ильдаре» продиктована горячим патриотическим чувством... Это показатель кровной непосредственной связи татарского оперного искусства с реальной действительностью, с боевыми задачами дня, показатель того, что искусство не замыкается в узких рамках семейно-бытовых тем, но само насыщено большой агитационной силой. В этом залог будущих творческих успехов»<sup>1</sup>.

Как и в 20-е годы, важным фактором быстрого подъема татарской музыкальной культуры явилось установившееся в те годы прочное творческое содружество композиторов и писателей Татарии. Ранее уже шла речь о том, сколь много энергии и творческого труда отдал развитию татарской музыки Муса Джалиль как поэт, либреттист и первый заведующий литературной частью музыкального театра. Неоценимый вклад в развитие последнего в качестве либреттистов также внесли Ахмет Файзи, Тази Гиззат, Наки Исанбет, Кави Наджми.

Заложенные еще в 20-е годы нерасторжимые связи песенного искусства с поэзией, в новый исторический период были не только сохранены, но и приумножены. Успехи песенного творчества татарских композиторов в 30-е и военные годы – это плод глубокой связи их творчества с песенной поэзией Х. Такташа, А. Кутуя, А. Файзи, А. Исхака, Ф. Карима, Х. Туфана, А. Ерикеева, М. Садри, Ш. Маннура и других татарских поэтов.

Именно в результате этого содружества татарская советская песня в 30-е и военные годы, собственно, в полной мере и определилась как самостоятельный жанр, выявивший в своем музыкально-поэтическом лексиконе (в интонационном и образном строе, в принципах гармонизации, фактуры и формы) тот замечательный синтез традиционного и современного, национального и интернационального, который не только открыл ему доступ к выражению рожденного новой эпохой идейно-художественного содержания, но и позво-

---

<sup>1</sup> Праздник татарского искусства // «Красная Татария». 1944 года. 17 июня.

лил создать произведения, завоевавшие общенародное признание, как в республике, так и за ее пределами.

Так, опираясь на передовые принципы многонациональной советской музыкальной культуры, татарская советская музыка утверждалась на широких и плодотворных путях творческого профессионализма. Благодаря этому татарские музыканты сумели решительно преодолеть еще проявлявшиеся тенденции к упрощенному его толкованию, диктуемому якобы «национальной спецификой» татарской музыки, найти правильные пути ее обогащения новыми выразительными средствами, формами и жанрами, особенно в музыкально-сценической и песенной сферах, смело утвердить плодотворные принципы развития пентатонной ладовой системы, расширить и углубить взаимосвязи композиторского творчества с народной музыкой и музыкальным искусством братских советских народов, особенно русской музыкальной классикой, высокие образцы и важнейшие направления которой всегда оказывали благотворное воздействие на творчество национальных композиторов.

#### IV

### НА НОВЫХ ТВОРЧЕСКИХ РУБЕЖАХ. 1945–1977

Нелегкими были первые послевоенные десятилетия для нашей страны. Недруги предрекали; для ликвидации тяжелых последствий войны нам не хватит и полсотни лет. Действительность же опровергла эти домыслы: в кратчайшие сроки, благодаря стойкости и патриотизму трудящихся социалистических республик были восстановлены все отрасли народного хозяйства, все сферы народного образования и культуры.

Однако и во время этого нового народного подвига давало о себе знать противоречие между самозабвенным трудом, учебой, научным и художественным творчеством советских людей и утверждавшимися в 30–40-х годах командно-бюрократическими методами управления, продолжавшимися злоупотреблениями властью, нарушениями социалистической законности.

Светлые надежды, связанные с критикой культа личности и его последствий, разрушением прежних стереотипов во внутренней и внешней политике вдохнул в жизнь советских людей XX съезд КПСС, состоявшийся в середине 50-х годов. Но субъективистские ошибки, осложнившие выход социализма на новый этап и во многом скомпрометировавшие прогрессивные начинания, привели к новой смене руководства партии и страны в 1964 году на октябрьском пленуме ЦК КПСС.

Были выдвинуты новые подходы в руководстве экономикой, разработаны крупные народнохозяйственные программы, осуществлены важные внешнеполитические акции. Однако начальные годы этих кардинальных перемен вскоре сменились периодом застоя, когда вместе с негативными процессами в экономике получили распространение многие аномальные явления в социальной и духовно-нравственной среде.

Проблемы культуры и искусства всегда находились в орбите партийного внимания. Вместе с тем в разное время к этим проблемам проявлялся разный подход. И если в 20-е годы партийным выступлениям по вопросам литературы и искусства были свойственны «благородство и скромность, объективность и благожелательность оценок и суждений, политическая и нравственная щепетильность, такт и интеллектуальная честность», то в рассматриваемый послевоенный период им «на смену пришли авторитарность суждений и оценок, грубое вмешательство в творческую деятельность, отрицание элементарных художественных свобод»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Призвание социалистической культуры // Коммунист. 1987. № 15. С. 7.

Тон задавала декретированная Сталиным в отношении интеллигенции политика «закручивания гаек». Сначала она обрушилась на представителей научных областей – философии, биологии, языкознания, политэкономии, истории, а затем захватила литературу и искусство.

Здесь последовали подчиненные этой цели специальные совещания и постановления ЦК ВКП (б) 1946–1948 годов: «О журналах «Звезда» и «Ленинград»; «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению»; «О кинофильме «Большая жизнь»; «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели»; газетные статьи «Об одной антипатриотической группе театральных критиков», а в 1951 году появились директивные статьи об операх И. Данькевича «Богдан Хмельницкий» и Г. Жуковского «От всего сердца».

И хотя во второй половине 50-х годов было принято постановление об исправлении ошибок в оценке всех названных выше опер, однако ложная суть главного постановления 1948 года о музыке с его искусственно предписанной «концепцией» борьбы реалистического и формалистического направлений в советской музыке здесь не была до конца вскрыта. Ведь для того, чтобы это осуществить, необходимо было показать, что слабая в сюжетно-сценическом отношении и эклектичная по музыкальному языку опера «Великая дружба» была избрана лишь для того, чтобы прикрыть основной удар, направленный против всемирно признанных Д. Шостаковича и С. Прокофьева, Н. Мясковского, А. Хачатуряна, В. Шебалина и других. Зачисленные в разряд композиторов-формалистов, все они обвинялись в том, что в противовес «здоровому, прогрессивному началу в советской музыке, основывающейся на признании огромной роли классического наследства, в частности, традиций русской музыкальной школы, на сочетании высокой идейности и содержательности музыки, ее правдивости и реалистичности...» проповедуют «чуждый советскому искусству формализм, отказ под флагом мнимого новаторства от классического наследства, отказ от народности музыки, от служения народу в угоду обслуживанию сугубо индивидуалистических переживаний небольшой группы избранных эстетов»<sup>1</sup>.

Признаки формализма, перечисленные в постановлении и речах Жданова («проповедь атональности, диссонанса и дисгармонии», тяготение к «однотонной унисонной музыке и пению», увлечение бестекстовой, чисто инструментальной музыкой и пренебрежение к жанрам музыкально-театральным, вокальным; «отрыв от народа», который якобы «не дорос» до понимания сложной музыки) и тенденциозно приписываемые опальным композиторам находились в вопиющем несоответствии с истинным звучанием творчества этих основоположников советской музыкальной классики, гениальных художников-гуманистов XX столетия.

Но в тот момент, вслед за Первым всесоюзным съездом советских композиторов, проходившем в Москве с 19 апреля 1948 года, повсеместно развернулась широкая кампания, в ходе которой вместе с раблепными репликами

<sup>1</sup> Постановление ЦК ВКП(б) 1946–1948 гг. по вопросам искусства. М.: Госполитиздат, 1950.

о мудрости, глубине и огромном значении постановления и речей Жданова, произносились призывы разоблачить и покончить с «антинародной» деятельностью «определенной группы».

В воцарившейся в композиторской среде и всей музыкальной общественности атмосфере подозрительности, взаимных нападок, боязни отклониться от догматических установок вместе с вынужденными признаниями критикуемыми композиторами своих «ошибок» и конъюнктурными осуждениями этих «ошибок» их коллегами раздавались и смелые голоса тех деятелей, кто отстаивал свои творческие взгляды и позиций, считая, что они не противоречат идейно-этическим принципам советского искусства.

Модели сталинско-ждановских постановлений в соответствующих масштабах была подчинена их проработка в национальных республиках.

Примечательная ситуация в этом плане сложилась тогда в Татарии. Главным в качестве объекта для критики оказалось творчество Н. Жиганова и А. Лемана, охватывающее крупные оперные и инструментальные жанры.

Следуя призыву бороться «с проявлениями безыдейности и бессодержательности в искусстве», конъюнктурная критика, развернувшаяся тогда в целую кампанию, относилась к числу порочных все оперы Жиганова, кроме «Алтынчеч», обвиняя композитора в том, что он якобы под видом мнимого новаторства, претендуя на «интернациональность» своей музыки, «отказывается от народного творчества, от мелодичности, направляя все внимание ради ложной оригинальности на фактуру, тональные и оркестровые эффекты». К числу носителей «формалистических тенденций» был причислен и А. Леман, инструментальным произведениям которого также отказывалось в мелодичности, теплоте и доступности народу.

Несправедливость такого рода оценок и, мягко говоря, странное понимание «мелодичности», «напевности» и других свойств музыкальной выразительности явно не согласовывались с действительным звучанием самобытных и высокопрофессиональных сочинений этих композиторов. Достаточно напомнить, что вопреки тенденциозно инспирированной критике уже в 1948 году за создание оперы «Алтынчеч» Жиганову была присуждена Сталинская премия, а вскоре такой же премии был удостоен Леман за создание концерта для скрипки с оркестром.

Немало трудностей и аномальных деформаций принесли искусству и последовавшие в послесталинские времена командно-волюнтаристские вторжения в область художественного творчества, а также проникший в сферу культуры вирус нравственной неразборчивости, благодушия и лакировки, характерные для застойного периода.

Тем значительней предстают позитивные процессы, преодолевавшие эти негативные воздействия. Как в 20–30-е годы, в послевоенную пору в литературе, в изобразительном искусстве, в музыке, кинематографе, театре было создано немало подлинно классических произведений. И, так же как во всех сферах хозяйственной и общественной жизни миллионы советских людей на своих

участках делали все возможное для страны, в среде творческой интеллигенции «были люди, работавшие честно, по совести, с полным сознанием своей художественной и социальной ответственности. Никакие трудности не могли помешать формированию богатейшей советской многонациональной культуры...»<sup>1</sup>.

Многими значительными событиями была отмечена музыкальная жизнь Татарии в послевоенные десятилетия, от второй половины 40-х до второй половины 70-х годов.

Одной из первоочередных оставалась задача дальнейшего расширения и совершенствования системы профессионального музыкального образования, призванного обеспечить новое талантливое пополнение всех творческих отрядов в республике. Ведь скрепленное идейно-творческой монолитностью содружество ветеранов, мастеров среднего поколения и представителей музыкально-артистической композиторской и педагогической молодежи – это и есть тот источник, из которого музыкальная культура черпает все новые и новые силы.

Трудно переоценить такую исключительную по своему историческому значению меру, какой явилось создание в Казани высшего музыкального учебного заведения – Казанской государственной консерватории. Ее открытие 10 октября 1945 года, в соответствии с постановлением Совета Министров СССР от 18 апреля 1945 года, стало крупнейшим событием в культурной и общественной жизни Советской Татарии.

Здесь символично все: и тот факт, что партия и правительство прозорливо проявили заботу о создании одной из новых крупных баз для дальнейшего развития музыкальной культуры народов Поволжья еще в те дни, когда на фронтах Великой Отечественной войны шли ожесточенные бои, готовилось генеральное наступление на Берлин; и то, что молодому музыкальному вузу было передано помещение по улице Пушкина, 1, в котором в дни войны функционировал госпиталь; и то, что среди 50 студентов, принятых на первый курс и представлявших вместе с русскими Чувашию, Башкирию, Мордовию, Удмуртию, Марийскую АССР, было немало фронтовиков, только-только демобилизованных из рядов Советской Армии.

Под руководством Н.Г. Жиганова, назначенного ректором консерватории, быстро сформировался творчески действенный педагогический коллектив. Из казанских музыкантов – бывших воспитанников Петербургской, а затем Ленинградской и Московской консерваторий, вошли М.А. Музафаров (классы инструментовки и сольфеджио), М.А. Пятницкая (класс специального фортепиано), Л.М. Шлеймович (классы флейты, гобоя), Е.Г. Ковелькова (класс сольного пения), Н.Г. Зуевич (класс фагота), Дж.Г. Садрижиганов (оркестровый класс), Х.В. Фазлуллин (дирижер класса оперной подготовки), Ю.В. Виноградов и А.Ф. Бормусов (музыкально-теоретические курсы), Х.И. Булатова-Терегулова (курс истории зарубежной музыки), Ш.М. Сарымсаков (курс актерского мастерства).

---

<sup>1</sup> Призвание социалистической культуры // Коммунист. 1987. № 15. С. 8.

Вскоре были приглашены: живший в Казани по эвакуации профессор Ленинградской консерватории М.А. Юдин, возглавивший в качестве декана дирижерско-хоровой факультет и композиторский класс, А.В. Броун (декан оркестрового факультета, классы виолончели и квартета), В.Г. Апресов (классов специального фортепиано, с 1946 года – зав. кафедрой специального фортепиано, с 1948 – проректор по научной и учебной работе), М.Д. Берлин-Печникова (зав. учебной частью, с 1946 – зав. кафедрой общего фортепиано), А.С. Леман (классы композиции и специального фортепиано), А.Г. Корсунская (история русской музыки), В.А. Рошковская (класс сольного пения), Т.Х. Терегулова (класс специального фортепиано), А.А. Леонтьев (класс тромбона), Д.А. Говорухин (музыкально-теоретические курсы) и другие.

В 1947/48 учебном году педагогический коллектив пополнился такими специалистами, как К.Е. Цветов (декан вокального факультета и класс сольного пения), З.Г. Байрашева (класс вокального ансамбля, с 1955 – зав. кафедрой сольного пения), С.А. Казачков (зав. кафедрой хорового дирижирования), Я.М. Гиришман (зав. кафедрой истории музыки, курсы анализа и народного творчества), А.Г. Галимзянов (физвоспитание), а в 1949–1951 годах педагогическая, концертно-исполнительская и научная деятельность консерватории была подкреплена имевшей большое значение для ее творческого роста активной и высокопрофессиональной деятельностью приглашенных из Москвы давнего друга татарской музыки и воспитателя целой группы татарских композиторов профессора Г.И. Литинского (по совместительству с работой в Музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных), доктора искусствоведения, профессора Г.М. Когана (класс специального фортепиано, курс истории пианизма) и профессора Л.Г. Лукомского (зав. кафедрой специального фортепиано). В эти же годы начали свою работу в консерватории И.С. Дубинина (класс специального фортепиано, с 1953 – зав. кафедрой специального фортепиано), А.П. Колпинский (зав. кафедрой духовых инструментов, класс трубы), И.Н. Просторов (зав. кафедрой оперной подготовки), И.Э. Шерман (руководитель оркестрового класса) и другие.

Плодотворная деятельность консерватории, сосредоточившей крупные педагогические, исполнительские и научные силы, завоевывала все более широкое признание. И это вполне закономерно: уже за первые десять–двенадцать лет своей работы она превратилась в крупный музыкально-педагогический и научно-творческий центр Татарии и всего Среднего Поволжья. Своей разносторонней деятельностью консерватория все больше и сильнее оказывала благотворное влияние на развитие музыкальной культуры и всю систему музыкально-эстетического воспитания трудящихся в этом регионе.

Начиная с 1950 года выпускники консерватории (пианисты и певцы, композиторы и музыковеды, оркестранты и дирижеры-хоровики) постоянно пополняют ряды музыкальных деятелей и в соседних Чувашии, Мордовии, Башкирии, Удмуртии и Марийской АССР, и в далеких Бурятии, Якутии, Тувинской АССР. Показателен пример Татарии, где за одно десятилетие после

открытия консерватории число музыкантов-татар, имеющих высшее образование, возросло в десять раз, с 6 до 60.

Появление столь внушительной когорты молодых, профессионально подготовленных музыкантов, оказало самое положительное влияние на всю музыкально-творческую жизнь республики. Работая в содружестве с мастерами старшего поколения, молодые дебютанты всюду завоевывали симпатию и признание. Тепло были встречены выступления в ответственных партиях воспитанников вокального факультета, солистов Татарского театра оперы и балета Зулейхи Хисматуллиной, Гульшад Сайфуллиной, Раисы Беляловой, Фагили Тимировой, Юсуфа Гизатуллина, Бориса Апполонова, Камиля Якубова, Асгата Зайнуллина, Идеала Ишбулякова. В тот же период значительно был укреплен оркестр оперного театра пополнившими его выпускниками оркестрового факультета консерватории. Заметим, что в труппу оперного театра тогда же влились последние выпускники Татарской оперной студии при Московской консерватории Венера Шарипова, Альфия Галимова, Азат Аббасов, Василий Жарков.

Свежую струю в деятельность Союза композиторов внесли выпускники теоретико-композиторского факультета Хуснулла Валиуллин, Исмай Шамсутдинов, Аллагиар Валиуллин, Энвер Бакиров, Алмаз Монасыпов, а также окончивший Московскую консерваторию Рустем Яхин.

А вот имена выпускников, ставших в те годы педагогами консерватории: виолончелист, окончивший аспирантуру Московской консерватории А. Хайрутдинов, дирижер хора, также окончивший аспирантуру Московской консерваторий, А. Абдуллин, С. Басовский, (зав. учебной частью, преподаватель по классу альты, а позже проректор по НУР), виолончелист И. Халитов, вокалисты Е. Абросимова, Н. Лучинина, В. Лазько, В. Воронов (позже декан исполнительских факультетов и проректор по учебной работе), пианисты Н. Сабитовская, О. Бренинг, Р. Александрова, С. Гажеева, композитор А.Б. Луппов, дирижеры хора Л. Усцов и В. Лукьянов, музыковеды Г. Касаткина, О. Егорова. Из выпускников центральных консерваторий педагогами консерватории в эти годы стали Э. Монасзон, Г. Ходжаев, В. Афанасьев, Н. Фомина, Ш. Низамутдинов, В. Столов.

Таков в самых общих чертах первый, но весьма весомый вклад активно развернувшей свою разностороннюю деятельность Казанской консерватории в общий художественно-творческий процесс, которым жила в тот период музыкальная культура республики.

Новый размах многосторонняя созидательная деятельность консерватории приобрела в 60–70-е годы. Этому немало способствовало создание при ней в 1962 году специальной средней музыкальной школы, а затем открытие аспирантуры, заочного и вечернего отделений. Таким образом, консерватория превратилась в большой и многоступенчатый учебный комбинат – от начального обучения одаренных детей в специальной музыкальной школе, призванной обеспечить высокий уровень их подготовки для музыкального вуза, до школы высшего художественного мастерства, каковой является аспирантура.

Прекрасным подарком к празднованию 50-летия Октября в 1967 году явилось открытие Актового зала, ставшего средоточием всей концертной жизни города.

О весомом вкладе консерватории в дальнейшее развитие музыкальной культуры Татарии и других национальных республик Поволжья и Приуралья говорит ее разносторонняя научно-исследовательская, концертная, методическая работа, воплощенная в большом числе научных публикаций (книги, учебные записки, статьи, нотные сборники), педагогических совещаний, научных и методических конференций.

Как и в прежние годы, выпускников консерватории можно встретить в самых различных уголках страны. Однако основная их масса вливается в композиторские организации и оркестры, в коллективы музыкальных театров, филармоний и музыкальных училищ Чебоксар, Йошкар-Олы и Уфы, Ижевска и Саранска, Якутска, Кызыла и Улан-Удэ, Ульяновска, Куйбышева и других городов поволжско-приуральского региона.

Особенно же крупное пополнение музыкальных кадров получила Татария. Среди молодых музыкантов, пополнивших в эти годы творческие, исполнительские и педагогические коллективы и учреждения искусств, можно назвать композиторов Б. Мулюкова, Р. Еникеева, М. Яруллина, Ф. Ахметова, Н. Зарипову, И. Якубову, Р. Белялова, А. Шарафеева, Л. Блинова, З. Любовского, А. Руденко, Ш. Шарифуллина, А. Миргородского, певцов И. Шакирова, Э. Заляльдинова, Л. Башкирову, Х. Гиниятову, А. Загидуллину, Р. Сайфуллину, В. Разумо, Р. Сахабиева, З. Сахабиеву, пианистов Л. Ахмедову, А. Миркину, Э. Ахметову, Э. Бурнашеву, дирижеров хора В. Лукьянова, А. Булдакову, Д. Кутдусова, В. Леванова, Н. Джураеву, музыковедов Ф. Бикчурину, Ю. Исанбет, З. Сайдашеву, С. Раимову, Л. Федотову, инструменталистов Б. Каплуна, М. Ахметова, В. Венедиктова, Г. Ройтфарба, Г. Крушельницкого, В. Праченко и др.

Особо следует отметить завоеванные на том этапе первые успехи питомцев консерватории на ответственных смотрах международного, всесоюзного и всероссийского значения: в 1961 году Почетного диплома Всероссийского конкурса музыкантов-исполнителей был удостоен скрипач Марат Ахметов; в 1965 году лауреатом третьей премии Всероссийского конкурса вокалистов им. Мусоргского стал Михаил Курбанов; в 1967 году третья премия была присуждена певице Римме Волковой на международном конкурсе вокалистов в Бразилии, а затем она стала лауреатом международного конкурса имени П.И. Чайковского.

Сказанное убеждает не только своими количественными показателями, но и значительными качественными изменениями, происшедшими в структуре национальных музыкальных кадров. Их профессиональное мастерство и значительный вклад в художественно-творческую жизнь республики подтверждается присвоением многим из них высоких почетных ученых званий и степеней. Надо ли говорить, какой огромный труд всего коллектива консерватории стоит за всем этим. К общим плодотворным его результатам надо присоединить еще и постоянный качественный рост, и преемственность педагогических поколений. Именно в эти годы рядом с ветеранами консерватории,

прошедшими путь от преподавателя до профессора и доцента, были выдвинуты на заведование кафедрами и другие руководящие посты такие их молодые коллеги, также удостоенные почетных и ученых званий и ученых степеней, как А. Хайрутдинов, С. Басовский, А. Абдуллин, Ч. Бахтиярова, В. Воронов, А. Луппов, Г. Ходжаев, В. Афанасьев, З. Хисматуллина, Е. Карпухин, А. Геронтьев, Н. Сабитовская, Ш. Низамудинов и др.

Успешная деятельность консерватории предопределила дальнейшее расширение в республике сети музыкальных учебных заведений во всех регионах. К осени 1970 года функционируют 44 детских музыкальных школ, из которых 10 работают в Казани, а остальные в районах. К старейшему в стране Казанскому музыкальному училищу прибавляются еще три средних специальных заведений: Лениногорское музыкально-педагогическое училище, открытое в 1961 году, Альметьевское музыкальное училище, открытое в 1964 году, и Нижнекамское музыкальное училище, открытое в 1969 году. Для подготовки учителей музыки в средних общеобразовательных школах и специалистов высшей квалификации для учреждений культуры в Казани в 1960 году в Казанском государственном педагогическом институте был открыт музыкально-педагогический факультет, возглавленный Л.Ф. Панькиной, Г.М. Кантором, М. Зиганшиной и другими воспитанниками консерватории. В 1969 году в Казани был создан филиал Ленинградского института культуры имени Н.К. Крупской, преобразованный вскоре в Казанский институт культуры, призванный в числе культпросветработников готовить также руководителей самодеятельных хоровых коллективов.

Большую роль в развитии музыкальной культуры Татарии продолжает играть Татарский государственный театр оперы и балета имени М. Джалиля. Заметный след в его творческой летописи оставили такие руководители постановочных групп, как: дирижеры И.Э. Шерман, К.К. Тихонов, Дж.Г. Садриджиганов, Х.В. Фазлуллин, режиссеры И.Н. Просторов, З. Сафин, Н.К. Даутов, Г.С. Милляр, художники П.Т. Сперанский, А. Нагаев.

Усилия творческого коллектива постоянно направлялись на расширение репертуарного диапазона. В послевоенные годы афиша театра часто пополнялась названиями таких классических произведений, как: оперы «Аида», «Травиата» и «Риголетто» Верди, «Демон» Рубинштейна, «Иван Сусанин» Глинки, «Снегурочка» и «Майская ночь» Римского-Корсакова, «Алеко» Рахманинова, «Пиковая дама», «Мазепа» и «Иоланта» Чайковского, «Князь Игорь» Бородина, «Дубровский» Направника, «Борис Годунов» Мусоргского; балеты «Красный цветок» и «Медный всадник» Глиэра, «Бахчисарайский фонтан» Асафьева, «Коппелия» Делиба, «Лауренсия» Крейна, «Каменный цветок» Прокофьева, «Тропоею грома» Караева, музыкальные комедии «Аршин мал алан» Гаджибекова, «Кодача» Исмагилова и другие. Полностью репертуарная панорама раскроется, если прибавить к этому более двадцати национальных спектаклей, поставленных по новым произведениям татарских композиторов (подробно речь об этих спектаклях пойдет ниже).

Насыщенной была деятельность Татарской государственной филармонии имени Г. Тукая. Как и в предыдущие годы, существенный компонент концертной жизни составляли концерты выдающихся музыкантов и исполнительских коллективов Москвы, Ленинграда, ряда союзных и автономных республик. Вместе с этим непрерывно нарастал удельный вес в концертной жизни и местных исполнительских сил. Ежегодно концертные группы с участием таких известных солистов, как Альфия Авзалова, Ильгам Шакиров, Эмиль Заляльдинов, Альфия Галимова, Вафира Гизатуллина, Назия Теркулова и другие дают сотни концертов в городах и селах республики.

Особое место принадлежит Татарскому государственному ансамблю песни и танца, возглавлявшемуся в разные годы этого периода А. Ключаревым и Д. Кутдусовым, Дж. Айдаровым, А. Абдуллиным, а затем Л. Кустабаевой. Верный носитель традиций песенного и хореографического искусства, этот коллектив в содружестве с татарскими композиторами из года в год обновляет свои программы и успешно гастролирует в своей республике, в Москве, Ленинграде и многих городах Сибири, Поволжья, Урала, Средней Азии, закавказских и прибалтийских республик. Участник Международного фестиваля молодежи в Москве в 1957 году, ансамбль затем совершил успешные гастрольные поездки в Корею, Китай, Тунис, Италию, Сенегал, Нигерию, Бенин.

Ценнейшим вкладом в развитие музыкальной культуры татарского народа явилось создание в 1967 году Государственного симфонического оркестра под художественным руководством выдающегося дирижера Народного артиста СССР, лауреата Государственной премии СССР Натана Григорьевича Рахлина. От концерта к концерту этот талантливый коллектив завоевывал все большие и большие симпатии слушателей, выступая страстным пропагандистом бессмертных творений русской и зарубежной дореволюционной и современной музыкальной классики, а также лучших произведений многонациональной советской, в том числе и татарской симфонической музыки. Более того, деятельность оркестра значительно оживила всю музыкальную жизнь республики и заметно активизировала творчество композиторов в симфонических жанрах.

Новый масштаб и формы обрела музыкально-просветительская работа. Уже в первые послевоенные годы в филармонии был создан под руководством Ч. Бахтияровой музыкальный лекторий, который при участии лекторов З. Хайруллиной и М. Зиганшиной начал впервые проводить лекции-концерты на татарском языке в сельских районах. Еще больший размах эта работа приобрела, когда в нее включились педагоги и студенты консерватории, артисты оперного театра. Их силами, как в лекториях филармонии, так и по линии Республиканского Общества «Знание» ежегодно проводились сотни концертов-лекций в клубах, учебных заведениях Казани и многих районных центрах республики.

Ощутимую грань в музыкальной жизни республики составили работы в области собирания и обработки песенного фольклора.

Первым крупным собранием, обогатившим татарскую музыкальную фольклористику в послевоенные годы, был сборник «Татар халык көйләре»

(«Татарские народные песни»), составленный А.С. Ключаревым и изданным под редакцией Н.Г. Жиганова в Казани в 1955 году.

В этом сборнике представлено 189 песен и 60 инструментальных записей. В первом разделе, названном «Фольклор советской эпохи», собраны популярные, вошедшие в музыкальный быт народа в послеоктябрьский период песни о Родине, Советской Армии, колхозной жизни, а также любовно-лирические и шуточные. Во втором разделе, озаглавленном «Фольклор дооктябрьской эпохи», собраны старинные протяжные бытовые и лирические песни, «деревенские напевы», байты, солдатские и рекрутские песни. «Инструментальные записи» – название третьего, завершающего сборник раздела.

Особое значение этого сборника состоит в том, что в него впервые введен специальный подраздел, в котором широко (около 70 образцов) дан фольклорный материал, зафиксированный различными собирателями не только в районах Татарии, но и от татарского населения других областей нашей страны. В этой связи стоит напомнить ту историческую справку, которую дает А.С. Ключарев в своем обзоре материалов сборника.

Здесь указывается на то, что помимо записей, произведенных непосредственно в Казани от таких знатоков народной песни, как М. Рахманкулова, Ф. Туишев, Г. Сулейманова, И. Мусин, позволивших достоверно зафиксировать «лучшие образцы дооктябрьского татарского фольклора, составляющие своеобразный «золотой фонд» народного творчества», в сборнике частично использованы материалы, собранные экспедициями в Актанышском районе в 1939 году и Альметьевском, Ютазинском, Бавлинском, Шугуровском районах ТАССР в 1946 году. Кроме того, сюда вошли расшифровки фонографических записей татарских народных песен, произведенных в 1939–1940 годах комплексной экспедицией Института языка, литературы и истории КФАН и Казанского кабинета музыкального фольклора в Западной Сибири, где были обследованы Новосибирская и Омская области. Органично дополняют эти материалы еще и помещенные в разделе старинных напевов их заново восстановленные записи, принадлежащие Г. Еникееву и Г. Сайфуллину, а также зафиксированные в разное время от жителей Урала, Горьковской и Чкаловской областей<sup>1</sup>.

Характеризуя рукописный альбом любителя-фольклориста, учителя Г. Еникеева, хранящий 144 мелодии, собранные в Поволжье и Приуралье, А.С. Ключарев писал: «Хотя песни, собранные Г. Еникеевым, вышли из музыкального обихода, они представляют, тем не менее, большой интерес с исторической и художественной стороны. По ним можно составить точное представление о татарской музыке далекого прошлого, а в песне «Ай жаный, жаный» (№ 109) проследить процесс перерождения старых напевов в новые, более приспособленные к современным народным вкусам (сравните № 109 с № 63)»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Татар халык кәйләре / төз.: А. Ключарев. Казан, 1955. С. 241.

<sup>2</sup> Там же. С. 242.

Особую ценность записей, собранных в начале XX века старейшим казанским музыкальным мастером Г. Сайфуллиным, Ключарев видел в том, что, представляя собой инструментальные транскрипции песенных мелодий, они отражают характерные особенности профессионального инструментального исполнительства той эпохи. «Удобные для массового инструментального исполнения, характерные и яркие по колориту, многие короткие напевы постепенно потеряли значение вокальных произведений, утратили присущие им ранее тексты, и если бы не деятельность Сайфуллина, возможно, исчезли бы из народного музыкального быта»<sup>1</sup>.

«Широкий охват областей и районов возникновения и распространения записанных нами песен, – писал А.С. Ключарев, – дает возможность характеризовать неиссякаемый творческий процесс народного песнетворчества, как в самой Татарии, так и в других областях с татарским населением, как-то: Урал, Сибирь, Чкаловская и Горьковская области, Башкирия»<sup>2</sup>. Справедливо подчеркивалось далее и то, что такой широкий географический охват значительно расширяет наши представления о стилистике и жанровых формах национального музыкального фольклора.

Особенно примечательны в этом плане, по мнению составителя, «записи песен сибирских татар, публикуемые впервые»<sup>3</sup>. Указав на их близость средневолжской татарской песне, в частности на полное их жанровое совпадение, Ключарев обращал внимание на большое интонационное разнообразие сибирской песни и характерный для нее «отход от пентатонного лада». «Здесь и строго пентатонные, богато орнаментированные протяжные напевы (№ 119, 123), – отмечал составитель, – и протяжные без мелизмов, выдержанные в эпико-лирическом характере (№ 129, 115), и веселые, с размашистой интонацией напевы (№ 124, 126), и обычные, похожие на средневолжские, деревенские напевы, и, наконец, совершенно оригинальные по кругу диатонических интонаций некоторые лирические, застольные и байты (№ 116, 118, 124, 131, 133, 135, 188, 189)»<sup>4</sup>.

Интересные результаты принесли 60-е годы. Теперь экспедиции по сбору национального музыкального фольклора, как в республике, так и за ее пределами постоянно проводят не только сектор искусств ИЯЛИ им. Ибрагимова АН СССР и республиканский Дом народного творчества, но и кафедры теоретико-композиторского факультета и Кабинет народной музыки Казанской консерватории. Частично результаты этой большой работы представлены в новых публикациях татарских песен, появившихся в 1960–1970-е годы.

В 1964 году выпел в свет сборник «Татарские народные песни» (М.: Музыка), составленный М. Музафаровым, Ю. Виноградовым, З. Хайруллиной, под общей редакцией А. Абдуллина. Выполненный в соответствии с планом

<sup>1</sup> Татар халык кәйләре / төз.: А. Ключарев. Казан, 1955. С. 243.

<sup>2</sup> Там же. С. 240.

<sup>3</sup> Там же. С. 242.

<sup>4</sup> Там же. С. 242.

научной работы Казанской консерватории, этот сборник призван служить пособием при изучении курса истории татарской музыки. Этим обусловлены структура и научно-справочный аппарат издания, выполненный Ю.В. Виноградовым и З.Ш. Хайруллиной. Помимо того, что это собрание состоит в основном из не издававшихся ранее фольклорных материалов, оно интересно еще и тем, что запись большинства вошедших в него мелодий принадлежит одному из старейших знатоков татарской музыки – композитору М.А. Музафарову, в прошлом непосредственному исполнителю этих песен на различных инструментах.

Принципиально важна и предложенная здесь классификация песенного фольклора, предполагающая подразделение народных песен дореволюционного периода (первый раздел сборника) на: 1) лирические песни, объединяющие, в свою очередь, старинные протяжные песни, деревенские песни, городские песни, плясовые напевы (такмаки); 2) на исторические песни; 3) на байты.

Более 40 песен советского периода, впервые так широко представленных в фольклорных изданиях, расположены по хронологическому принципу.

В 1970 году увидел свет первый, а в 1976 году вышел второй сборники «Татарские народные песни», составленные М. Нигметзяновым под редакцией А.С. Ключарева. Материалом для этих изданий послужили фондовые записи, хранящиеся в кабинете музыкального фольклора Казанского института языка, литературы и истории им. Г. Ибрагимова Академии наук СССР, экспедиционные записи, собранные составителем в 1961–1966 годах, а также фонозаписи Х.Х. Ярмухаметова и ряд слуховых фиксаций песен, выполненных композиторами З. Хабибуллиным, Дж. Файзи, И. Шамсутдиновым.

В каждое из этих собраний включены: 1) трудовые песни; 2) гостевые песни; 3) свадебные песни-плачи; 4) игровые песни; 5) байты; 6) лирические (протяжные) песни; 7) умеренные и скорые напевы; 8) рекрутские и бытовые песни.

Кроме того, в них представлены инструментальные наигрыши. Продолжая намечившуюся еще в деятельности Х. Губайдуллина, а затем А.С. Ключарева практику фиксации татарского песенного фольклора не только в Татарии, но и среди татар, проживающих за пределами республики, в частности, в Сибири, на Урале и в смежных по территории автономных республиках и русских областях, составитель существенно расширил географические зоны, а вместе с этим и жанрово-стилевые представления о татарской народной музыке, включив в орбиту музыкально-этнографического внимания песенный фольклор, бытующий среди татар-кряшен, живущих в Кировской, Астраханской и Волгоградской областях, а также татар-мишар, проживающих в Пензенской, Горьковской, Саратовской областях, а также в Мордовской АССР.

Большую ценность представляет изданные в 1971 году сборник «Халык жәүһәрләре» («Народные жемчужины»), составленный Дж. Файзи. Предваряемое исследовательским очерком, это собрание целиком содержит татарский послереволюционный фольклор.

Широкий резонанс вызвал проведенный в Казани 27–29 декабря 1971 года первый научно-методический семинар молодых фольклористов. Организованный кафедрой теории музыки Казанской консерватории, музыковедческой секцией СК ТАССР и сектором искусств Казанского института языка, литературы и истории им. Г. Ибрагимова АН СССР, он был направлен на укрепление творческих контактов и взаимообмена научной информацией между музыковедами Казани и представителями крупных научно-исследовательских центров Москвы, Ленинграда, ряда союзных республик и областей Российской Федерации, особенно соседних с Татарией зон Поволжья и Приуралья.

Программа семинара была посвящена проблеме собирания, каталогизации и публикации музыкального фольклора. С большим интересом были приняты доклады Л.В. Гошовского – «Задачи и методы современного этномузыкознания» и «Об организации, целях и задачах каталога народных песен», Э.Е. Алексеева (Москва) – «О принципах нотации фольклорных напевов», Дж. Файзи (Казань) – «Некоторые вопросы собирания и публикации песенного фольклора», а также сообщения Л.С. Мухаринской (Минск), И.И. Земцовского (Ленинград), И.К. Надирова, А.Х. Абдуллина (Казань), К.С. Сидорова (Чебоксары), К.И. Самородова (Саранск), П.К. Поздеева (Ижевск), Л.П. Атановой (Уфа). Единодушно был одобрен итоговый вывод – продолжить работу по консолидации сил, в частности в Поволжской зоне, на решение сложных и актуальных научно-методических и организационных задач в области музыкальной фольклористики как в рамках каждой из национальных республик, так и на уровне межобластных связей.

В тесной связи с собиранием произведений народного музыкального творчества находилась работа по его профессионально-творческой разработке. Результатом было появление ряда ценных изданий.

Первым из них был сборник «Татар халык көйләре» («Татарские народные песни»), изданный в Казани в 1948 году (составитель А. Рыжкин, ответственный редактор Ю. Виноградов).

Собранные здесь 25 народных песен в обработке для голоса с фортепиано отражают, хотя и частично, тот живой песенный репертуар, который звучал с различных концертных эстрад. С другой стороны, этот сборник дает яркое представление о том многообразном творческом опыте, который был накоплен уже новым, в сравнении с 1920–1930 годами, композиторским поколением.

Именно такое общее впечатление оставляют колоритные, тонкие по найденным в соответствии с эмоционально-образным характером песни гармоническим средствам и фактурным штрихам обработки Н. Жиганова («Сабан көе», «Иркәм», «Илчебага»), М. Музафарова («Алсу», «Наваларда йолдыз», «Кара урман» и др.), А. Ключарева («Айхайлук», «Зөләйха» и др.), З. Хабибуллина («Уракчы кыз», «Сарман», «Су буйлап»), Дж. Файзи («Рэйхан»), М. Рахманкуловой («Бишек жыры»), Ю. Виноградова («Ком бураны»), Ф. Яруллина («Хафизэләм, иркәм»).

В этом же плане примечателен сборник обработок народных песен также для голоса с фортепиано М. Музафарова («Татар халык көйләре». Казань, 1954), где представлены в основном вошедшие в репертуар профессиональных и самодеятельных певцов современные народные песни («Ленин турында», «Туган ил турында», «Минзәлә» и другие).

Но еще до выхода в свет сборника М. Музафарова всеобщее внимание привлек сборник «Хор өчен татар халык жырлары ике баян белән» («Татарские народные песни для хора в сопровождении двух баянов») А. Ключарева (Казань, 1952). И здесь внимание композитора было сосредоточено главным образом на современном песенном фольклоре, но представленном в широко утвердившемся в профессиональном и самодеятельном исполнительстве концертно-хоровом звучании. Мастерское владение разнообразной хоровой фактурой, оттеняющей тот или иной характер песни, точно найденные фактурные штрихи в инструментальном сопровождении, свободное владение куплетно-вариационной формой – все это обеспечило таким обработкам, как, например, «Гармун, гармун» («Гармонь, гармонь»), «Колхоз бэйрәме» («Праздник колхоза»), «Туган ил турында жыр» («Песня о родимой стороне»), «Агыйдел» («Река Белая»), широкую популярность.

Общий рост татарской музыкальной культуры, значительные масштабы и уровень композиторского творчества и исполнительства заметно выдвинули Татарию на одно из ведущих мест среди композиторских организаций РСФСР. Именно поэтому Казань была избрана местом для проведения ряда научно-творческих конференций композиторов и музыковедов Поволжья, Сибири и Урала.

Большое значение в этом плане имело впервые проведенное в Казани в 1948 году Союзом композиторов СССР и Комитетом по делам искусств при СНК РСФСР совещание композиторов и музыковедов национальных республик РСФСР. Перед совещанием была поставлена задача выявить общее состояние музыкальной культуры и композиторского творчества в национальных республиках, обсудить проблему творческого использования национального фольклора и вопросы воспитания музыкальных кадров.

С содержательными докладами выступили В.Г. Шафранников («О творческих задачах композиторов национальных республик»), Н.Г. Жиганов («О развитии музыкально-сценических жанров, симфонической и камерной музыки»), Н.Я. Брюсова («Принципы претворения народной песни»), Г.И. Литинский («Задачи повышения профессионального мастерства национальных композиторов»). В обсуждении докладов активное участие приняли Н.И. Пейко, Л.Н. Лебединский, Г.Б. Бернанд, В.С. Виноградов (Москва), Я.А. Эшпай (Марийская АССР), Н.М. Греховодов (Удмуртская АССР), Дж. Файзи (Татарская АССР), Х.Ф. Ахметов (Башкирская АССР), М.Н. Жирков (Якутская АССР), В.П. Воробьев (Чувашская АССР) и другие.

Вслед за этим совещанием, привлечшим внимание к важным творческим вопросам, летом 1948 года во всех республиках состоялись пленумы Союзом

композиторов. Здесь на основе широкого общественного показа новых музыкальных произведений, также подвергалось критическому анализу состояние композиторского творчества, и определялись задачи его дальнейшего развития.

Однако, наряду со справедливой критикой многих недостатков и пробелов в композиторском творчестве, на этих пленумах, а также в опубликованных официальных документах были подвергнуты необоснованно суровым оценкам произведения, не имеющие никакого отношения к формализму.

Нельзя не отметить, что обсуждения творческих проблем в национальных республиках выливалось порой в открытые столкновения между приверженцами консервативных, охранительных тенденций с наиболее крупными, профессионально состоятельными композиторами, отстаивающими прогрессивные творческие принципы.

По существу, спор шел о путях развития национальных музыкальных культур, о том, останутся ли они в лоне узкоохранительного понимания национальной специфики музыки, открывавшего возможность для поощрения откровенного примитивизма (в рамках песенного одноголосия нередко с безграмотной гармонизацией), или, опираясь на идейно-творческие традиции музыкальной классики и опыт современного художественного творчества, пойдут по пути овладения подлинным профессионализмом, расширения творческих взаимосвязей с музыкальной культурой русского и других братских народов, по пути обогащения своего национального стиля и развития крупных форм и жанров оперной, симфонической, камерной музыки.

Мощным стимулом и прочной платформой для решения этих проблем послужили последовавшие вскоре решения XX съезда КПСС (февраль 1956 г.). Под их знаком прошли пленумы и съезды национальных Союзов композиторов в 1955–1956 годах, а также II Всесоюзный съезд композиторов в марте 1957 года. При этом в условиях национальных республик вновь в качестве дискуссионно-острой стала проблема преодоления тенденций к упрощенчеству и пассивно охранительному отношению к фольклору и классическому наследию.

Применительно к музыкальным культурам, так называемой пентатонной зоны, дискуссии по таким творческим проблемам часто сосредотачивались вокруг малоразработанных вопросов пентатоники, точнее говоря, пентатонического музыкального языка. Не случайно в повестку дня II съезда Союза композиторов ТАССР, состоявшемся в феврале 1955 года, вместе с докладами Н.Г. Жиганова «О творческой деятельности композиторов Татарии», З.Ш. Хайруллиной «О состоянии и задачах музыкальной пропаганды» впервые был включен специальный теоретический доклад Я. Гиршмана – «О пентатонике и ее развитии в народном и композиторском творчестве».

Здесь отмечалось, что практически в многообразном композиторском творчестве, основанном на пентатонике, уже найдены плодотворные пути органической взаимосвязи пентатонного мелоса с различными видами многоголосия и тонально-гармонического мышления, лежащих в основе европейской музыки, были найдены действенные средства, способствующие формированию нового

типа пентатонного тематизма, а также широкому использованию исторически сложившихся приемов его вариационной, полифонической, фактурной, тембровой и иной разработки, необходимых для воплощения значительных идейно-художественных концепций в крупных музыкальных формах. Следующая конференция, организованная Комиссией музыки народов СССР, состоялась 27 января – 7 февраля 1958 года. В ней приняли участие композиторы и музыковеды Москвы, Ленинграда, Свердловска, Ростова-на-Дону, делегации КНР, МНР, КНДР и других зарубежных стран, представители Министерств культуры СССР, РСФСР, ТАССР и ряда автономных республик, Государственного Комитета по делам радиовещания при Совете Министров СССР.

Сопровождаемая циклом симфонических и камерных концертов из произведений композиторов Татарии, Башкирии, Чувашии, Марийской, Мордовской, Удмуртской, Бурятской и Якутской АССР, а также показом на сцене Татарского театра оперы и балета имени М. Джалиля опер «Алтынчеч» и «Джалиль» Н. Жиганова, «Самат» Х. Валиуллина, балета «Золотой гребень» Э. Бакирова, конференция продемонстрировала новое самобытное и высокопрофессиональное музыкальное творчество, а обсуждение доклада Н.Г. Жиганова «О творчестве композиторов Поволжья, Урала и Сибири» и специального доклада автора этих строк «О пентатонике и путях ее развития» вылилось в широкую творческую дискуссию по актуальным практическим и теоретическим проблемам развития национальных музыкальных культур так называемой пентатонной зоны.

В ходе дискуссии было единодушно отмечено, что произведения, прослушанные на конференции, есть прекрасный показатель крутого подъема, переживаемого музыкальными культурами народов Поволжья, Сибири и Урала. Руководствуясь стремлением служить советской Родине и народу, композиторы стремятся совершенствовать свое мастерство на основе пристального изучения народного музыкального искусства и прогрессивных традиций русской и зарубежной классической музыки. С чувством глубокого удовлетворения конференция встретила выступления творческой молодежи: Ф. Васильева (Чувашия) А. Чыргал-Оола (Тува), А. Эшпая (Москва), Э. Сапаева (Марийская АССР), Р. Яхина, А. Монасыпова, Э. Бакирова, Х. Валиуллина (Татария), Н. Сабитова (Башкирия).

Конференция призвала композиторов и музыковедов Поволжья, Сибири и Урала повысить творческую активность, создавать больше ярких, выразительных сочинений различных жанров, правдиво воплощающих передовые идеи современности, образы советских людей, их богатый и благородный душевный мир, и выразила уверенность в том, что «музыка пентатонных культур, освещенная давними традициями многих народов земли и прошедшая многовековой исторический путь, будет неуклонно развиваться и прогрессировать, обогащая сокровищницу мировой музыкальной культуры»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Теоретическая конференция композиторов и музыковедов Поволжья, Урала и Сибири. Сокращенная стенограмма творческой дискуссии, изд. СК СССР. М., 1958. С. 465.

Признав верными положения доклада, доказывающие обусловленную исторической эволюцией самостоятельность пентатонной ладовой системы, способность музыки, основанной на пентатонических ладах, выражать все многообразие человеческих чувств и переживаний, конференция обратила особое внимание на то, что пентатоника является лишь одним из средств выражения национальной самобытности в музыке, что в композиторской практике она выступает во взаимосвязях с другими ладовыми образованиями, а это приводит не только к обогащению пентатонного лада, но и к расширению круга выразительных средств всего музыкального искусства. Выступая за активное, смелое и разнообразное по приемам обогащение пентатоники, конференция предостерегла от «опасной возможности экзотической трактовки пентатонных ладов, лишь поверхностно-колористического их использования»<sup>1</sup>.

Определила конференция и многие практические меры, которые могли бы стимулировать музыкальное творчество и способствовать дальнейшему развитию исполнительской культуры, системы музыкального образования и научно-исследовательской деятельности в автономных республиках Поволжья, Сибири и Урала, а также расширению сотрудничества между ними.

Под знаком решения этих проблем и протекала музыкальная жизнь республики вплоть до следующего форума, столь же большого культурно-художественного события – теперь уже третьей научно-творческой конференции музыкантов автономных республик Поволжья, Урала к Сибири, проведенной в Казани весной 1973 года в рамках выездного заседания Секретариата СК РСФСР.

В ходе этого широкого и представительного творческого собрания состоялись концерты. Яркая, многоликая по своим национально-стилевым особенностям, разнообразная по жанрам и формам, музыка Башкирии, Бурятии, Татарии, Чувашии, Марийской АССР еще раз продемонстрировала плодотворные результаты, которыми ознаменована в каждой из республик творческая деятельность нескольких поколений композиторов и музыкантов-исполнителей.

После прочитанных на конференции докладов Н.Г. Жиганова («Музыкальные культуры Поволжья, Сибири и Урала на современном этапе») и автора этих строк («Процесс взаимовлияния и взаимообогащения национальных музыкальных культур и его воздействие на пентатоническое ладовое мышление») развернулась дискуссия, в которой приняли участие музыковеды О. Егорова, Ю. Корев, М. Нигмедзянов, композиторы А. Николаев, Б. Чайковский, З. Исмагилов, Б. Ямпиллов, А. Артамонов, Ф. Лукин и другие.

Всеобщее внимание привлекли вопросы взаимодействия профессионального и народно-музыкального творчества, дальнейшего повышения профессионального композиторского мастерства, более углубленной разработки теоретических проблем, значительного расширения масштабов музыкальной пропаганды.

<sup>1</sup> Теоретическая конференция композиторов и музыковедов Поволжья, Урала и Сибири. Сокращенная стенограмма творческой дискуссии, изд. СК СССР. М., 1958. С. 464.

Как и прежде, фундаментальной подосновой успехов и достижений послужило укрепление и расширение системы музыкального образования, обеспечившее новое талантливое пополнение всех музыкально-творческих отрядов в республике. Ведь скрепленное идейно-творческой монолитностью содружество ветеранов, мастеров среднего поколения и представительей музыкально-артистической, композиторской и педагогической молодежи – это и есть тот источник, из которого музыкальная культура черпает новые силы.

Важным стимулом для укрепления творческих взаимосвязей и активизации всей музыкально-творческой жизни республики послужило систематическое участие татарских композиторов и музыкантов-исполнителей в проходивших в первое послевоенное десятилетие концертах пленумов правления Союза композиторов СССР, а также организованные комиссией музыки народов СССР специальные показы татарской музыки и включение ее лучших современных образцов в широкие творческие смотры.

Замечательные результаты всестороннего динамичного и плодотворного развития музыкальной культуры дали возможность в конце мая – начале июня 1957 года осуществить широкий показ ее достижений во время Декады татарского искусства и литературы в Москве.

В дни Декады, этого большого и радостного праздника и вместе с тем высокого смотра достижений национальной культуры, в театрах, концертных залах и клубах столицы показали свои лучшие работы Татарский государственный театр оперы и балета имени Мусы Джалиля, Татарский государственный академический театр имени Г. Камала, Казанский Большой русский драматический театр имени В.И. Качалова, Татарский государственный ансамбль песни и танца и солисты Татарской государственной филармонии имени Г. Тукая.

С огромным успехом прошли постановки опер «Джалиль» и «Алтынчеч» Н. Жиганова, «Самат» Х. Валиуллина, балета «Шурале» Ф. Яруллина, а также концерты из новых симфонических и камерных произведений. Впервые в практике национальных декад наряду с крупными городскими театральными коллективами показал свои спектакли Мензелинский драматический колхозно-совхозный театр и коллектив художественной самодеятельности Дворца культуры Кировского района Казани, выступивший с постановкой музыкальной комедии «Башмагым» Дж. Файзи.

Историческое значение декады состояло еще и в том, что она, сконцентрировав все лучшие достижения татарского искусства и литературы, убедительно продемонстрировала тот новый, более высокий рубеж, который к этому моменту был достигнут национальной художественной культурой на основе общего расцвета многонациональной культуры.

Вслед за Декадой татарского искусства и литературы в Москве, положившей доброе начало широкому звучанию татарской музыки за пределами республики, в этот новый период ее аудитория еще больше расширяется как

в нашей стране, так и за ее рубежами. Один за другим проводятся вечера татарской музыки во Всесоюзном доме композиторов в Москве.

Постоянными становятся показы лучших произведений композиторов Татарии в рамках ежегодного музыкального фестиваля в городах Поволжья, посвященного дню рождения В.И. Ленина, а также в концертах, приуроченных к выездным заседаниям Секретариата Союза композиторов РСФСР, пленумам и съездам Союзов композиторов СССР и РСФСР. В подлинный смор новых произведений вылились состоявшиеся в Казани в декабре 1968 года концерты татарской музыки, посвященные предстоящему тогда IV Всесоюзному съезду композиторов.

Серьезным творческим отчетом стали концерты, сопровождавшие состоявшийся в марте 1970 года VIII пленум, посвященный 25-летию Союза композиторов, и IX пленум правления СК ТАССР, посвященный 100-летию со дня рождения В.И. Ленина.

К актуальным творческим проблемам было привлечено внимание музыкальной общественности на X и состоявшемся в том же 1971 году XI пленумах, обсуждавших творчество композиторской молодежи и новые сочинения во всех жанрах. Задачам музыкальной критики был посвящен XII пленум правления СК ТАССР, состоявшийся в ноябре 1972 года. Столь же важные творческие проблемы при многогранном показе композиторского творчества были обсуждены на XIII (1974) и прошедшем в декабре 1975 года XIV пленумах.

Как и в прежние годы, музыкально-просветительская и пропагандистская деятельность композиторов и музыковедов Татарии оставалась неразрывно связанной с общими задачами развития музыкальной культуры республики. Отсюда постоянное внимание оказывалось расширению слушательской аудитории и обогащению форм общения с ней. Помимо систематических шефских концертов для трудящихся крупнейших строек и предприятий, колхозов и совхозов, постоянными стали творческие встречи со строителями КамАЗа, с трудящимися химкомбината в Нижнекамске, с нефтяниками Бугульмы, Альметьевска, Лениногорска, а также с детской и юношеской аудиторией в школах, профтехучилищах, дворцах пионеров, клубах.

Новый размах приобрело звучание татарской музыки в обменных концертах или иных творческих контактах с музыкантами различных национальных республик.

В атмосфере радостного содружества прошли в Казани концерты узбекской музыки, приуроченные к дням узбекского искусства и литературы в РСФСР (1968), концерты азербайджанской музыки, проведенные в рамках декады азербайджанского искусства в ТАССР (1969), концерты татарской музыки в Алма-Ате, вошедшие в программу недели татарского искусства и литературы в Казахской ССР (1969), а также в Ульяновске и Ярославле.

Успешными были обменные концерты национальной симфонической музыки, проведенные в Казани и Петрозаводске Союзами композиторов ТАССР

и Карелофинской АССР, в также в Минске и Казани, организованные Союзом композиторов Белоруссии и Татарии.

Но и вне столь крупных показов многонациональной советской музыки, лучшие вокальные и инструментальные произведения композиторов Татарии получают все более широкий доступ на концертные эстрады Москвы, Ленинграда и многих других городов страны. Как уже отмечалось, опера «Джалиль» Жиганова в эти годы с успехом ставится Государственным академическим Большим театром Союза ССР и вскоре Национальным театром в Праге, балет «Шурале» Ф. Яруллина под названием «Али-Батыр» идет на сцене Ленинградского академического театра оперы и балета имени Кирова, его постановку осуществили театры в Софии и Бухаресте, а музыкальная комедия «Башмагым» ставится в Свердловске.

О завоевании лучшими произведениями татарской музыки интереса все более широких исполнительских кругов и слушательских масс говорит и значительное увеличение их публикаций центральными и местными издательствами. Об этом же говорит и все возрастающий удельный вес татарской музыки в программах центрального и республиканского радиовещания.

Обратимся же теперь к рассмотрению композиторского творчества в его основных жанровых аспектах.

Как и в минувшие десятилетия, песенное творчество нацеливалось на мобильное и действенное участие, которое позволяло бы песне оставаться верным спутником и другом миллионных слушательских масс. Татарские композиторы всех поколений в содружестве с поэтами, а среди них в послевоенные годы зазвучали такие имена, как С. Хаким, Г. Зайнашева, Р. Харисов, И. Юзеев, Г. Лагъпов, Р. Ахметзянов, Р. Минуллин, М. Тазетдинов, внесли свою хорошую лепту в решение этой задачи.

О масштабах и направленности их обоюдного творчества дают представление, в частности, несколько сотен произведений, опубликованных в индивидуальных песенных сборниках. Особо примечателен сборник «Ленин нурлары» («Лучи Ленина», составитель З. Хайруллина), изданный к 100-летию со дня рождения В.И. Ленина и включивший лучшие песни почти всех татарских композиторов. Свидетельством постоянного творческого общения композиторов с классической татарской поэзией служат сборники «Родной язык» и «Забавный ученик», объединивший песни на стихи Г. Тукая, и сборник «Тоска по Родине», где представлены лучшие песни на стихи М. Джалиля. А вот названия некоторых персональных сборников: «Вечная молодость» А. Ключарева, «Родной земле» Н. Жиганова, «Мы – октябрыта» М. Музафарова, «Романсы и песни» Р. Яхина, «Наша Родина» А. Валиуллина, «Песни друзей» И. Шамсутдинова, «На смену отцам» и «Песни» А. Монасыпова, «Внуки Ленина» Э. Бакирова, «Современники» Ф. Ахметова, «Скажут песни мои» Б. Мулюкова, «Перелески» М. Яруллина и др.

Традиционно незыблемой для песни остается ее тематическая актуальность. Многие песни вновь воскрешают героическое прошлое, напоминая о славных революционных борцах или передавая думы людей о только что отгремевшей войне.

Таковы, например, «Татбригада сугышчылары жыры» («Песня бойцов Татбригады») Р. Яхина, слова М. Нугмана, «Мулланур истәлегә» («Память о Муллануре») Дж. Файзи, слова С. Хакима. В этот же ряд, вошли: «Дан сезгә, жиңүчеләр» («Слава вам, победители») С. Сайдашева, слова М. Садри, «Шинель» З. Хабибуллина, слова А. Ерикеева, «Билгесез солдат кабере янында» («У могилы Неизвестного солдата») Дж. Файзи, слова Н. Арсланова, «Торыгыз, Мусалар» («Встаньте, джалиловцы») Дж. Файзи, слова С. Хакима и его же «Жәлил йолдызлары» («Звезда Джалиля»), слова А. Салахутдинова, «Панфиловец Ахметзян» Б. Мулюкова на слова Г. Шакирова, «Песня ветерана» Р. Яхина на слова Р. айтемирова и его же «Баллада о гальянке» на слова М. Нугмана, а также ставшая особенно популярной величаво-сосредоточенная «Баллада о двенадцати батырах» на слова Н. Арсланова с предпосланным ей эпиграфом из воспоминаний одного из бывших узников Моабита итальянца Ланфредини: «Татары умирали, как герои, с улыбкой на устах» (пример 146):

Медленно, певуче, задумчиво Пример 146

За-ту - ма - ни - лись да - ли не - бес, трес - нул ка - мень и дрог - ну - ла

твердь... Во - пло - ща - ясь в бес - смерт - ну - ю песнь, шли с у -

лыб - кой джа - лиль - цы на смерть, шли с улыб - кой та - та - ры на смерть.

Но, пожалуй, к особым творческим удачам должна быть отнесена хоровая песня «Хатынь» З. Хабибуллина на слова Н. Даули. Посвященная памяти жертв фашизма, эта суровая и мужественная песня-поэма с большой впечатляющей силой выражает высокие гражданственно-патриотические чувства советских людей.

Многоплановы по характеру и тематическим наклонениям песни о Родине. Это и лирически приветливые песни о Волге, родных полях и лесах, такие, как, например, песни А. Ключарева «Идел дулкыннары» («Волжские волны»), слова М. Хусаина, «Яз жыры» («Весенняя песня»), слова М. Садри, «Идел турында жыр» («Песня о Волге»), слова А. Ерикеева, Дж. Файзи «Бу кырлар, бу үзәннәрдә» («О эти поля, эти долины», слова С. Хакима), И. Шамсутдинова «Гәр килә басу» («Шумят поля»), слова М. Вильдановой, и целые циклы песен о Татарстане<sup>1</sup> и его столице Казани<sup>2</sup>. И примечательно, что начальная мелодическая фраза припева проникновенной лирико-повествовательной песни «Туган жирем – Татарстан» («Край мой родной – Татарстан») А. Ключарева, слова Г. Зайнашевой стала позывным сигналом Татарского радио (пример 147):

Пример 147

**Умеренно, напевно**

Горит над Вол - го́й, ра-ни-я за-ря, свет - ле-ют

да - ли, та - ег ту-ман... Как ут-ро-я-сно-е, стра-на мо-

<sup>1</sup> Среди них: песня-монолог «Туган ягыма» («Родной земле») Жиганова, слова З. Нури, величавая «Туган ил» («Родной край») Яхина, слова Р. Рамазанова, удостоенной премии на республиканском конкурсе, а также выразительные песни Монасыпова «Татарстан – республикам миңем» («Татарстан – республика моя»), слова С. Хакима, М. Яруллина «Татарстан миңем» («Мой Татарстан»), слова Г. Харисова, Ключарева «Татарстан – кара алтын иле» («Татарстан – край черного золота»), слова М. Нугмана, «Татарстан сәламе» («От Татарстана привет»), слова З. Нури и другие.

<sup>2</sup> «Ямле Казан» («Родная Казань») Р. Яхина, слова А. Ерикеева, «Яңа Казан» («Новая Казань») А. Ключарева, слова М. Хусаина, «Казаным» («Моя Казань») А. Монасыпова, слова А. Давыдова и другие.

я, Зем-ля мо - я, род-ной Та-тар - стан...

Своеобразной музыкальной эмблемой стала напевно-величавая песня-кантата «Республикам минем» («Республика моя») Н. Жиганова, слова Н. Арсланова. Активным и вместе с тем непринужденно-ласковым октавным взлетом женских голосов начинается ее запев (пример 148):

Пример 148

Негоропливо, с чувством

Смо - трю я на про-стор зе - мли род - ной,

ко - лышит ни-вы ве - тер сте-пей

зем-ли род-ной и ве - тер сте-пей

*mf* *mp* *mf*

Постепенно активизируясь, мягкое звучание напева перерастает в звонкий, ударно-энергичный припев. Теперь уже мажорно окрашенный октавный взлет и последующие пунктирно-ритмизованные возгласы полны энергии и силы (пример 149). Такое эмоциональное *crescendo*, пронизывающее этот многогранный музыкальный образ, лежит в основе всей куплетно-вариационной композиции кантаты, ибо с каждым новым проведением и запев и припев в разрастающемся хоровом и оркестровом звучании обретает все большую мощь и силу.

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом:

При-воль - на ты, пре - кра - сна ты, ро - ди - ма - я зем - ля,

Не менее обширный цикл составляют песни о Партии<sup>1</sup> и песенная Лениниана<sup>2</sup>. Казань свято хранит все, что связано с именем Ленина. Здесь началась революционная деятельность Ильича. Чутко передал в своих стихах «Сердце беседует с Лениным» поэт С. Хаким неодолимое влечение человеческих сердец к любимому Ильичу:

Спит еще, сны еще видит Казань,  
 Дышит листва предрассветным томлением.  
 Улица Ленина. Ранняя рань...  
 Сердце беседует с Лениным.

По-разному звучат три песни, написанные на эти стихи. Лирически напевна песня Х. Валиуллина. О сокровенном душевном общении с Лениным повествуется в полном глубоких раздумий о Родине монологе для баса, хора и оркестра Жиганова. По-балладному широко и свободно льется песня Дж. Файзи.

Во многих песнях авторы стремятся передать энергичный пульс трудовой жизни советских людей, будь то песни «Шауласыннар яшел урманнар» («Пусть шумят зеленые леса») Дж. Файзи, слова А. Исхака, «Сабанчы егетләр жыры» («Песня пахарей»), «Бригадир Гөлниса» или «Сайра, тургай» («Пой, жаворонок») З. Хабибуллина, все на слова Г. Насретдинова, «Татарстан нефтьчеләре жыры» («Песня нефтяников Татарии») М. Музафарова, слова А. Ерикеева, «Атня» А. Валиуллина на народные слова или песни о развернувшемся строительстве автомобильного завода на Каме «Ардуан-батыр» Р. Еникеева, слова Г. Зайнашевой, «Комсомол» Ф. Ахметова, слова Г. Рахима, «КамАЗ-батыр» Б. Мулюкова, слова З. Нури, «Романтики» Р. Яхина слова

<sup>1</sup> Здесь можно назвать песни: Яхина «Партия – безнең байрагыбыз» («Партия – наше знамя»), слова М. Хусаина, «Партия илтә» («Партия ведет»), слова Ш. Маннур, Жиганова «Партия», слова К. Тахаутдинова и «В этом партийность моя», слова А. Андрицоя, Ключарева «Андый партия бар» («Есть такая партия»), слова А. Арсланова, Бакирова «Рәхмәт Ленин партиясенә» («Спасибо, партия Ленина») на слова Г. Зайнашевой и др.

<sup>2</sup> Таковы песни Бакирова «Ленин турында жыр» («Песня о Ленине»), слова М. Садри и «Ленин утлары» («Ленинские огни»), слова И. Юзеева, Мулюкова «Гасырлар кешесе» («Гений веков»), слова М. Мазунова, А. Валиуллина «Ленин яши» («Ленин живет»), слова К. Наджми и «Ленинга» («Ленину») слова Э. Давыдова, Ключарева «Давыл алдыннан» («Песня о Володе Ульянове»), слова М. Хусаина, «Бүген Ленинның туган көне» («Сегодня день рождения Ленина»), слова Н. Давли и другие.

Р. Байтемирова, «Пятьдесят друзей» И. Шамсутдинова, слова Б. Камала, «Белый город» Р. Белялова, слова И. Каримуллина. По-юношески светлая песня «Город молодости» Э. Бакирова на слова С. Сулеймановой была отмечена третьей премией на Всероссийском конкурсе патриотической песни.

Легко объединить в единый цикл песни о борьбе за мир и международную солидарность<sup>1</sup>. Помнится, как песня «Клятва народов» Р. Яхина, одна из первых таких песен, привлекла своей взволнованностью и призывностью. По своему интонационному строю, особенно в начале припева, она особенно родственна мелодике современных лирических песен типа «Райхан» с характерным секстовым взлетом мелодии от квинты к терции лада и последующим нисходящим ходом с полутоном, заполняющим тоническую терцию. Однако обилие ритмических пунктиров, плотная аккордово-гармоническая ткань, пронизанная энергией сдержанного, но волевого движения, – все это активизирует народно-песенные обороты, придавая всей песне приподнято-решительный, мужественный характер (пример 150):

Пример 150

**Сдержанно, сурово**

Од-но же-лань-е нас ве-дет, всех лю-дей тру-да. Пусть бу-дет мир и пусть цве-тет край род-ной в са-дах!

<sup>1</sup> Назовем такие из них, как, например, «Дуслык турында жыр» («Песня о дружбе») С. Сайдашева, слова А. Ерикеева, «Яшәсен тынычлык» («Да здравствует мир») З. Хабибуллина, слова Г. Насретдинова, «Ана жыры» («Песня матери»), «Тынычлык турында жыр» («Песня о мире») Э. Бакирова, слова, соответственно, Ш. Маннура и М. Садри, «Тынычлык һәм дуслык жыры» («Песня о мире и дружбе») Р. Яхина, слова А. Ерикеева, «Я пою, чтобы мир был светел» Н. Жиганова, слова Ерикеева, «Кешеләр, сизгәр булыгыз» («Люди, будьте бдительны») А. Монасыпова, слова Р. Хакимова, «Әгәр аналар берләшсәләр» («Если объединяются матери») И. Шамсутдинова, слова М. Садри, «Вьетнам солдатына» («Вьетнамскому солдату») А. Ключарева, слова Н. Давли, «Бомбалар кирәкми» («Бомбы не нужны») Х. Валиуллина, слова Г. Латыпова, «Жирдә бер кояш» («Светит земле одно солнце») М. Яруллина, слова Р. Харисова.

Невозможно пройти мимо цикла комсомольско-молодежных песен. Помнится, как ярко прозвучала в свое время свежая по интонационно-мелодическому строю и общему стилизовому облику «Молодежная» Бакирова.

Пентатоническая по своей природе мелодика, приобретаемая устремленно-волевой и полетный характер, словно бы впитывает в себя интонационно-ритмический строй и характерный фактурно-гармонический склад, присущие комсомольским песням эпохи революции и гражданской войны, окрашивает всю песню в сурово-мужественные тона. Особо большую роль в этом играют такие элементы, как принцип активного волнообразно-восходящего развития мелодии с постепенным завоеванием кульминационных вершин, насыщение мелодии энергией ритмических пунктиров, лапидарное аккордово-гармоническое сопровождение (примеры 151а, 151б):

**В темпе марша** Пример 151а

*p* Запев

Над на - ми не - ба си - ний про - стор.

И, как ор - лы, с за - сне - жен - ных гор

**Allegretto** Пример 151б

Припев

Взви - вай - ся гор - до в не - бо, ю - ность на - ша,

в сте - пи, в мо - рях гре - ми по - бед - ным мар - шем

Помимо приводимого ниже перечня<sup>1</sup>, напомним в качестве характерного примера полубившуюся молодежи песню «Замандашлар» («Современники») Ф. Ахметова, слова Р. Хисматуллина (пример 152):

Пример 152

В темпе марша

Музыкальный пример 152: «Замандашлар» Ф. Ахметова, слова Р. Хисматуллина. Музыкальный текст включает вокальную партию и фортепиано-сопровождение. Темп: В темпе марша. Музыкальный язык: татарский. Стиль: марш.

Нашла отражение и тема дружбы братских советских народов. Один из ярких примеров – лирико-эпическая песня «Рус халкына сәлам» («Народу русскому привет») Жиганова, слова А. Ерикеева (пример 153):

Пример 153

Умеренно. Величаво *mf*

Музыкальный пример 153: «Рус халкына сәлам» Жиганова, слова А. Ерикеева. Музыкальный текст включает вокальную партию и фортепиано-сопровождение. Темп: Умеренно. Величаво. Музыкальный язык: татарский. Стиль: лирико-эпическая песня.

<sup>1</sup> Это: «Комсомол маршы» («Марш комсомола») С. Сайдашева, слова Г. Насретдинова, «Яшьлек жыры» («Песни юности») и «Яшәсен яшьлек» («Здравствуй юность») З. Хабибуллина, слова, соответственно, Ш. Маннура и А. Ерикеева, «Ике йолдыз» («Две звезды») М. Музафарова, слова А. Ерикеева, «Дан сиңа, дан, Комсомол» («Слава тебе, слава, Комсомол») и «Яшьләр жыры» («Молодежная») Э. Бакирова, обе на слова М. Мунира, «Канатлы яшьлек» («Крылатая молодость») А. Ключарева, слова Г. Латыпова, «Яшьлек хыяллары» («Мечты юности») Яхина, слова М. Нугмана, «Яшьлек дустыма» («Другу юности») М. Яруллина, слова И. Юзеева.

Придавая звучанию степенно-величественный характер, композитор насыщает раздольную, по-фольклорному распетую мелодию все большей и большей энергией, приводящей мелодическое развитие к мощной и светлой, подлинно гимнической кульминации.

Здесь же можно назвать завоевавшие популярность песни «Бухара-Урал» Ключарева, слова З. Туфайловой, и его же «Казань-Уфа» на слова М. Садри, «Дуслык турында жыр» («Песня о дружбе») Х. Валиуллина, слова Х. Вахита и завоевавшие особенно большую популярность броские песни З. Хабибуллина «Казакъ кызын яратам» («Моя любимая казашка»), слова Г. Сагидуллина, и «Казакъ дустыма» («Другу казаху»), слова С. Хакима (пример 154):

Умеренно. Задорно Пример 154

*mf* Ка-зан ди-гән  
И-дел бе-лән

ка - ла - дан, юл - даш - лар,  
Ка - ма - дан, юл - даш - лар,

Не иссякает родник лирической песни. Живыми струями разливается в ней сердечная задумчивость, овеянная часто поэзией родной природы. Оттого так полюбились выразительные и полные искреннего чувства «Гөлшаһидэ жыры» («Песня Гульшагиды») Дж. Файзи, слова Г. Абселямова, «Кичке моннар» («Вечерняя грусть») Жиганова, слова Н. Арсланова, его же «Зарыгу» («Ожидание»), слова Б. Старчикова или проникновенный монолог «Менэргэ иде Урал тауларына» («Если б взобраться на Уральские горы») Музафарова, слова Г. Зайнашевой (пример 155):

Умеренно, певуче Пример 155

*p* Ме-нәр - гә и - де У - рал тау - ла - ры -

4

на, Ба-сар - га и-де кы-я та-шы - на;

Большой успех выпал на долю песни Хабибуллина «Извилистый ручеек», слова Н. Исанбета (пример 156):

Пример 156

*p* Плавно, не спеша

На за-ре вол-ной иг-ра-я, пой, из-ви-лис-тый ру-чей.  
Раз-ли-лась, как ра-дость ма-я, пе-сня Ро-ди-ны мо-ей.  
А-лым цве-том, пе-ре-цветом, на-ши де-вуш-ки цве-тут. Де-вуш-кам  
Хо-ро-ши зи-мой и-де-том пар-ни ми-мо не прой-дут. Сол-ныш-ко,

10

сла-ва, сла-ва ут-рен-ним цве-там. На род-ных кол-в  
ран-ний час вы-хо-ди на-встре-чу нам. Сла-ва де-вуш-  
хоз-ных ни-вах бу-дет под-виг зна-ме-нит-шек сча-сли-вых  
в пе-снях Ро-ди-ны гре-мит.

14

Покоря своим неизбывным, поэтически вдохновенным мелодическим разливом, эта песня вместе с тем является прекрасным образцом чутко найденного художественного сплава выразительных компонентов, свойственных, с одной стороны, татарским хороводно-игровым песням, с другой – лирическим советским песням типа «Хороводной» А. Новикова или «Ой, цветет калина» И. Дунаевского.

Из других лирических песен, полюбившимся слушателям, можно назвать песни Сайдашева «Халисэ» («Халиса»), слова Г. Хужиева, «Чишмэ буенда» («У родника»), слова М. Садри, песни Ключарева «Синең хакта» («О тебе»), слова А. Ерикеева, «Картаерга мөмкин түгел» («Стареть невозможно»), слова Г. Зайнашевой, «Онытма» («Не забудь»), слова Н. Даули. Из песен Яхина хочется упомянуть его проникновенные «Жырланмаган эле безнең жыр» («Еще не спета наша песня») и как бы почерпнутую из свежих родников протяжной народной песенности «Китмэ, сандугач» («Не улетай, соловушка»), слова Г. Зайнашевой (пример 157):

*mf* Широко, взволнованно Пример 157

*cresc.*

Со-ло-вей, со-ло-вей, со-ло-вей, не у-ле-тай, кры-лья ши-ре ра-спах-ни, край наш пе-сней о-да-ри.

Представление о лирическом цикле будет неполным, если не упомянуть о таких песнях, как, например, «Синең саф мэхэббәтең» («Твоя любовь») Х. Валиуллина, слова С. Хакима и «Хыялымда йөртәм сине» («Нет сил тебя забыть») А. Монасыпова, слова Н. Арсланова, или его же «Кояшларын белән кил син миңа» («Приди ко мне») на слова Р. Ахметзянова, «Таң йолдызы» («Утренняя звезда») Ф. Ахметова, слова М. Ногмана, или его же «Елмай, иркәм» («Улыбнись, дорогая»), слова А. Ерикеева, а также «Ак дулкыннар» («Белые волны») Р. Еникеева, слова М. Хусаина и его же «Казань – колыбель жизни моей» на слова М. Хусаина и «Синең эзләр» («Твои следы»), слова Р. Ахметзянова (пример 158):

**Andante con moto** Пример 158

Тво-и сле- ды бе гут по скло- нам гор, тво-и сле- ды зо- вут ме- ня к ве- сне. По скло- нам гор

Не сторонится песня и веселой шутки, острой иронии, сатиры и юмора. Колоритны и свежи такие, например, песни: «Шәһәр кызы» («Девушка из города») Музафарова, слова А. Бикчантаевой, «Хат ташучы Хәтимә» («Письмоносец Хатима»), слова Г. Насретдинова, «Бабушка и я» А. Монасыпова, «Өф-өф итеп» («Воспитали сына») Р. Еникеева, слова Г. Афзала, «Колхоз такмаклары» («Колхозные частушки») З. Хабибуллина, слова Г. Зайнашевой, «Табут» («Гроб») Н. Жиганова, на слова М. Джалиля, «Язган миңа күрергә» («Суждено мне все это увидеть») Х. Валиуллина, слова Ш. Галеева и другие.

Широко влились в песенный репертуар новые произведения С. Садьковой. Мелодическое дарование старейшей народной артистки ярко проявилось в ее 250

новых проникновенных песнях, посвященных Актанышскому, Агрызскому и другим районам, а также в композиции «Мы казанские девушки», вошедшей в репертуар Татарского ансамбля песни и танца ТАССР. Вошли в музыкальный быт также лучшие песни самодеятельных любителей-мелодистов. Это, например, посвященные гражданской тематике песни: «Ак каеннар» («Белые березы»), «Сөйгәнем умартачы» («Мой любимый пчеловод») Е. Хисамова, «Планета моя» учителя Сагитова, «Наше Азнакаево» С. Ахметова, «Татарстан – золотая колыбель» Ф. Сабирова, некоторые лирические песни пенсионера Г. Мазитова, учителя из Набережных Челнов Х. Булатова, Ф. Ахмадеев и другие.

\* \* \*

Такова в общих чертах тематическая панорама песенного творчества. Мы постарались возможно полнее воспроизвести ее, и дабы остаться верными правде привели довольно большие, хотя и далеко-далеко неполные перечни песен. Нам это показалось необходимым еще и потому, что песня по своей жанровой специфике и функциональному предназначению была и остается одним из самых чутких барометров общественной и, так сказать, эстетической атмосферы.

Призванное быть одним из боевых участков творческого фронта, песенное творчество в наибольшей мере было подвержено официальной тогда ориентации искусства на победные реляции, славильно-гимнический оптимизм, призванный отражать жизнерадостность и энтузиазм миллионов советских людей, не боящихся никаких препятствий и трудностей, преданных делу «великого вождя народов».

И если сегодня, не без горького сожаления, в адрес песенного творчества первых послевоенных десятилетий, при всем его историко-художественном значении, ставится вопрос о том, что, говоря словами очевидца, заполнявшая страну лавина песен «более властно, нежели слова, внушала людям веру в сталинский «рай», веру сердца в мир, «где так вольно дышит человек» и где никогда не пропадает тот, «кто с песней по жизни шагает»<sup>1</sup>, то в соответствующей мере таящееся здесь глубочайшее противоречие между творческой конъюнктурой и жизненными реальностями коренилось и в татарском песенном творчестве.

Было бы несправедливо не отметить, что в отношении целого ряда песен о партии и на другие гражданственные темы не говорилось, и неоднократно, об их упрощенной лозунгово-официальной декларативности, холодной торжественной риторике, которой так грешили насыщенные пунктирно-аккордовыми фанфарами quasi-гимны и марши. Неоднократно подвергались критике штампы, шаблонные песенные перепевы и примитивные лирические поделки, грешащие мелкотемьем и налетом слезливой сентиментальности.

Однако столь же ошибочным было бы не видеть за всем этим здоровых творческих тенденций, проявившихся в лучших образцах песенного искусства и обусловивших его прогрессивное развитие и на этом исторической этапе. Об

<sup>1</sup> *Житомирский Д.* На пути к исторической правде // Музыкальная жизнь. 1988. № 13. С. 3.

этом говорит тот факт, что, минуя неизбежные «издержки» творчества, лучшие песни нашли доступ к слушателям, заслужили их любовь и признательность.

Жизнь песни немыслима без непрерывного обогащения ее музыкально-выразительного лексикона. Опираясь на исторически отобранный плодотворный опыт, она впитывает новые «интонационные соки», ассимилирует, при сохранении самобытных народно-песенных элементов, художественные средства и приемы, почерпнутые в песенном арсенале революционной эпохи, в традициях русской классической, а также современной массово-бытовой и эстрадной песенности. Этот же процесс проявился в расширении жанровых рамок, о чем свидетельствует создание ярких песен с чертами балладности, баркарольности, вальсовости.

Нельзя не заметить и того, что все шире становится творческое общение татарской песни с поэзией и музыкой башкирского, казахского, узбекского, марийского и других братских народов.

Принципиально важно подчеркнуть и то, что претворение этих общих тенденций не исключало, а, скорее, предполагало выявление индивидуального творческого почерка того или иного композитора. Вдруг новыми красками зазвучали в песнях Загида Хабибуллина своеобразные ритмо-интонационные обороты татарских такмаков и скорых шуточных песен, то чуткий Мансур Музафаров тонко инкрустирует свои лирико-эпические песни широким распевом старинных «озын көйләр» (протяжных песен), а Рустем Яхин филигранно отточенными штрихами впишет в свои эмоционально-взволнованные или лирико-созерцательные песенные монологи интонационно-ритмические обороты и фактурно-гармонические приемы, идущие от русской романсовой лирики или былинного сказа, то Алмаз Монасыпов словно бы изнутри взорвет спокойно-созерцательную плавную мелодическую орнаментику татарской песни, превратив ее в драматически насыщенную декламацию, или Джаудат Файзи, Александр Ключарев, Назиб Жиганов внесут новые оттенки в эмоционально-образный, интонационный и гармонический строй песенной героики и лирики. Примечательна и та освежающая струя, которую вносят своими интересными по интонационному и ладо-гармоническому языку песни Рената Еникеева, Мирсаида Яруллина, Фасиля Ахметова и других представителей самого молодого композиторского поколения.

Творческие проявления композиторов в иных, кроме песни, вокальных жанрах наметились еще в 30-е годы. Вспомним ранние романсы Н. Жиганова, М. Музафарова, Ф. Яруллина. Однако сколько-нибудь интенсивного развития романс до начала 50-х годов не получил. Поэтому, очевидно, столь заметной и привлекательной оказалась новая стилистически яркая струя, внесенная в эту жанровую область вокальным творчеством Рустема Яхина. Достаточно вспомнить о том большом успехе, который сопутствовал и сопутствует до сих пор таким его романсам, как «Кем белер кадереңе» («Песнь любви») на стихи Г. Тукая, «Кил, чибәрәм» («Тебя желанней нет») на стихи А. Ерикеева, «Оныта алмыйм» («Забыть не в силах я») М. Нугмана, «Күңелемдә яз» («В душе вес-

на») на стихи Г. Насрый, «Нинди матур безнең тын бакчалар» («Как хороши наши вечерние сады») на стихи С. Урайского.

Проникнутые задушевым лиризмом, поэтически отражающим влюбленность в жизнь, в красоту природы и человеческих чувств, эти произведения захватывают своей яркой музыкально-поэтической выразительностью, обрашающей нас и к миру пылких любовных признаний, и к милым сердцу родным пейзажам, и к страстным взлетам драматизма, и к умиротворенному философскому раздумью. При этом наиболее близкими композитору оказываются поэтические образы, в которых выражение человеческого чувства неотделимо от родственного ему по состоянию образа природа.

Это можно услышать в романсах «Тебя желанней нет» или «В душе весна», где выразительно устремленные мелодико-декламационные фразы солиста, словно окутываемые волнообразными накатами фортепианного сопровождения, сливаются в единый взволнованный музыкально-поэтический монолог (пример 159):

Пример 159

**Spirituoso**

Я каж - дый ве - чер в сад и - ду,  
 я каж - дый ве - чер встре - чи жду.  
 В ду - ше мо - ей ли - ку - ет вес -  
 на.

Характерно, что на том же раннем этапе романсного творчества Яхин обратился к высокой гражданской тематике в романсе «Поэт» на стихи Г. Туккая, создав полный публицистического пафоса лирико-философский монолог речитативно-декламационного склада (пример 160):

Пример 160

**Grave. Con spirito** *ff* *molto allarg.*

И в смерт-ный час мой э-тот мир по-ка - да - я, > я бу-ду  
петь, как преж-де, жизнь про-слав - ля - я. > И ска- жу: "Дру-зья мо - и, на-век про-  
шай - те, я у - хо - жу от вас, вы жизнь про-дол-жай - те!"

Но самым значительным шагом в этом направлении, и не только в плане личной творческой эволюции композитора, было создание им в 1955 году цикла романсов «В Моабитском застенке» на стихи из знаменитой «Моабитской тетради» Мусы Джалиля. Тем более, что это был своеобразный итог, обобщивший творческие предпосылки, так ярко выявившиеся в романсной лирике Яхина. К ним можно отнести вместе с его умением найти тонкий и выразительный интонационно-мелодический эквивалент для раскрытия эмоционально-психологического подтекста стиха (используя при этом как широкий, питаемый фольклорными родниками песенный распев, так и различные типы мелодизированного речитатива) еще и мастерское владение богатой палитрой фортепианного сопровождения, впечатляющего искусно найденными фактурно-гармоническими штрихами, а также общей формой, всегда логически точной и убедительной.

Однако воплощение столь значительного трагедийного в своей основе замысла в масштабах циклической формы потребовало решения многих новых задач – ведь пламенные стихи Джалиля становились неотделимыми

от образа самого поэта-героя. От его лица и произносится здесь пять разнохарактерных, но взаимодополняющих друг друга вокальных монологов: 1. Жырларым (Песни мои); 2. Тик булса иде ирек (Если б волюшка была); 3. Уткәндә кичергән (Счастье не вернуть...); 4. Соңгы жыр (Последняя песня); 5. Катыйльгә (Палачу)<sup>1</sup>.

Страстная вера поэта в то, что его песни, воспевающие Родину и бесстрашно сражающиеся с врагом, услышит народ, находит сильное выражение в возвышенно-торжественном звучании музыки первой части (Appassionato, maestoso), где энергия афористически лапидарных фраз усилена динамикой выдержанного от начала до конца триольно-аккордового движения в фортепианном сопровождении (пример 161):

Пример 161

The musical score consists of two systems. The first system includes a vocal line with lyrics: "Пес - ни мо - и! Вы взо - шли в серд - це мо - Жыр - ла - рым. в сез, шы - тып ио - рә - тем -". The piano accompaniment features a triplet accompaniment. The second system includes a vocal line with lyrics: "рас - цве - да, ил кы - рын - тай - - те в ми - лых кра - ях! да чо - чәк а - ты - гыз!". The piano accompaniment continues with the triplet accompaniment. Dynamics include *f*, *cresc.*, and *mf*.

<sup>1</sup> См. Р. Яхин. В Моабитском застенке для баса в сопровождении фортепиано. М., 1961. В отличие от первоначальной редакции здесь переставлены местами первая и пятая части, а также уточнены заголовки второй, третьей и четвертой частей, которые раньше соответственно назывались: «Если б ласточкой я стал...»; «Забывается скорбь...»; «Земной лик так широк».

По своему общему героико-торжественному звучанию сближается с первой частью пятая, финальная часть цикла. (*Eroico, maestoso*). Декламационная патетика, суровое по колориту, но полное волевых импульсов фактурно-гармоническое сопровождение – все это создает необходимую эмоционально-психологическую атмосферу для монолога свободного душой узника-поэта, бросающего смелый вызов палачу (пример 162):

**Eroico, maestoso** Пример 162

*mf* Мне не страш-на, па-лач, тво-я ру-ка! Что мне  
Мин тез чук-мэм, ка-тыль, си-пец ад-да, кол ит -

пла - ха, то - пор кро - ва - вий?! Пусть уз - ник я, ду - шой сво -  
сэц дэ, тот - кын ит - сэц дэ, ки - рок и - кан, ү - лэм а -

бо - ден я! На казнь я и - ду, как сол - дат.  
я - гү - рэ, бал - та бе - лэн ба - шым кис - сэц дэ.

Каждый из трех лирических монологов, обрамленных этими крайними, оваянными героической патетикой частями, вносит свой эмоционально-психологический штрих в собирательный образ стоящего на краю гибели поэта: полна задушевного лиризма его дума о любимой стране и родном доме, выраженная в музыке второй части (*Con anima. Rubato*), мужественное ожидание конца, который оборвет поэтическую музу узника, – такова эмоционально образная атмосфера наиболее драматического четвертого монолога (*Largo*), и, как ярчайший контраст соседним, подлинно лирический центр цикла – третья часть (*Agitato, ma non allegro*) – взволнованная песнь о никогда не покидавшей поэта светлой, но, увы, не достижимой встрече с любимой (пример 163):

**Agitato, ma non allegro** *a tempo* Пример 163

*rit. e dim.*

Зна - ю, ту - ча прой - дет, дней тре -  
 Ут - кан - дэ / ки - чер - гон / вож - ных пе - чаль не - воз - врат - но уй -  
 лар, та - зап - лар бар - сы да кай - ты -  
 дет в бес - пре - дель - ну - ю даль.  
 ла, бар - сы да жу - е - ла.

Новыми яркими сочинениями обогатилось романское творчество и в последующие годы. Среди несомненных творческих удач можно назвать романсы Яхина – «Ышанам» («Верю»), слова Л. Айтуганова, «Нинди матур безнең тын бакчалар» («Как хороши весенние сады»), слова С. Урайского; Жиганова – «Хыялы тәндә» («В ночь мечтаний»), слова Н. Арсланова, «И березам тоже желтеть», слова М. Тазетдинова, «Кичке моннар» («Вечерняя грусть»), слова Н. Арсланова; Дж. Файзи – «Язгы хисләр» («Весеннее настроение»), слова Н. Зарифа, «Кайт, сөеклем» («Вернись, любимый»), слова А. Гайсина; Монасыпова – «Монланма, иркәм» («Не надо грустить»), слова Н. Арсланова, «Йолдыз кебек» («Как звезда...»), слова А. Айтуганова; Еникеева – «Бәхет» («Счастье»), слова М. Джалиля; Якупова – «Нигә син жырладың миңа» («За чем ты пела мне»), слова Н. Даули.

Не может не радовать общая направленность романского творчества: содержание современной вокальной лирики невозможно представить без широкого претворения в ней поэтического содержания, обращенного непосредственно к общественно значительной гражданской тематике. Чувство нерасторжимой связи человеческих судеб с судьбой Отчизны пронизывает самые интимные лирические монологи, такие, как, например, «К родному краю» Жиганова, слова З. Нури, «Не улетай, соловушка» Яхина, слова М. Нугмана, «Ничего другого мне не надо» Музафарова, слова С. Хакима, «Последняя песня» Монасыпова, слова М. Джалиля и многие другие.

Дело в том, что название «романс» стало часто относиться к произведениям, не заключающим в себе всех необходимых для этого жанра черт. Для этого оказывается достаточным оснастить сопровождение вокальной мелодии развитым, часто украшенным цветистыми пассажами сопровождением. В остальном же, а главное, в своей неизменной куплетности, эти произведения остаются песнями. Нам могут возразить, сославшись на то, что куплетная песня-романс как своеобразная жанровая разновидность, известная еще со времен Шуберта и мастеров русской вокальной лирики первой половины XIX века, широко распространена она и в советском вокальном творчестве. Да это так. И нет оснований ополчаться против таких, имеющих славную демократическую традицию песенно-романсных форм.

Но значит ли это, что романс в его подлинной жанровой природе (психологизм, гибкое слияние напевной кантилены с музыкально-речевой декламацией, сквозная развернутая форма, тонко разработанное, выразительное инструментальное сопровождение и др.) отжил свой век? И как бы ни были хороши близкие к романсу вокальные сочинения, такие как, например, «Еще не спета наша песня», «В тихую ночь», «Над Дёмой» Р. Яхина, «Вечерняя грусть» Н. Жиганова, «Горная красавица» Р. Еникеева и многие другие, они все же в основе своей остаются куплетными песнями, имеющими несколько более развитое, нередко варьируемое при повторах, сопровождение.

Проблему татарского романса, таким образом, нельзя считать решенной. Следовало бы обратить внимание и на совсем забытую область вокального ансамбля.

\* \* \*

Творческий поиск коснулся и такой области, как крупные формы вокально-хоровой музыки. Ярko проявилась здесь инициатива Мансура Музафарова, выступившего с близкой к кантатно-ораториальному жанру сюитой «Бэхет юлы» («Путь счастья») для солистов, хора и симфонического оркестра на слова Х. Вахита. Созданное в 1950 году и посвященное 30-летию советской Татарии, это произведение показывает трудный, но победный путь татарского народа, следуя при этом в концептуальном и композиционном отношении как бы канонизированной в тот период схеме.

Открывается сюита воспоминанием о тяжелом дореволюционном прошлом. Как скорбное повествование, прерываемое возгласами гневного протеста, звучит музыка первой части («Тяжкой была наша жизнь»). В призывно-мужественной по характеру музыке второй части «Кояш чыкты» («Солнце взошло») передается пафос революционной борьбы татарского народа, объединенного общей целью с русским и другими народами нашей страны. Созидательному труду советских народов на заводах, фабриках, колхозных полях посвящена третья часть «Таң атты» («Взошла заря») и четвертая часть «Шаулы урман» («Лес шумит»).

Образ новой, преображенной в послереволюционную эпоху столицы Советской Татарии – Казани – воссоздается в пятой части «Казан турында жыр»

(«Песнь о Казани») музыка которой неотделима от полных оптимизма бодрых и задорных современных народных игровых песен. В завершающем сюиту финале выражены чувства народа, воспевающего свою прекрасную Родину и ее победы.

С хорошим чувством хорового стиля, в духе современного лирико-эпического повествования написал свою хоровую сюиту «Заря на Волге» в трех частях для смешанного хора в сопровождении инструментального ансамбля М. Латыпов, посвятив это произведение 60-летию Татарской АССР. Образу юного Ленина, его смелому вступлению на путь революционной борьбы посвятил свою кантату «Студент Владимир Ульянов» на слова М. Хусаина А. Валиуллин.

Одной из лирико-философских страниц поэзии Джалиля – его известным стихотворением «Чишмэ жыры» («Песня родника») – было вдохновлено впечатляющее своей выразительностью сочинение – одноименная хоровая поэма для смешанного хора с симфоническим оркестром только начинавшего тогда самостоятельный творческий дуть Ф. Ахметова. Не соблазняясь изобразительными деталями, живо рисующими бегущий под гору родник, автор посредством интонационно выразительных изгибов мелодии и колоритных штрихов в хоровом и оркестровом звучании, облученном в стройную трехчастную форму, стремится передать лирически окрашенную мечту поэта о том, чтобы и его песни, подобно роднику, оплодотворяющему землю, сады и леса, помогали расцвету человеческих сердец.

Другим развернутым по форме произведением, воплощающим еще одну ярчайшую поэтическую страницу Джалиля, явилась тогда вокально-симфоническая поэма «Сандугач һәм чишмэ» (Соловей и родник») М. Яруллина. Однако наибольшее внимание привлекла к себе его оратория «Кеше» («Человек»)<sup>1</sup> на слова Р. Харисова.

Исполнение первой в татарской музыке оратории ожидалось с большим интересом. Оно должно было дать ответ на вопрос: ответит ли это произведение возлагавшимся на него надеждам? Теплый прием и единоклюнная высокая оценка оратории рассеяли сомнения.

Достоинство оратории в том, что образная рельефность стихов, их высокая героико-патриотическая настроенность получила выразительное – без многословия и ложного пафоса – музыкальное воплощение в семи лаконичных частях: 1. Земля и Человек (Energico. Allegro moderato); 2. Прометей (Allegro); 3. Революция – Ленин (Sostenuto); 4. Труд (Allegro molto); 5. Колыбельная (Andante); 6. Война – Муса (Allegro); 7. Слава Человеку

<sup>1</sup> Впервые оратория «Человек» прозвучала на одном из заседаний творческого объединения молодежи при Татарском обкоме ВЛКСМ в Доме актера в исполнении хора Казанского музыкального училища под управлением Н. Джураевой. Концертмейстер Е. Спаская. Солисты – Х. Гиниятова, Р. Шарафиев (чтение), Р. Башаров. Несколько позже в одном из концертов X пленума Союза композиторов ТАССР состоялась вторая премьера, когда оратория была исполнена хоровой капеллой БАССР с симфоническим оркестром под управлением Н.Г. Рахлина.

(Allegro moderato). Спаянные в единое целое живым поэтическим словом, произносимым чтением, они раскрывают генеральную мысль произведения: утверждение бессмертной идеи связи Человека с великим источником всех благ – Землей.

Музыка оратории – еще один яркий пример выражения возвышенно-гражданственного содержания через общительную песенную интонацию. Глубоко почвенная и жанрово-многолика, песенная интонация пронизывает всю вокально-симфоническую ткань, окрашивая ее то в суровые, величаво-эпические тона (Земля и Человек) (пример 164), то воспламеня пафосом ораторского призыва (Революция – Ленин) и пронизывая чеканной поступью марша (Труд) (пример 165), то согревая лаской затаенного лирического распева (Колыбельная) (пример 166):

**Energico** Пример 164

5

**Sostenuto** Пример 165

5

За - дро - жа - ла вдруг и со - тря - сась Зем - ля.

Пример 166

*Andante*

*p* В свет - лом ми - ре, мой ма - лыш,  
ты ро - дил - ся яс - ным днем.

Среди крупных произведений кантатно-ораториального жанра следует назвать ораторию «Казань» для солистов, теща, хора и оркестра Бату Мулюкова на стихи Р. Харисова.

В семи частях этого монументального произведения воссоздаются эпизоды исторического прошлого и славного настоящего Казани.

В оркестровом вступлении, открывающем первую часть («Начало песни») торжественно провозглашается главный мотив оратории, символизирующий образ Казани. Звучат слова теща:

Казань, Казань,  
Гостеприимный город мой!  
Моя ты гордость,  
Корень счастья –  
Красавица великая Казань!

Следующий далее рассказ о зарождении Казани («Легенда»), развертывающийся на основе народного лирико-эпического напева «Быстргай», сменяется бурным повествованием о грозных событиях исторического прошлого («На битву с врагами»). Яркую картину сходки студентов Казанского университета с участием В. Ульянова рисует хоровая четвертая часть – «Сходка». Памяти славным борцам-революционерам, отдавшим жизнь в борьбе за Советскую власть, посвящена выдержанная в духе реквиема пятая часть – «Вечный огонь». Образ современной Казани, с характерным для нее энергичным пульсом трудовой жизни, предстает в светлой, полной жизнеутверждающего

звучания шестой, подлинно кульминационной части оратории «Город – труженик». Героическим звучанием завершает ораторию ее финальная часть – «Слава городу», венцом которой вновь звучит открывшая ораторию тема Казани.

Немаловажное значение для воплощения столь широкого замысла имеет привнесённая в музыкально-образный строй взаимосвязь различных по интонационным истокам фольклорных элементов – от мелодических оборотов, характерных для татарских песен, до «Интернационала» и современного песенного творчества.

Полнозвучным дополнением к названным ораториям послужили созданные к 60-летию Октябрьской революции кантаты «Инквизиторы XX века» Р. Еникеева на стихи Х. Туфана, принесшая композитору звание лауреата Республиканской премии имени Г. Тукая, и Пионерская кантата Л. Хайрутдинова на стихи татарских поэтов.

К произведениям, заметно обогатившим современную татарскую хорошую музыку, относится Концерт для смешанного хора а cappella Ш. Шарифуллина. Особое и принципиальное значение этого ярко самобытного сочинения состоит в том, что старинные песнопения мунаджаты, до этого не фиксировавшиеся музыкальными этнографами, благодаря чуткой и свободной обработке приобрели новое и вполне современное звучание.

Продолжая начатую здесь разработку новых фольклорных пластов, Шарифуллин создал сюитно-поэнную композицию «Деревенские напевы» для солистов и хора а cappella. В семи частях цикла повествуется о встрече и горестной разлуке влюбленных. Однако этот, казалось бы, традиционный сюжетно-песенный мотив обретает в оригинальных обработках композитора необыкновенную свежесть звучания, обусловленную своеобразием интонационного и ритмического строя старинных лирически-проникновенных песен в жанре «деревенских напевов». Хоровые произведения Шарифуллина, демонстрируя творческий подход к сокровищам национального фольклора, ещё и ещё раз подтверждают плодотворность их возрождения в синтезе с выразительными средствами и композиционными приемами современной музыки.

\* \* \*

Отрадные перемены – так можно определить основной результат развития камерно-инструментального творчества. Об этом говорит успешное формирование основных жанровых разновидностей как в сфере сольной, так и ансамблевой камерной музыки.

Из произведений, созданных в первые послевоенные годы, необходимо прежде всего указать на разнохарактерные фортепианные пьесы. Таковы вошедшие в библиотеку юного пианиста, впечатляющие своей образностью: Сказка, Вальс, Прелюдия, Скерцо, Песня Н. Жиганова, его же Детский альбом, включающий Марш, Мелодию, Вальс, Грустную пьесу, Танец, а также фортепианная сюита, состоящая из Прелюдии, Скерцо, Вальса, Токкатины; ряд острохарактерных фортепианных пьес А. Лемана, объединённых в сюиту «Пионерское

лето»; окрашенные проникновенным лиризмом Вальс, Юмореска, Осенняя песня М. Музафарова или причудливо-таинственный «Шурале» А. Ключарева.

Среди инструментальных пьес, ставших достоянием концертного репертуара, можно назвать написанные со вкусом и чутким проникновением в тонкие нюансы душевных движений фортепианные Прелюдии, Скерцино, Танец, Юмореску Р. Яхина, броские и колоритные пьесы для гобоя, кларнета, баяна А. Ключарева, для скрипки, флейты, виолончели А. Лемана, Романс, Вальс и Рондино для скрипки с фортепиано М. Музафарова, Сонатину для фортепиано, Прелюдии для валторны и виолончели, пьесы для трубы И. Шамсутдинова.

Столь же широкий и благоприятный отклик нашли такие развернутые, своеобразно запечатлевшие в новом профессиональном преломлении характерные закономерности народного инструментального музицирования, как две Поэмы (*ре* минор и *ля* минор) для скрипки и фортепиано М. Музафарова, а также виртуозная Токката для фортепиано А. Ключарева и основанная на свободной разработке подлинных народных мелодий сюита «Татарстан» Лемана. Эти произведения, при всем их индивидуально-стилевом отличии, объединяются одним общим признаком: заложенный в их композиционной основе принцип эмоционально-образного и жанрово-тематического контраста является через ту или иную форму сопоставления двух коренных народно-мелодических типов – протяжной лирической кантилены, располагающей к выявлению собственных ей экспрессивных потенций, и близких скорой песне оживленно-подвижных тем, раскрывающих скрытую в них динамическую энергию.

Немногочисленными были опыты в области ансамблевой камерно-инструментальной музыки. Помимо М. Музафарова, написавшего два струнных квартета – Первый в 1949 и Второй в 1957 годах, – к этому сложному жанру в порядке профессиональных творческих проб обратились тогда некоторые из молодых авторов, в частности А. Валиуллин. Однако путь к концертной эстраде эти сочинения не нашли, оставшись, скорее, более или менее удачными пробами пера.

Репертуарную жизнь обрели Сонатина для виолончели и фортепиано Э. Бакирова и Соната для скрипки и фортепиано А. Монасыпова. И хотя оба ансамбля создавались тоже в рамках студенческих работ, их очевидные художественные достоинства вывели оба опуса далеко за эти границы.

Предельный лаконизм, яркая образная характерность тематизма, сочетающего почвенно-пентатонный мелодический строй с точно найденным для каждого раздела кругом фактурных и гармонических средств, отличает Сонатину Э. Бакирова.

Созданию глубокого образно-смыслового контраста между крайними быстрыми частями, заключающими, в свою очередь, логически-стройную последовательность музыкально-образных построений в рамках сонатного *allegro* с зеркальной репризой (первая часть, *Allegro*) и классического рондо (третья часть, *Allegro moderato*) и лирически одухотворенной второй частью

(Andantino), способствует свойственный их музыке точный жанровый адресат, коренящийся в мелодических недрах старинного и современного песенного фольклора.

В близком творческом ключе, правда, при иной стилиевой ориентации, решена Соната для скрипки и фортепиано А. Монасыпова, также вошедшего в группу выдвинувшихся тогда молодых композиторов.

От замечательных романтически приподнятых лирико-экспрессивных высказываний Шумана, Чайковского, Грига идет темпераментное, насыщенное внутренним током мелодико-фактурного развития изложение ярких, широкораспевных тем, их интенсивная разработка, достигающая выразительных кульминационных вершин, а также композиционно четкая структура всех трех частей цикла.

Контраст между стремительно-напряженной главной темой, звучащей на фоне бурных пассажей фортепиано, и спокойно-созерцательной народно-песенной по складу побочной темой в первой части (*Allegro non troppo*) заостряется драматическим эпизодом в разработке (*Allegro marziale Meno mosso Appassionato*). В музыке второй части (*Adagio Andante con molto*) отражена целая гамма душевных состояний – и тихая грусть, и тревожные раздумья, и страстное волнение. Свободное чередование разнохарактерных эпизодов свойственно скерцозно-оживленной, включающей тематические реминисценции третьей части (*Allegro scherzando*).

Колоритная, состоящая из шести характерных жанровых зарисовок Сюита для квартета, деревянных духовых инструментов (1. Джигит и девушка; 2. Колыбельная; 3. Летний лес; 4. Танец девушки; 5. Аппакай; 6. Праздничное утро) была написана И. Шамсутдиновым.

Иная картина начинает складываться на рубеже 50–60-х годов. На смену единичным обращениям к камерно-инструментальным жанрам пришла пора более широкого движения за их освоение. Подтверждением служат струнные квартеты А. Валиуллина, Б. Мулюкова и целый ряд циклических камерно-инструментальных произведений Ф. Ахметова, М. Яруллина, И. Якубова, Р. Еникеева.

В этом перечне есть одна примечательная черта: большинство из названных здесь авторов принадлежало тогда к самому молодому композиторскому поколению.

В интересе к камерно-ансамблевому инструментализму, несомненно, проявилась новая и плодотворная ориентация, полученная молодыми композиторами в период консерваторской учебы. Их значительная творческая инициатива в этой области стимулировала развитие таких жанров, как соната, трио, квартет, квинтет, и способствовала общему расширению жанрово-стилевого диапазона татарской музыки.

К произведениям такого плана, ставшим ценным пополнением камерного репертуара, можно причислить: Сонату для флейты и кларнета М. Яруллина, с характерными для нее четко выявленными образно-композиционными гра-

ниями трехчастного цикла (1. *Allegro moderato*; 2. *Andante espressivo*; 3. *Presto*); Квintет для флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны Ф. Ахметова, заключающий в рамках традиционного трехчастного цикла (1. *Allegretto*; 2. *Lento*; 3. *Vivace con fuoco*) немало контрастно-колоритных и выразительных имитационно-ритмических и фактурно-тембровых штрихов; Партита для струнного квартета того же автора, интересно воссоздающая на пентатоническом тематизме двойную фугу, вариации на басса остинато и токкату.

В полной мере сказанное относится к активному, отмеченному самобытным композиторским почерком творчеству Р. Еникеева, к его раннему Трио для фортепиано, скрипки и виолончели и Первой сонате для фортепиано, произведению экспрессивно приподнятому, тематически броскому, устремленному от сонатного *Allegro* первой части через узорчато колорированное *Andante* к эпически масштабной токкате в Финале (*Allegro con spirito*).

К несомненным достижениям композитора следует отнести его Вторую струнный квартет, философски углубленную Вторую сонату для фортепиано, посвященную памяти выдающегося революционера Хусаина Ямашева, и юношески непосредственную Третью сонату-партиту.

В этом же ряду стоят, соната для фортепиано и соната для скрипки и фортепиано Р. Белялова с характерной для них динамикой образно-тематического развития.

При всем разнообразии, а порой и художественной неравноценности, новые камерно-ансамблевые произведения несли в себе целый ряд весьма примечательных черт.

Положительный отклик вызывали интересные опыты построения на пентатонном тематическом материале целостных полифонических пьес в классических формах имитационного многоголосия или басса-остинатного варьирования (Партита Ф. Ахметова), а также широкого претворения токкатности, как в ее прямом жанровом наклонении (Токката для фортепиано Белялова, финал Партиты Ахметова), так и опосредованно, особенно в эпизодах или частях цикла, призванных создать впечатление непрерывно нагнетаемой динамической моторности, как, например, в Скерцо для скрипки и фортепиано Белялова или в финале фортепианной сонаты Еникеева (пример 167):

**Allegro con spirito** Пример 167



Не остались не замеченными проявившиеся во многих сочинениях тенденции внести в подобные непрерывно-токатные нагнетания народно-песенный элемент, как это происходит с плясовой «Эпипэ» в токкате Белялова (пример 168):

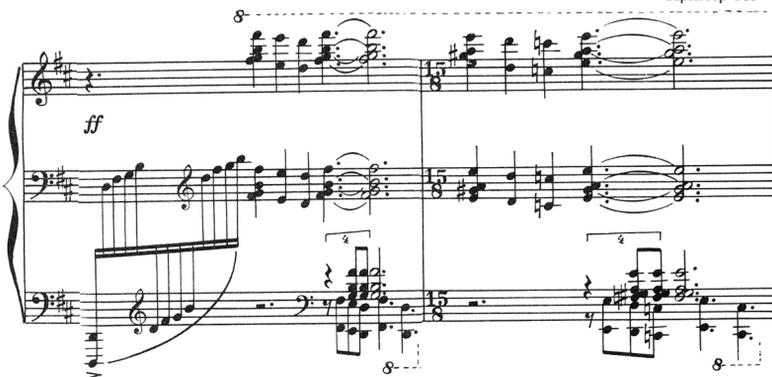
Пример 168



Заметным оказалось стремление к претворению некоторых характерных для современного творчества типов фактуры, в частности принципа графически-линейного двухголосия, как это характерно для ряда фортепианных пьес Якубова, Белялова и целиком для Сонаты для флейты и кларнета М. Яруллина.

Сказались обновляющие поисковые тенденции и на трактовке ладо-тонально-гармонических средств. Это проявилось и в стремлении освежить колористическую сторону звучания, и в насыщении аккордики построениями секундовой, кварто-квинтовой, септимальной структуры, и в применении полигармонических наслоений, как, например, в предкодовой кульминации первой части Первой фортепианной сонаты Еникеева (пример 169) или в привнесении элементов битональности, подобных, к примеру, следующему двухголосному контрапункту в средней части Танца для фортепиано Белялова (пример 170).

Пример 169



22

**Presto**      Пример 170

В целом же возросший интерес к камерному инструментализму в творчестве молодых был благотворным: расширялась и крепла общая художественная и профессиональная культура. И пусть не все здесь всегда получалось или было безусловно убедительным, общая перспективность намеченных творческих тенденций уже не могла вызывать сомнений.

Картина камерно-инструментального творчества будет неполной, если не напомнить о большом количестве инструментальных пьес, составивших тогда ценное пополнение концертно-педагогического репертуара. Можно без преувеличения сказать, что каждый из композиторов, оставаясь в лоне

традиционных жанров и форм, создал интересные инструментальные миниатюры, привлекающие живой образностью и свежестью музыкального языка.

Здесь можно назвать: две фортепианные сюиты<sup>1</sup> и фортепианный цикл «12 зарисовок» Н. Жиганова, сборник фортепианных пьес «Родные картины» Ключарева, Десять юношеских пьес для скрипки и фортепиано М. Музафарова, Лирический танец для скрипки Р. Яхина, а также его Альбом фортепианных пьес «Жэйге кичләр» («Летние вечера»)<sup>2</sup>, Сюиту для фортепиано А. Монасыпова.

Вместе со старшими коллегами сказали свое слово и здесь молодые тогда авторы. Привлекли к себе внимание Поэма для виолончели и фортепиано, Скерцо для кларнета и Романс для гобоя Б. Мулюкова; Вариации для фортепиано, Четыре миниатюры для фортепиано (Юмореска, Adagio, Вальс, Танец), Парафраз на романс М. Музафарова «В тихом саду», Вальс-поэму для скрипки и фортепиано Р. Еникеева; Три пьесы для фортепиано (Марш, Колыбельная, Вальс) М. Яруллина, Колыбельную и Танец для фортепиано Ахметова; 24 прелюдии для фортепиано Якубова; Четыре фуги, Токкату, Три пьесы (Скерцино, Танец, Каприччио) для фортепиано, Adagio и Скерцо (Regretium Mobile) для скрипки и фортепиано Белялова.

Естественно, что внушительный количественный прирост камерно-инструментальных произведений хотя и отраден, но не снимает вопроса об их художественном уровне. Здесь, конечно, не все одинаково ценно и значительно. Однако не заметить происшедших качественных сдвигов и примечательных творческих тенденций, характерных для многих из названных произведений, все же нельзя.

\* \* \*

Перед лицом сложных творческих проблем – в таком аспекте предстают основные вопросы развития татарского музыкального театра.

Обзор музыкально-сценических произведений показывает, что в обновление национального репертуара были вложены немалые усилия: более десяти опер, восемь балетов, пять музыкальных комедий впервые увидели свет рампы в рассматриваемый период.

Активизировалась работа композиторов над созданием оперных спектаклей на современную тему.

Первым из них здесь надо назвать оперу «Шагыйрь» («Поэт») Н. Жиганова на либретто А. Файзи. Написанная в 1946 году она посвящена Мусе Джалилю. К тому времени до Казани дошла печальная весть о том, что жизнь поэта оборвалась в одном из тяжелых боев на Волховском фронте. Рассказывая о своем замысле в программе, выпущенной к спектаклю, компо-

---

<sup>1</sup> 1. Одна из них, названная «Пять пьес для фортепиано» (1969), включает 1. Марш; 2. Мелодию; 3. Вальс; 4. Грустно; 5. Танец мальчиков. Вторая, изданная в 1964 г. включает: 1. Прелюдию; 2. Скерцо; 3. Утро; 5. Вальс; 5. Токкату.

<sup>2</sup> В него вошли: 1. В деревне, 2. Колыбельная, 3. Песня, 4. Забавный танец, 5. Музыкальный момент, 6. Скерцино, 7. Ноктюрн, 8. Родные поля, 9. Поэтическая картинка, 10. На празднике.

зитор и либреттист подчеркивали, что здесь вновь, как и в опере «Ильдар», написанной Жигановым в содружестве с самим М. Джалилем, центральная идея патриотического служения Родине тесно переплетена с острым морально-нравственным конфликтом, вызванным предательством одного из друзей поэта, пытающегося склонить к неверности его жену.

Звучание этого конфликта усиливалось еще потому, что в тот момент, когда создавалась опера, вокруг имени Джалиля сгушалась завеса сомнений и подозрительности, ибо ничего, кроме скупого сообщения «пропал без вести», о герое-поэте не было известно. Оттого так важно было воссоздать в опере благородный мужественный образ Мусы, утвердить веру в незапятнанную честь поэта – бойца-гражданина.

Премьера оперы «Поэт» состоялась 9 ноября 1947 года. Ее осуществили режиссер-постановщик М.П. Ожигова, дирижер Х.В. Фазлуллин, художник Р.М. Ибатуллин, хормейстер И.В. Грекулов, балетмейстер Г.Х. Тагиров.

О неоспоримом успехе оперы «Шагыйрь» свидетельствовали шестнадцать прошедших подряд аншлаговых спектаклей. Однако по мотивам далеко не творческого порядка опера не только исчезла из репертуара, но и подверглась тенденциозной критике. И все же от идеи создать оперу о Мусе Джалиле авторы не отказались. Укрепившись в этом намерении, они лишь на время отложили его реализацию.

Вскоре театр приступил к работе над новым спектаклем-оперой «Намус» («Честь») Н. Жиганова, написанной на либретто А. Исхака по одноименному роману Г. Баширова. Пронизанный глубокой любовью к людям современной колхозной деревни, роман в широкой эпической манере рисует жизнь, самоотверженный труд советского крестьянства в дни Великой Отечественной войны и благородный морально-нравственный облик лучших его представителей.

Естественно, что многоплановость эпического повествования не могла вписаться в лаконичное, ограниченное оперной спецификой либретто. Используя лишь основные сюжетные мотивы романа, авторы сосредоточили внимание на лирико-психологической драме главной героини. Однако панорама народной жизни, на фоне которой разворачивается эта драма, позволяет глубоко раскрыть лучшие, типичные для советских людей черты в характере героини – ее душевную чистоту, преданность общественному долгу – и придать всему произведению большое патриотическое и морально этическое звучание.

Премьера оперы, осуществленная режиссером И.Н. Просторовым, дирижером Дж.Г. Садрижигановым, художником П.Т. Сперанским, хормейстером И.В. Грекуловым, балетмейстером Г.Х. Тагировым, состоялась в июне 1950 года.

Создавая развитую систему музыкальных характеристик, композитор стремится придать каждой из них своеобразные, неповторимо индивидуальные черты. Особое внимание при этом уделено, естественно, многогранной обрисовке сложного и противоречивого образа Нафисы. Не случайно ведущее место в музыкально-драматургическом развитии отводится волевой лирико-зволнованной теме ее арии из первого действия (пример 171):

Пример 171

**Allegro**

Смо-три на наш ро-ди-мый край, на на-шу Вол-гу ты по-смо-три!

Другой столь же значительной для музыкальной драматургии темой, определяющей собой всю интимно-лирическую сферу оперы, является тема ариозо Хайдара (пример 172):

Пример 172

**Andante molto**

За-чем же я всег-да, при встре-че с ней, тре-вож-ных мыс-лей вих-рем сму-щен?

Очень ярко, с большим искренним чувством выписаны узловые драматические сцены оперы – финальные ансамбли второй картины (известие

о гибели Газиза – мужа Нафисы) и четвертой (размолвка Нафисы с Хадичей – матерью мужа, поверившей клевете). Музыка этих сцен насыщена подлинным драматизмом.

Кроме того, важным компонентом музыкальной драматургии «Намус», как и других опер Жиганова, является песня. Он прибегает к ней при создании бытового фона, нередко использует песню для прямой или косвенной индивидуальной характеристики и очень часто ввергает ей выражение коллективных чувствований, охватывающих народную массу. Не случайно и в опере «Намус» песни широко проникают то в массовые сцены, составляя их ключевые хоровые эпизоды, как это характерно, например, для создающих суровую эмоциональную атмосферу военных лет татарской народной «Песни смелых» (первая картина) и русской «Песни о Сталинграде» (пятая картина), то естественно возникает, оттеняя лирический тон сцены (песня-дуэт «Соловей-соловушка»), или ее комедийный характер (шуточная песенка чувашской девушки Нарспи).

Заметим, что именно эти песенные номера, так же как и лирические ариозо Хайдара и Нафисы, завоевали широкую популярность, и, так сказать, покинув оперу, постоянно звучат с концертной эстрады.

Вместе с тем опера «Намус», посвященная 30-летию ТАССР и поставленная в дни юбилея, к сожалению, не стала репертуарной. Ее сюжетно-драматургическое развитие оказалось недостаточно концентрированным из-за переизбытка второстепенных, к тому же весьма прозаических ситуаций или пассивно-повествовательных эпизодов. А это не могло не оказать отрицательного воздействия на музыкальную драматургию. Последней не хватает той необходимой «организующей силы», которая, по мысли В.Г. Белинского, не позволяет основной идее растворяться в эпизодическом, поглощаться второстепенными, несущественными эпизодами.

Вслед за оперой «Намус» Жиганов вновь обращается к «Ильдару», и 12 ноября 1954 года театр ставит эту оперу в новой редакции под названием «Дорога победы».<sup>1</sup>

Но еще более решительным и значительным шагом композитора по пути создания современных оперных произведений была начавшаяся тогда работа Жиганова в содружестве с его испытанным соавтором, поэтом А. Файзи над новой оперой о Мусе Джалиле – Герое Советского Союза, обессмертившим свое имя великим гражданским и творческим подвигом в фашистских застенках.

Теперь, когда мысль о Джалиле стала неотделимой от его написанной кровью сердца знаменитой «Моабитской тетради», и опера о нем не может стать просто музыкальной биографией поэта. Она должна быть озарена его могучим поэтическим талантом и звучать как гимн беззаветной любви к Родине и самоотверженной преданности поэта-бойца борьбе за ее свободу и независимость.

<sup>1</sup> Постановку осуществили: режиссер И.Г. Шароев, дирижер И.Э. Шерман, хормейстер Г.И. Гаймерль, художник П.Т. Сперанский.

Премьера оперы «Джалиль» состоялась 15 мая 1957 года. Ее осуществили: режиссер-руководитель постановки Б.А. Покровский и режиссер Г.С. Миллер, главный дирижер К.К. Тихонов, художник А.Х. Нагаев, хормейстеры Г.В. Гаймерль, Г.К. Хамзина.

Пламенные, облаченные в высокую поэтическую форму слова Джалиля звучат во всех его ариях («Песни мои», «Прости, Родина», «Не верь!», финальная ария Мусы), в песне Хаят, в задорном хоре солдат, пишущих ответное письмо подругам (вторая картина), в скорбно-мужественном хоре пленных (четвертая картина). Это придает опере характер взволнованной, идущей из глубин души исповеди поэта о последних днях жизни и борьбы. Об этом же говорят предпосланные каждой картине эпиграфы из Моабитских стихов поэта.

«Жизнь моя песней звенела в народе; смерть моя песней борьбы прозвучит» – таков смысл первой картины. В фашистском застенке томится приговоренный к смерти Джалиль. Но и в последние минуты жизни все его помыслы обращены к Родине... Одно за другим оживают в памяти воспоминания о родной Казани, о жене и дочери...

«Нам скрепили дружбу кровью и пламя» – эта лаконичная строка выражает содержание второй картины. Капитан Джалиль в кругу бойцов. В минуту отдыха он помогает им написать письмо казанским девушкам. Но в это время обстановка на фронте резко меняется. Часть Джалиля попала в окружение. Об этом в панике сообщает Канзафаров. Джалиль готов расправиться с трусом. Но его останавливает полковник Журавлев. Отправив бойцов, он посвящает Джалиля в план прорыва и тепло прощается с ним. Разгорается бой...

«Кто не знает мужества – тот раб» – так озаглавлена третья картина. На выжженной и опустошенной боем земле раненый Джалиль. Мимо него проходят обезумевшая женщина, баюкающая мертвого ребенка... Джалиль шлет проклятье извергам. Вдруг появляется трусливо покидающий поле боя Канзафаров. Последней пулей своего пистолета Джалиль ранит предателя, но не может остановить его. Собрав последние силы, Муса устремляется в бой.

«Прости, Родина» – название четвертой картины. Действие переносится в гитлеровский лагерь военнопленных, куда попал тяжело раненый Джалиль. Но и здесь он не прекратил борьбы. Его пламенные стихи, тайно распространяемые в лагере, зовут к мщению. Друзья решают спасти поэта, организовав его побег. Но Муса отказывается покинуть товарищей. Фашисты предлагают ему перейти к ним на службу... Друзья назовут его предателем. Но он оплатит врагам за это.

А если жене весть принесут, скажут:  
«Изменник он! Родину предал!»  
Не верь, дорогая! Слово такое  
Не скажут друзья, если любят меня.

«Кто посмеет сказать, что я предал?» – эти слова взяты эпиграфом к пятой картине. Джалиль в мундире немецкого легионера преданно служит Родине под именем партизана Гумерова. Ему тяжело носить маску предателя и переносить ненависть и презрение пленных. Но искупление наступает, когда фашисты разоблачают Джалиля-Гумерова. Народ выражает ему свою любовь.

«Не верь!» – заголовок шестой картины. Появившийся на новогоднем празднике в Казани Канзафаров встречается с женой Джалиля и распространяет гнусную весть о предательстве Мусы.

«Песни свои посвящал я Отчизне. Ныне Отчизне я жизнь отдаю» – эти слова предпосланы седьмой картине. Мрачная камера Моабита. Близится час казни. Но в сердце еще не отзвучали последние песни. Неужели они погибнут вместе с ним? И тогда на помощь приходит друг Мусы по фашистскому плену – бельгиец Андре. Восхищенный мужеством Джалиля, он бережно прячет самодельную книжечку его стихов, чтобы передать ее на родину поэта. Прощаясь с Андре навсегда, Муса обращает пламенные слова к Германии, ко всему человечеству:

Солнцем Германию осветите!  
Солнцу откройте в Германию путь!  
Тельман пусть говорит с трибуны!  
Маркса и Гейне отчизне вернуть!

Уже после первого знакомства с оперой возникла мысль назвать ее оперой-монологом, оперой одного героя, от лица которого ведется рассказ, с судьбой которого связано все происходящее. Не меньше оснований было и для того, чтобы называть это произведение оперой-поэмой, ибо характерное для этого жанра слияние субъективно-лирического и объективно-философского или, как говорил Б.В. Асафьев, «эмоционального мира музыки с миром идей» осуществлено здесь в полной мере органично и убедительно. Насыщение лирических переживаний героя высоким пафосом патриотических, гражданских чувств и, наоборот, огромная емкость эмоционально-психологического подтекста, которым проникнуты его поступки – все это и обуславливает новые, неповторимо своеобразные жанровые черты оперы и особенности ее музыкальной драматургии.

Личность Джалиля предстает в опере во всем своем духовном богатстве. И столь же богат и многогранен лейттематический комплекс, составляющий его музыкальную характеристику и в то же время магистраль «сквозного музыкального действия».

Муса – вдохновенный поэт, сознающий высокое общественное назначение искусства. Проникновенная ария «Песни мои», обрамляющая оперу (она звучит в первой и заключительной картинах), глубоко раскрывает мысль поэта о том, что в народном признании его песен и он – их творец – найдут бессмертия. Так уже в самом начале оперы формулируется лейттема творческого долга (пример 173):

Пример 173

**Andante** *mp*

Жыр - лап үт- тем дан - лы кө-рәп кы-  
 Встре- чал я пес - ней каж - ду - ю вес-

рың, жыр - лап кил-дем тор-мыш я - зы - ма,  
 ну, я пес-ни пел в су - ро - вом бо - ю,

Как лейтмотив Родины, любви поэта к народу, с искусством которого связано его поэтическое творчество, проходит через всю оперу мелодия задушевной татарской народной песни «Зилэйлүк» («Зилэйлюк») (пример 174):

Пример 174

**Moderato** *f*

Муса – бесстрашный воин-патриот. Эта сторона его образа ярко раскрывается в драматическом монологе – «Прости, Родина!», в страстно взволнованной арии «Не верь!», в сценах, где Джалиль сталкивается с трусом и предателем Канзафаровым. Особенно большое значение в этих эпизодах приобретает основная лейттема оперы – тема боевого и гражданского подвига. Широконапевная, полная героико-драматического пафоса, она получает многообразное развитие в оркестре и, наконец, звучит в заключительном монологе Джалиля как призыв к борьбе за мир и дружбу народов (пример 175):

Пример 175

**Moderato espressivo** *mf*

Муса – верный боевой друг и товарищ. Таким проявляет он себя в общении с бойцами, с полковником Журавлевым, отеческая забота которого глубоко трогает Мусу, с бельгийцем Андре, сохранившим заветную Моабитскую тетрадь поэта.

Теплым лиризмом овеяна музыка, раскрывающая интимно-лирические чувства Джагиля, связанные с его воспоминаниями о родной Казани, о жене и дочурке. Лейтмотивное значение приобретает взволнованная тема любви, впервые прозвучавшая в первой картине, в дуэте Мусы с женой (пример 176):

Пример 176

**Largo**

Жена

Муса Я с то - бо - ю ря - дом бу - ду в труд - ный час.  
 Ты со мно - ю ря - дом бу - дешь в труд - ный час.

Пусть лю - бовь мо - я хра - нит от пу - ли и ог - ня.  
 Пусть лю - бовь мо - я хра - нит от пу - ли и ог - ня.

Но жизненная правдивость и действенность образа главного героя достигается не только многогранным раскрытием его внутреннего мира. Джагиль не одинок. Рядом с ним встают образы других советских людей. И как бы ни были лаконичны музыкальные характеристики, данные в полной

благородства, большого душевного обаяния арии полковника Журавлева, колоритной песенке Сапгаева об Иртыше, драматической песне татарской девушки Хаят «Дороги», – все они говорят об их органичной связи с Джалилем.

С особой же силой духовное родство героя с народом раскрывается в монументальных хоровых сценах. Задорная шутка (хор бойцов во второй картине), скорбь и страдания (вокализ пленных, звучащий как вступление к четвертой картине), гневный протест и непокорность врагу (драматически напряженная хоровая сцена в шестой картине) – вот родники, из которых Джалиль черпает силы для борьбы и творчества.

Но этого, пожалуй, было бы недостаточно для полнокровного музыкально-драматургического развития, если бы в нем не был представлен противоположный, антагонистический лагерь. Мастерство и интуиция помогли автору найти очень органичное и убедительное решение.

Подобно тому, как в сценарной драматургии оперы Мусе и всем, кто его окружает, противопоставлен незримо присутствующий враг (фашистские солдаты кратковременно появляются лишь в пятой картине), так и в музыкально-образном развитии мелодически выразительному, согретому теплым человеческим дыханием музыкальному тематизму, характеризующему многоликую массу патриотов-бойцов во главе с Джалилем, противопоставят мелодически обезличенные ритмо-тембровые и ритмо-гармонические комплексы, ассоциирующиеся с ужасной машиной войны.

Основу одного из таких компонентов лейтхарактеристики врага составляют различные ритмически заостренные цепочки мрачно окрашенных созвучий – больших терций, увеличенных трезвучий или альтерированных аккордов и их обращений (примеры 177а, 177б):

Пример 177а

Example 177a is a musical score in 2/4 time, marked 'Andante'. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody consists of eighth and quarter notes, often grouped in threes. The bass line features chords and triplets. The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and includes dynamic markings like 'mf' and '3' for triplets.

Пример 177б

Example 177b is a musical score in 2/4 time, marked 'Agitato'. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody consists of eighth and quarter notes, often grouped in threes. The bass line features chords and triplets. The score is in a key with two sharps (F# and C#) and includes dynamic markings like 'mf' and '3' for triplets.

другой компонент образуют остинатные ритмо-интонационные построения, приобретающие то тревожно-беспокойный, то угрожающе-жесткий, то гнетуще-мрачный характер (примеры 178а, 178б, 178в, 178г):

Пример 178а

**Agitato**

*mf*

Пример 178б

**Andante**

Пример 178в

**Andante**

*mf*

Пример 178г

**Moderato (тревожно)**

*mf*

наконец, третий и наиболее определенный в своей интонационно-ритмической характеристике компонент представлен многочисленными вариантами краткого сумрачно-напряженного тематического оборота в басовых голосах (примеры 179а, 179б):

Пример 179а

**Energico**

*ff*



Появляясь во множестве различных фактурно-тембровых трансформаций, но устойчиво сохраняя свой облик, эти компоненты «вражеской» характеристики всюду вплетаются в музыкальную ткань, постоянно напоминая о зловещих силах войны, сеющих смерть и разрушения.

Нет сомнения, что контраст ярко выразительных музыкально-образных сфер составляет основу музыкальной драматургии. Но ее действенность едва ли могла бы быть достигнута без последовательного симфонического развития. В опере «Джалиль» оно проявилось в полной мере: вся оркестровая и вокально-хоровая ткань произведения насыщена интенсивным развитием и контрастным взаимодействием лейттематических элементов обеих сфер. Образуя единый эмоционально многогранный и насыщенный поток, сквозное музыкальное действие прочно скрепляет сольные, ансамблевые, хоровые и оркестровые эпизоды в цельную, внутренне мотивированную и динамичную оперно-симфоническую композицию.

Музыка оперы, свободная от иллюстративных деталей и декларативности, достигает предельной силы выражения в передаче душевных переживаний действующих лиц – наших современников, а опера в целом заставляет остро пережить трагедию и величие подвига поэта-борца. Смелое и новаторское решение столь сложной задачи в опере «Джалиль» является, несомненно, выдающимся успехом на пути к воплощению в советской опере образа героя нашего времени. За создание оперы «Джалиль» Жиганов был удостоен республиканской премии имени Г. Тукая. С большим успехом вскоре она была показана в Москве в дни Декады татарского искусства и литературы и вызвала очень широкий отклик музыкальной общественности.

Примечательно, что почти все статьи и рецензии, посвященные «Джалилю», не ограничивались лишь оценкой творческого труда автора этой оперы; они перерастали в большой и серьезный разговор о насущных проблемах современной советской оперы. Назвав оперу «Джалиль» оптимистической трагедией, С. Аксюк писал: «Вот современная опера, которую так долго ждали, – произведение о подвигах и чувствах советского человека, написанное вдохновенно, правдиво, в полную меру художественного мастерства»<sup>1</sup>. «Перед нами значительное произведение, созданное в лучших традициях социалистического реализма, рассматривающее настоящее с позиций будущего,

<sup>1</sup> Аксюк С. Оптимистическая трагедия // Советская культура. 1957. 1 июня.

с позиции победы над силами зла», – писал Ю. Кремлев в статье «Патриотическая национальная опера»<sup>1</sup>.

Столь же горячие отклики в центральной прессе появились и на яркую и впечатляющую премьеру оперы «Джалиль» на сцене Государственного академического Большого театра Союза ССР 19 июня 1959 года. А. Орфенов назвал свою статью «Величие подвига»<sup>2</sup>, К. Саква – «Гимн подвигу»<sup>3</sup>. «Джалиль» Назиба Жиганова – трогательный и поэтичный образ. Радостно сознавать, что среди нас живет певец всего прекрасного, мужественного и сердечного в жизни нашего современника», – писал режиссер-постановщик оперы «Джалиль» и в Казани, и в Москве народный артист СССР Б.А. Покровский.

23 сентября 1960 года опера «Джалиль» с успехом была поставлена на сцене Национального театра в Праге. Современное и патриотическое звучание спектакля позволило отнести его к событиям большого культурно-политического значения. «Судьба Джалиля, верного сына своего народа и своей Отчизны, очень близка судьбе чехословацкого национального героя Юлиуса Фучика. Они оба были настоящими коммунистами и останутся навсегда примером беззаветного героизма», – писал композитор Ян Сайдель. «Весь коллектив Национального театра в Праге, – продолжал он, – не забывает своих сердечных и дружеских встреч с автором оперы, творцом «Джалиля», и я от имени всех артистов театра шлю ему самые горячие пожелания новых творческих успехов в развитии татарской советской художественной культуры. За исполнение заветов Юлиуса Фучика и Мусы Джалиля – рука об руку, вперед!»<sup>4</sup>

Двадцатилетний оперный путь Жиганова от «Качкын» к «Джалилю» представляет собой неослабевающее по своему накалу и целеустремленности творческое сражение не только за расцвет национального музыкального театра, но и за новое, рожденное советской эпохой современное оперное искусство, способное волновать людей, вселять в них великую любовь и преданность народу и Отчизне.

Одновременно с «Джалилем» Татарский театр оперы и балета показал оперу «Самат» Х. Валиуллина на либретто Х. Вахита. Это произведение также посвящено современной теме. Высокие помыслы и благородные черты советских людей раскрываются сквозь личную драму героев – любящих друг друга Самата и Альфии. Отсюда – и общий жанровый облик, и своеобразие композиционно-драматургической структуры этой бытовой лирико-психологической оперы.

Поставленная 9 марта 1957 года режиссером Н. Даутовым, дирижером Х. Фазлуллиным, художником Э. Нагаевым, хормейстером Г. Гаймерль,

<sup>1</sup> Вечерний Ленинград. 1957. 17 июня.

<sup>2</sup> Известия. 1959. 20 июня.

<sup>3</sup> Советская Татария. 1959. 23 июля.

<sup>4</sup> Сайдель Я. «Джалиль» в Пражском национальном театре // Советская Татария. 1961. 5 апреля.

балетмейстером Ш. Байдавлетовым, опера «Самат» завоевала большие симпатии зрителей.

Музыка Х. Валиуллина чутко воссоздает нюансы психологических переживаний героев оперы и колоритный народно-бытовой фон. Последний складывается из ряда жанрово-хоровых сцен, тесно взаимосвязанных с главной лирико-драматической линией музыкально-сценического действия. Их основу составляют развернутые песенно-хоровые сценические эпизоды: мужественная песня призывников, уходящих на ратный боевой подвиг (в прологе); лирическая девичья песня (в сцене Альфии с девушками в I действии); проникновенная, овеянная элегическим настроением хоровая песня-танец (в III действии); полная энергии бодрая трудовая песня (в III действии).

Последовательно, в переломные моменты сценического действия, одна за другой возникают развернутые лирические сцены, в которой получает яркое выражение рожденное той или иной ситуацией эмоциональное состояние героев. Это и трогательный дуэт Самата и Альфии в сцене прощания (пролог), и взволнованные, полные лирико-драматической экспрессии монологи Самата, особенно во II действии, в момент, когда он узнает о грозящей ему слепоте, а также в IV действии в сцене уже слепого Самата, и выражающие сложную гамму чувств арии Альфии (особенно из II действия, в момент, когда Самат освобождает ее от данного ему обещания), и дуэты Самата и Альфии, возникающие на гребне больших эмоционально-напряженных состояний, охватывающих героев.

Немалая роль отводится сквозному лейтмотивному развитию. Его главным элементом становится тема Самата (пример 180):

**Moderato** Пример 180

5 *meno mosso* 8<sup>va</sup>

Важнейшие же лейтмотивы, получающие сквозное развитие, кристаллизуются еще в прологе, в ариозо Самата и его дуэте с Альфисой (пример 181):

**Andante** Пример 181

*mf* Лю-бить те - бя бу-ду всем серд-цем, друг мой Аль-фи - я!

5 **Allegro meno mosso**



9 *mf* Про - щай. мой край род - ной, где вы - рос я,  
зем - ля род - на - я, дом мой род - ной!

Однако при всем этом нельзя было не ощутить в этом дебютном для молодых авторов произведении и целого ряда моментов, снижающих его действенность, в частности некоторую растянутость, перегруженных повествованиями сценических эпизодов, связывающих узловые лирико-драматические ситуации. Вместе с тем несомненные достоинства оперы, позволившие создать тогда яркий и впечатляющий спектакль, подтверждали верность и плодотворность творческой ориентации авторов, направленной на развитие современного по тематике лирико-психологического жанра в национальном оперном искусстве, а также на обогащение его музыкального языка заостренной лирико-экспрессивной трактовкой народно-песенных интонаций.

Желанию увидеть на сцене театра оперу на современную тему отвечала и постановка лирической оперы «Тапшырылмаган хатлар» («Неотосланные письма») Дж. Файзи по одноименной повести А. Кутуя, либретто композитора.

Раскрывая острую жизненную коллизию, запечатленную в литературном первоисточнике, композитор трактует ее как современную лирико-психологическую драму высокого морально-нравственного звучания. В истории неудачного замужества Галии, стойко перенесшей суровые жизненные испытания, в противопоставлении благородного Вали коварному и легкомысленному Искандеру выявляется прежде всего морально-этическая сторона конфликта: верность нравственному долгу, чистота человеческих отношений побеждают эгоизм, ложь и стяжательство.

Выразительная лирическая песенность, наиболее близкая композитору почерку Дж. Файзн, составляет основу музыкальных характеристик героев. Привлекают мелодической напевностью проникновенные арии Галии, Искандера, Вали; ярко по своему народно-бытовому колориту хоровые сцены. Так, примерами подкупающего лирической распевностью тематизма могут служить имеющие лейтмотивное значение ария Галии из II действия (пример 182):

**Adagio** Пример 182



*mp* Эх, ты ю- ность зо- ло - та-я, ю- ность ко-рот-ка, бес-печ-на\_ и сме - ла

или ее монолог в сцене с Искандером (III действие) (пример 183):

Пример 183

**Moderato con moto**

4 *mf* Знай-те, что я, ког-да здесь од-ни мы ко-ро-та-ли  
но-чи и дни, пись-ма пи-са-ла вам кровь-ю сво-ей

Проявившаяся в опере «Неотосланные письма» тенденция опереться на опыт так называемой песенной оперы и претворить ее особенности на новой, национально-своеобразной почве не могла не привлечь внимания. Однако перенасыщение оперы хотя и мелодически выразительными, но отграниченными друг от друга номерами романсно-песенного склада, излишне обедненная их фактурно-гармоническая разработка, отсутствие необходимых для действенной музыкальной драматургии образно-тематических контрастов не могло не обусловить рыхлость и статику музыкально-сценического развития. Не случайно постановка этой оперы вызвала довольно острую дискуссию. Время показало, что отсутствие динамичной симфонической драматургии не может не противоречить самой природе жанра.

В этом же плане тематического осовременивания оперного репертуара следует рассматривать постановку в новой редакции лирической оперы «Самат» Х. Валиуллина, либретто Х. Вахита, рисующую на фоне колхозной жизни в военные и первые послевоенные годы лирико-психологическую драму героев, а также оперу «Джагангир» Р. Губайдуллина, либретто Х. Вахита, в основу которой положен драматический сюжет из жизни колхозного крестьянства в эпоху коллективизации.

Были осуществлены оперные премьеры, посвященные историко-революционной теме.

Как одна из обнадеживающих была воспринята идея создания оперы на основе одного из популярных музыкально-драматических произведений национального репертуара – драмы «Наемщик» Т. Гиззата с музыкой С. Сайдашева. Подробная характеристика этого произведения дана нами в III главе. Сейчас же напомним, что попытка превратить драму «Наемщик» в оперу была предпринята в 1948 году, когда этот спектакль с дополнительно сочиненными Сайдашевым музыкальными номерами был перенесен с драматической на оперную сцену. Но теперь была проведена более кардинальная переработка, выполненная А.С. Ключаревым на основе литературно-сценической редакции Х. Вахита.

Опера увидела свет рампы 30 декабря 1961 года в постановке режиссера Н.В. Смолича, дирижера Д.Г. Садрижиганова, художника А.Х. Нагаева, хормейстера Т.Г. Гудковой, балетмейстера Ф. Гаскарова.

Бережно относясь к своеобразному интонационно-мелодическому строю музыки Сайдашева, Ключарев, помимо переаранжировки ее с фактурной и гармонической стороны, создал на основе разговорных диалогов речитативно-декламационные сцены, усилил индивидуальные музыкальные характери-

ки действующих лиц – мужественного Батыржана, возглавившего народный бунт против помещичьего произвола, его невесты – народной певицы Гульюзум, русского крестьянина Сандра (Александра) – друга и сподвижника Батыржана, бедной крестьянской девушки Зубаржат, павшей жертвой насилия, ее возлюбленного – крепостного Гарая, заострив при этом конфликтное противопоставление враждебных сил – помещицы Шарифы и ее окружения, с одной стороны, и Батыржана, возглавляющего народный лагерь, – с другой.

Однако, перерабатывая сложную интригу драмы в оперное либретто и стремясь быть максимально близкими к самобытной природе сайдашевского музыкального мышления, авторы оказались в тисках непримиримого противоречия: сохраняя обилие куплетных повторов в песнях-ариях и хоровых эпизодах, они жертвовали динамикой музыкально-драматического развития; отступая от своеобразной структуры сайдашевской музыки, они нарушали ее неповторимую первозданность.

Очевидно, подчинение уже готового музыкального материала законам оперной драматургии требовало смелого и коренного его переосмысления. Но, к сожалению, этого не произошло, и оперный вариант «Наемщика» оказался менее жизнестойким, нежели естественный в своей жанровой первооснове музыкально-драматический спектакль.

В 1965 году с новой оперой «Дим буенда» («На берегу Дёмы») выступили Х. Валиуллы и либреттист Х. Вахит.

Премьера оперы «На берегу Демы» состоялась 30, 31 октября 1965 года. Режиссер-постановщик Е.И. Кушаков, дирижер А.З. Монасыпов, художник А.Х. Нагаев, хормейстер Т.Г. Гудкова.

И здесь в центре оказались близкая творческим интересам авторов лирико-психологическая коллизия, но навеянная не современными событиями, а одноименным романом Дж. Садри, рисующим жизнь татарской интеллигенции в предреволюционную эпоху. Сильной стороной оперы является ее мелодически-выразительная, проникнутая тонким чувством психологических нюансов музыка. Неподдельно искренне звучат достигающие порой большого драматического накала арии действующих лиц. Достигнуто здесь хорошее соответствие между вокальным и развитым оркестровым звучанием.

Однако недостаточность контрастной музыкальной драматургии остро ощутима и в этом произведении. К сожалению, развитие обремененной многими бытовыми и сюжетными деталями драматической интриги здесь таково, что просто не позволяет рассредоточить однородные по своему лирическому характеру ситуации необходимыми для оперы контрастными сопоставлениями характеров, сцен, эпизодов. Не спасает положение и картина в ресторане, пестрящая стилистическими разнородными вставными песнями и танцами.

Крупным событием явилось возрождение театром монументальной легендарно-героической оперы «Тюляк» Жиганова на либретто Н. Исанбета, которая, теперь, спустя более двадцати лет после ее первой постановки, в новой редакции под названием «Тюляк и Су-Слу» была поставлена

к 60-летию Советского государства. Созданный театром масштабный и красочный спектакль не мог не привлечь к себе внимание.

Премьера состоялась 27 октября 1967 г. Режиссер-постановщик Е. Кушаков, дирижер А. Монасыпов, художник А. Нагаев, хормейстер Т. Гудкова, балетмейстер О. Тарасова.

Вольнолюбивая, полная поэзии и красоты легенда о юноше Тюляке, смелом охотнике, поэте и мужественном воине, повествующая о борьбе Булгарского государства в XI веке против разрушительных набегов монголов, в творческом переосмыслении авторов звучит как доносящийся из глубины веков, но близкий современности патриотический призыв народа. Не окаменевшими изваяниями, а словно живые предстают в ней благородный, преданный своему народу Тюляк, лучезарная в своей любви к Тюляку, героически погибающая в борьбе с врагом Аембике, мудрый и бесстрашный в своей неистребимой вере в силы народа дед Янгураз, властолюбивый завистник, жестокий и коварный предатель Сартлан (в первой редакции его имя было Каплан).

Полон чарующей прелести фантастический мир легенды. Олицетворенный в образах владыки морского царства Су-Иясе и водяной царевны Су-Слу, он в типичном для народной фантазии соединении реального и фантастического символизирует слияние человека с природой.

Ярко проявилась здесь типичная для Жиганова склонность к действенному музыкально-драматическому развитию, основанному, во-первых, на сильных в эмоционально-психологическом отношении музыкально-сценических контрастах, во-вторых, на гибком и непрерывном вокально-симфоническом развитии ключевых лейттематических характеристик и, в-третьих, на постоянном насыщении музыкальной ткани оперы одновременным контрастным развитием нескольких эмоционально-психологических линий.

Из наиболее впечатляющих музыкально-сценических контрастно-переломных моментов в опере «Тюляк и Су-Слу» можно указать, например, на сцену славления победителя Тюляка в первой картине I действия («Состязание»), в которую врывается озлобленный Сартлан, вызывающий Тюляка на ссору; на аналогичное внезапное вторжение отряда Сартлана, прерывающего любовный дуэт-прощание Тюляка и Аембике во второй картине I действия («Заговор»); на неожиданное появление смертельно раненного хана Алимбека в разгар свадебного пира («Подводное царство»), и, наконец, на сцену смерти Аембике в момент торжественного славления народом героя-Тюляка в заключительной сцене IV действия («Битва у Алман-Тау»).

Жиганов мастерски пользуется методом яркого интонационного конфликта между всей напевно-выразительной музыкой, раскрывающей лирические чувства, романтические и героические порывы Тюляком и Аембике (эта музыкальная сфера широко выявлена в их многообразных ариях, ариозо, дуэтах, а также в партии Алимбека), и острохарактерной, нарочито жесткой и зловеще мрачной музыкальной характеристикой Сартлана и Султан Гарая, сосредоточенной в их речитативно-аризонных партиях.

Особенно большое значение в сквозном вокально-симфоническом развитии приобретают:

две темы Тюляка, одна из которых характеризует его героизм и преданность родине (пример 184), другая впервые звучит в его лирическом дуэте-прощании с Аембике во 2-й картине (пример 185);

тема Аембике, перерастающая в процессе музыкально-драматургического развития в музыкальный символ Родины; она впервые появляется в сцене состязания, за исходом которого следит взволнованная Аембике (пример 186);

лейт-тематический комплекс, характеризующий Сарглана и состоящий из «аккордов озлобления» (пример 187а), «темы властолюбия» (пример 187б) и «темы вражды» (пример 188).

Пример 184

**Allegro**

Пример 185

**Allegro moderato**

Тюляк

Ах, мин си-не се - ям, А - ем - би-кэ!  
 Ах, я те-бя люб-лю, А - ем - би-ке!

Пример 186

**Andante mosso**

В чьи ру - ки ты хо - чешь зем - лю от-дать? Ко -

му ты род-ну - ю дочь от-да-ешь?

*mf*

**Allegro**

Пример 187а

Го - тов ре-шить я саб-лей спор

**Allegro**

Пример 187б

*ff* *tr* *sf* *tr* *sf*

Пример 188

**Allegro** *f*

Наиболее насыщенным, естественно, оказываются узловые по драматургическому значению сцены, в которых происходят конфликтные столкновения. Это – сцена состязания в 1-й картине I действия, поединки Тюляка с Саргланом во 2-й картине I действия и в IV действии, симфоническая картина «Битва», открывающая IV действие. Претерпевающая многообразные фактурно-гармонические и оркестрово-тембровые трансформации, основные лейтмотивы служат не только средством локальной музыкальной характеристики отдельных действующих лиц, но и раскрывают либо самый смысл сценической ситуации, либо ее эмоционально-образный подтекст.

Такова их роль в названных выше узловых сценах, а также в моментах наложения контрастных эмоционально-психологических планов, как это можно наблюдать, например, в арии Аембике в сцене состязания (пример 189):

**Moderato** Пример 189

теп, о - ни у - же вда - ли. Смот - ри,

уСарт-ла-на конь пре-крас-ней всех, со-кол са-мый бы-стрый у не-го, и

ост - рой саб - ле рав - ных нет!

Убедительным примером единства и целостности музыкально-драматургического развития может служить также заключительная сцена оперы, где траурный гимн в честь Аембике сочетается с ее темой, символизирующей любовь к Родине, и лирическим монологом Тюляка (пример 190):

**Andante amoroso** Пример 190

Тюляк

От-крой гла- за... Ах, под-ни-ми го-ло-ву ско- рей...

2 3 **Adagio**

8

Особую роль, как бы отстраняющую от конфликтных перипетий драмы, выполняет третья «фантастическая» сфера оперы. Особенно обаятельно мягка и колоритна здесь партия Су-Слу. Однако и эти красочные, насыщенные яркими по гармоническому и оркестровому колориту звучаниями сцены, не остаются вне «сквозного музыкального действия». В них постоянно проникают отголоски основных лейттем; напоминая Тюляку о Родине и его долге, они завоевывают господство в момент его решения вернуться на землю (см. конец III действия – «Подводное царство»).

Опера «Тюляк и Су-Слу» по своей патриотической идее, драматически действенному вокально-симфоническому развитию и щедрому музыкально-образному разливу стоит в одном ряду со своей предшественницей – легендарно-героической «Алтынчеч».

Успех сопутствовал постановке первой татарской детской оперы «Коварная кошка», написанной Л. Хайрутдиновой на либретто Н. Зулфата по мотивам поэмы Х. Такташа. Насыщенное колоритными образными характеристиками музыкально-сценическое действие разворачивается легко и непринужденно, вызывая ответную реакцию юных слушателей – зрителей.

Обзор музыкально-хореографических произведений начнем с историко-легендарного балета «Горная быль» А. Ключарева. Написанный на либретто Ф. Гаскарова в 1950 году, этот балет 12 апреля 1951 года был поставлен в Уфе

Башкирским государственным театром оперы и балета. Для Татарского театра оперы и балета была выполнена А. Ключаревым с участием Р. Хисамова вторая редакция, в которой 26 декабря 1959 года и была осуществлена его постановка балетмейстером Л.А. Бордзиловской, дирижером Д.Г. Садрижигановым и художником А.Х. Нагаевым.

В основу либретто положен эпизод из истории борьбы первых башкирских рудоискателей против наместников-тарханов, завладевших богатствами Урала и вытеснивших башкир с родных земель. Но помимо этого в сюжетную канву вплетается легендарный мотив о прекрасной дочери седого Урала – волшебнице Магдан, хранительнице его богатств.

Каждый из персонажей находит в партитуре балета свою меткую характеристику. Это и напоенные интонациями башкирских народных песен и наигрышей напевно-лирические темы юных героев Зарифы и Тимергола, и эпико-сосредоточенные темы старых мастеров Кадраса и Фрола, и воинственные темы борьбы, и извилисто-диссонантные жестокие темы, характеризующие лагерь Мрак-тархана, и фантастический мир феи Магдан.

Примером колоритной картины, рисующей природу горной Башкирии, может служить элегический эпизод, основанный на подлинной народной песне «Гильмияза» (пример 191):

Пример 191

**Andante cantabile**

Проникновенно передано горе Зарифы, плененной Мрак-тарханом, в ее романсе (пример 192):

Пример 192

**Andante**

Сочно написаны народно-массовые сцены и сопутствующие им танцы, особенно задорно-шуточные и зажигательно воинственные танцы молодежи на традиционном празднике меча (примеры 193а, 193б):

Пример 193а

Musical score for Example 193a, marked **Allegro vivo**. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system has a treble clef with a melody starting on a whole note *f* and moving to *mf*, and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system has a treble clef with chords and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. A measure number '4' is indicated at the start of the second system.

Пример 193б

Musical score for Example 193b, marked **Allegro**. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system has a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system has a treble clef with chords and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. A measure number '4' is indicated at the start of the second system.

Красочен музыкальный язык фантастических сцен: появление феи Мэгдан, сцена с горным Змеем или танец самоцветов (пример 194):

Пример 194

Musical score for Example 194, marked **Allegro moderato**. The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system has a treble clef with a melody starting on a whole note *p* and moving to *p*, and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system has a treble clef with chords and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. A measure number '4' is indicated at the start of the second system.

Следование традициям классического балета, сказавшееся в стремлении к сочетанию дивертисментности со сквозным образно-тематическим развитием

(ему подвергаются «тема борьбы» и лирическая тема Зарифы и Тимергола), дополняется творческим использованием некоторых современных выразительных средств, идущих от балетов Прокофьева. Особенно это ощущается в музыке острохарактерных танцевальных сцен.

Наиболее яркие страницы балета составили две симфонические сюиты. Целостному же восприятию этого произведения существенно мешает перегруженность его сценарной драматургии напластованием второстепенных сюжетных линий и несколько искусственное сочетание в нем историко-бытовой сюжетной основы с ее фантастическим «вариантом».

Группу спектаклей, посвященных сказочной тематике, открывает балет «Су анасы» («Водяная») Э. Бакирова на либретто И. Смирнова по мотивам одноименной поэмы Г. Тукая. Яркий по национальному колориту и жанровой характеристике, этот спектакль представляет собой переработку ранее созданного композитором и также успешно поставленного балета «Алтын тарак» («Золотой гребень») на либретто Л. Бордзиловской, В. Мусатова и Г. Салимова<sup>1</sup>.

Сюжетную основу балета «Алтын тарак» составляла история каменщика Гайфи и его невесты Марьям, любовь которых стремится разрушить влюбившаяся в Гайфи Гайна – жена Галим-бая (она же Сулла – женщина-русалка, обладательница волшебного золотого гребня). В балете «Су анасы» (в точном переводе «Водяная ведьма») имена героев изменены. Теперь это юноша Алтай, его возлюбленная Сарви, Мурза, его красавица жена – она же Водяная ведьма.

В новом варианте балета сняты многие перипетии, осложнявшие главную сюжетную интригу, но общая концепция не претерпела изменений. Как и в ранней редакции, борьба любящих Алмая и Сарви за свое счастье происходит на фоне народно-бытовых и волшебного-фантастических сцен. Сохранено и характерное для балета тесное переплетение лирических и бытовых сцен, с одной стороны, и волшебного-фантастических – с другой. Последование таких разнообразных сценических ситуаций позволяет создать яркую тематическую дифференциацию, подчеркивающую контрастное противопоставление противоборствующих сил. Правда, образ Водяной все-таки оставляет двойственное впечатление, ибо оставаясь в своем существе отрицательным, он также наделен лирическим элементом, сближающим его с образами положительных героев. Но все это искупается наличием многих музыкальных номеров, привлекающих своей мелодичностью и хорошим чувством хореографического рисунка и скрепленных лейтмотивным развитием.

Длительный успех балета «Водяная» позволил присудить его создателям Республиканскую премию имени Г. Тукая.

Положенная в основу сатирического балета «Кисекбаш» («Отсеченная голова») Р. Губайдуллина, либретто А. Файзи, поэма Г. Тукая «Сенной базар или

---

<sup>1</sup> Премьера балета «Алтын тарак» была осуществлена 2 ноября 1957 года балетмейстером Л.А. Бордзиловской, дирижером Д.Г. Садриджановым, художником П.Т. Сперанским. Премьера балета «Су анасы» («Водяная») состоялась в 1971 году. Балетмейстер И.В. Смирнов, дирижер Х.Ф. Фазлуллин, художники Б.Г. Кноблук и А.Б. Кноблук.

новый Кисекбаш» своим сатирическим острием направлена против религиозного фанатизма и невежества татарского духовенства и купечества, душивших стремление народа к культуре и прогрессу.

Премьера состоялась 5 ноября 1958 года. Балетмейстер О.Г. Тарасова, дирижер Д.Г. Садрижиганов, художник П.Т. Сперанский.

Причудливо переплетая фантастику и реальность, гротеск и лиризм, Тукай живописно рисует пеструю сутолоку Сенного базара, это сборище обманывающих друг друга торговцев, фантастичные превращения жадного и ревнивого купца Хаджи в громадную, отсеченную от туловища голову, главного священнослужителя (Ишана) и страшного Дива, крадущего у своего друга-купца его самую юную жену Мадину. А рядом со всей этой фантазмагорией – силач Карахмет, насмехающийся над Хаджи, побеждающий Дива и освобождающий Мадину, корыстно отвергнувшую его любовь ради богатой жизни с купцом Хаджи – Отсеченной головой.

Музыка балета во многом привлекательна и интересна, она достаточно разнохарактерна и колоритна. Однако преобладание изобразительной пантомимы над собственно хореографическим началом, коренящееся в самом сюжете, превращает это произведение скорее в ряд музыкально-пантомимических эпизодов, нежели в балет в полном смысле этого слова.

В основу балетного спектакля «Две легенды» Жиганова положены одноактный вариант балета «Зюгра», ставившегося театром в полном виде еще в мае 1946 года, и новый одноактный балет «Нжери» (либретто Н. Жигановой). Написанные в 1969 году, они были показаны Татарским государственным театром оперы и балета в 1971 году в постановке балетмейстера Д. Ариповой, дирижера Я. Воцака, художников Б. Кноблока и А. Кноблока.

Татарскую легенду о Зюгре и африканское сказание о Нжери, эти различные по сюжетам, эпохе и национальной принадлежности лирико-фантастические повествования, объединяет выраженное в них мудрое и поэтичное поклонение народов красоте и духовному величию человека.

В партитурах обоих балетов одинаково ярко проявилось характерное для композитора философское осмысление нравственно-этической проблематики. В каждом из балетов в соответствии с национальной характерностью обстановки и образов дополняют друг друга три музыкально-сценических пласта – реально-бытовой, лирический и фантастический. Контрастно взаимодействуя, они органично объединяются в единое целое сквозной симфонической драматургией. Именно так воспринимаются проникновенные дуэтные адажио Зюгры и Нура<sup>1</sup> – эти лирические кульминации балета, окруженные характерно гротескными танцами Мачехи и дочери, а также сценой волшебного сновидения героини.

Аналогично этому и в балете «Нжери» сумрачно-драматические сцены народного бедствия с их скорбной лейттемой (пример 195):

---

<sup>1</sup> Нур – луч.

**Andante** Пример 195

и сцена ритуального обряда жертвоприношения, основанная на краткой, неумолимо-настойчивой теме – кличе, прерываемой ударами тамтама (пример 196):

**Moderato** Пример 196

так же как и красочный эпизод чудесного превращения изнуренной солнцем земли в цветущий оазис, естественно сливаются с выразительно-напряженными, полными внутренней динамики лирическими сценами, музыкальный контекст которых основан на единовременном контрасте проникновенной темы любви (пример 197) и грозно звучащего в двухоктавном унисоне басов мотива роковой обреченности (пример 198):

**Moderato** Пример 197

Пример 198

И здесь легендарные образы народно-эпического творчества, как и в аналогичных по сюжетным связям с национальным эпосом произведениях Жиганова и других татарских композиторов, оживает не ради любования архаикой. Сила их в том, что обретая новую художественную жизнь, они помогают еще глубже ощутить и понять современность.

Сюжетные мотивы народных сказок искусно сплетены в детском балете «Раушан» (женское имя) З. Хабибуллина, либретто А. Салимова, оркестровка А. Бренинга.

Музыка балета, окрашенная в светлые тона, звучит просто и душевно. Насыщенная народно-песенными интонациями, она чутко вскрывает эмоционально-образный подтекст сценического действия, пробуждая в юных зрителях глубокое сочувствие к героям, их борьбе за освобождение от злых чар.

Премьера состоялась 4 января 1961 года. Балетмейстер Е.Ф. Дорофеев, дирижер Х.В. Фазлуллин, художник А.Х. Нагаев.

Спектакль «Тальян моңы» («Мелодия тальянки») Э. Бакирова, либретто Ш. Бикчуринна пополнил репертуар театра в жанре музыкальной комедии. Его премьеру, состоявшуюся 24 июня 1963 года, осуществили режиссер Г.Ф. Юсупов, дирижер Д.Г. Садрижиганов, художник А.Х. Нагаев, хормейстер Т.Г. Гудкова, балетмейстер А.Ф. Нарыков.

Музыкальная сторона этого спектакля, рассказывающего о дружбе колхозной молодежи с нефтяниками Татарии, привлекла тогда своим современным звучанием.

Простые жизненные ситуации, воспроизведенные в пьесе, открывают простор для насыщения спектакля музыкой. Эту возможность широко использовал композитор, обладающий, кстати, хорошим чувством молодеж-

ной песни. В музыкальных номерах именно песенного склада он передает и лиризм, и молодежный задор, и гражданский пафос, связанные с теми или иными ситуациями. Однако этот спектакль оставляет скорее впечатление комедии с музыкальным оформлением, каковым он и был ранее, нежели музыкальной комедии, требующей не только увеличения количества музыкальных номеров, но более глубоких музыкально-драматургических решений. Почему-то стало обычным игнорировать эту специфическую сторону музыкально-комедийного театра и с легкостью переименовывать комедии с песнями и танцами в музыкальные комедии, которые по существу должны являться комическими операми с разговорными диалогами.

Попыткой развить эту репертуарную линию явилась постановка еще двух музыкально-комедийных спектаклей «Мәхәббәт жыры» («Песнь любви») С. Садыковой и Р. Губайдуллина (по одноименной пьесе Х. Вахита) и «Кияләр» («Женихи») тех же авторов.

Однако по своей направленности и структуре они мало чем отличаются от своей предшественницы. Музыка этих незамысловатых по сюжету комедий не лишена мелодической привлекательности, но в целом их литературно-музыкальный стиль и склад оставляет желать лучшего: сюжеты страдают примитивизмом, под стать им и музыка с ее ориентацией на упрощенно трактованные эстрадные шлягеры.

Итак, из сказанного ранее видно, что национальный репертуар музыкального театра в тот период получил основательное пополнение. Однако, к сожалению, далеко не все новые спектакли выдержали испытание на художественно-репертуарную прочность, несмотря на их порой интересную сюжетно-тематическую основу и немалые музыкальные достоинства. Что и говорить, краткая репертуарная жизнь многих из названных выше спектаклей обусловлена свойственными им разного рода просчетами и недостатками. Но ведь среди них есть и такие, как, например, оперы «Тюляк и Су-Слу» или «Самат», балеты «Горная быль», «Две легенды», «Водяная», общие художественные достоинства которых несомненны. Однако театр не принимал никаких мер для того, чтобы сберечь все ценное, что накопилось к тому времени в его творческом портфеле.

Со страниц центральной и республиканской прессы, с трибуны многих творческих совещаний неоднократно и справедливо напоминалось о том, что славные традиции живого общения театра с композиторами стали теперь лишь далеким воспоминанием, что трудно рассчитывать на какие-либо серьезные положительные сдвиги в развитии национального музыкального театра, пока в нем самом не будет создана атмосфера глубокой заинтересованности в творческих замыслах композиторов и всемерной поддержки уже созданных и дошедших до его подмошек произведений. Кто, как не театр во всех его творческих звеньях, должен быть подлинным энтузиастом национальной музыкальной драматургии. Ведь только забота о сохранении уже накопленного репертуарного багажа и его дальнейшем пополнении позволяют каждому национальному

театру сохранять свой неповторимо-индивидуальный облик и выполнять высокую миссию авангарда всей национальной музыкальной культуры.

Однако, направляя критические стрелы в адрес театра, необходимо столь же критически отнестись к тем композиторам, которые отказываются от совершенствования своих произведений в процессе их сценической жизни или считают свою миссию выполненной, как только их партитура попадает в театр. А ведь известно, что никакие усилия театрального коллектива не дадут никаких результатов, если сам композитор не способен четко определить и выявить в партитуре идейно-драматургическую концепцию и музыкально-композиционную структуру своего произведения. Столь же очевидно, что для продвижения национальной музыкальной драматургии к новым высотам необходимы радикальные меры, которые помогли бы создать подлинное творческое единение композиторов, их литературных соавторов и театрального коллектива. И тогда, несомненно, путь татарского музыкального театра будет украшен новыми успехами.

\* \* \*

По пути неуклонного роста – так хочется охарактеризовать динамичное развитие симфонического творчества. Вместе с актуализацией идейно-художественных концепций раздвигается его жанровый диапазон, обогащается арсенал художественно-выразительных средств, расширяются творческо-стилевые связи.

Четко обозначилась самобытная жанровая ветвь сюиты. Не будет преувеличением сказать, что в качестве сквозной прослеживается идея бережного, но не пассивного, а творчески смелого претворения в качестве тематической основы фольклорного и близкого по стиливым свойствам материала. Не менее примечательно и то, что материал этот не ограничивался рамками татарского фольклора. В орбиту творческой разработки вовлекается тематизм, прямо заимствованный или близкий фольклору народов Поволжья и Приуралья и иных родственных по пентатоновому строю музыкальных культур.

Удачно продолжил свои начинания А. Ключарев. Вслед за рассмотренными в предыдущих главах сюитой из музыки к драме «Галиябану» и сюитой на тему песни «Су буйлап» композитор написал несколько соитных циклов на башкирские темы. Его трехчастная «Башкирская сюита», с успехом исполненная в концертах Декады башкирского искусства в Москве в 1955 году, представляет собой последование лирико-эпической по характеру, как и положенная в ее основу песня «Сыр-Дарья», первой части (*Andante*), лирико-распевной, в духе использованной здесь песни «Артылык», второй части (*Andantino*) и построенной на современных башкирских частушках третьей части (*Allegro vivo*). В этом же ключе были созданы две сюиты из балета «Горная бэль», а затем сюита «Дружба народов», в которой каждая из поволжско-приуральских автономных республик представлена отдельной частью, основанной на соответствующем фольклорном материале.

Как это присуще творческому почерку вообще, и его сюитные циклы впечатляют тонко найденными гармоническими и оркестровыми штрихами, выявляющими эмоциональную выразительность и красочность музыки.

Богатый вклад внес Жиганов в эту жанровую сферу симфонической музыки своими фольклорно-тематическими сюитами и сюитами, составленными из музыки оперы «Алтынчэч» и балета «Зюгра».

Первый успех был завоеван «Сюитой на татарские темы», за создание которой композитор был удостоен Государственной премии СССР в 1950 году. Четыре симфонически разработанные народные песни – это четыре яркие музыкальные зарисовки, подсказанные образно-поэтическим строем избранных песен.

Центральное место в первой части (*Allegro vivo*) занимает песня «Райхан». Созданная уже в советскую эпоху, она бытует в народе как популярная лирическая песня-признание. Ее согретый душевной теплотой яркий музыкально-поэтический образ олицетворяет извечное преклонение народа перед верностью и силой человеческих чувств – оттого-то он так живо ассоциируется с типичным для татарского фольклора мотивом любования девичьей красотой – этим поэтическим символом вечной молодости и нравственной чистоты (пример 199):

Пример 199

Ярко оттеняет светлый лиризм песни «Райхан» своим настороженно-таинственным и задумчиво-неторопливым распевом мудрая песня-дума «Кара урман» («Дремучий лес»), положенная в основу второй части (*Andante*) (пример 200):

Пример 200

Воссозданная на ее основе живописная картина дремучего леса вместе с тем утверждает веру в духовные силы народа, в неодолимость сплывающих людей дружбы и единства.

Как солнце, выглянувшее из-за набежавшей тучи, освещает все вокруг жизнерадостная шуточная песня «Колаксыз Зариф» («Безухий Зариф»), на которой построены экспозиция и реприза третьей части (*Allegro grazioso*) (пример 201):

**Allegro grazioso** Пример 201

Задорно и звонко звучит в этой песне брызжащая весельем перебранка между парнями и девушками, воссоздавая вместе с контрастно следующим далее лирическим вальсом, характерную для народного быта картину молодежного гулянья.

Энергией и динамикой насыщена музыка четвертой части, основанная на воспевующей радостную уверенность в творческие силы народа песне «Уфа – Чилэбе» («Уфа – Челябинск») и широко льющейся современной песне «Арча» («Арск»). Общий пружинисто-полетный поток музыки особенно сильно ощущается, когда на предкульминационной волне в нарастающее звучание песни «Арча» вторгаются громогласные возгласы начального мотива «Уфа – Чилэбе» (валторны и трубы) (пример 202):

**Allegro energico** Пример 202

Навеянные знакомством с жизнью и культурой народного Китая, музыка которого по своему пентатоническому строю близка татарской, «Симфонические новеллы» Жиганова представляют собой семь лаконичных, филигранно отточенных и контрастно сопоставленных симфонических миниатюр.

Стремлением постичь сокровенный художественный строй и склад татарской песни, вдохнуть в нее новую жизнь овееяны каждая из семи частей-картин сюиты, названной «Симфонические песни». Это и навеянная воспоминаниями детства «Колыбельная» (IV часть, *Moderato con anima*), и овееянный арома-

том родных полей и лесов проникновенный «Деревенский напев» (II часть, *Andante con moto*), и перемежающиеся с ними два стремительно задорных такмака, один из которых, изображающий зажигательную пляску юношей, представлен в III части (*Allegro*), а другой, основанный на песне «Наза»<sup>1</sup>, рисующей грациозно шаловливый танец девушки, звучит в V части (*Allegro*). Эти яркие в своей характерности жанровые зарисовки окаймлены, словно монументальной аркой, двумя задумчиво-задушевными песнями – одна из них, окрашенная в драматические тона песня военных лет «Рамай»<sup>2</sup>, открывает цикл (*Andante*), другая же своим возвышенным лирико-философским звучанием на слова Г. Тукая «Родной язык» составляет VI часть (*Andante agitato*). Начальные строки именно этой песни служат эпиграфом ко всей сюите:

Родной язык – святой язык, отца и матери язык,  
Как ты прекрасен! Целый мир в твоём богатстве я постиг.

Венчает же весь цикл энергичный и лучезарный финал, пронизанный неудержимым поступательным движением (*Allegro vivo*).

Смена разнохарактерных и контрастных частей, раскрывающих мир запечатленных народом музыкально-поэтических образов, скрепляется стройной композицией, единство которой подкреплено тональной и тематической реминисценциями в финале, где эпизодически широко звучит тема первой части.

Но еще более важно другое: чуткое отношение к этнографическому первоисточнику не ведет к рабскому подлаживанию под него. Обогащенные многообразными, тонко отобранными оркестровыми, тонально-гармоническими, фактурными и иными музыкально-выразительными средствами, народные произведения под рукой искусного мастера получают не только достойную ювелирную оправу, их художественные образы становятся еще более емкими, значительными и глубокими.

Оттого-то проникновенная, хранящая в памяти народа со времени Великой Отечественной войны песня-прощание «Рамай» в обновленном звучании вырастает в одухотворенное лирико-драматическое повествование с его впечатляющей кульминацией, когда рост экспрессии словно бы изнутри взламывает границы народного напева и приводит к свободному тематическому развитию, дополненному контрапунктами (пример 203):

Пример 203

The image shows a musical score for a piece titled "Andante". It is written in 2/4 time and consists of two staves: a piano (treble clef) and a bass (bass clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score begins with a piano dynamic marking (*ff*) and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several instances of fortissimo (*fff*) markings, indicating a strong increase in volume. The piece concludes with a final chord in the piano staff.

<sup>1</sup> Наза – женское имя.

<sup>2</sup> Рамай – мужское имя.

Из простодушного «Деревенского напева» рождается красочная пейзажная лирика. На основе кристально чистой, как капля утренней росы, «Колыбельной» разворачивается полный лирической трепетности рассказ, передающий неизбывную материнскую любовь и тревоги. Вихревой зажигательный такмак и изящная плясовая «Наза» становятся выражением неиссякаемого народного юмора и веселья, а вдохновенная песня «Родной язык» погружает в мир глубоких лирических раздумий (пример 204):

**Andante agitato**

Пример 204

**Allegro vivo**

Пример 205

И как логический итог, в финале сюиты (он не носит названия песни, хотя песенная природа тематизма здесь несомненна) в стремительной смене эпизодов, вовлекающих нас то в неудержимый водоворот народного танца, то пронизанной чеканной волевой поступью массового движения (здесь привлечена свободно трактованная мелодия современной народной песни «Река Белая течет быстро») возникает тот жизнеутверждающий образ, в котором воедино сливается все: и радость, и сомненье, и тяготы жизни, и веселье (пример 205).

В ходе финала возникает эпически преображенная (в октавном унисоне басов и в четверном увеличении) тема «Рамай», послужившая ранее основой для самой драматической части цикла (ц. 51). Являясь плодотворным шагом в решении такой сложной проблемы, как симфонизация народной песни, это произведение, сюита «Симфонические песни», воспринимается и как показатель все расширяющегося творческого диапазона татарской симфонической музыки.

Это подтверждается целым рядом родственных по творческой направленности сюитных циклов других композиторов Татарии.

Свежую струю в татарскую инструментальную музыку внесли симфонические сюиты А. Лемана «Татарские напевы» (1. Песня без слов; 2. Танец; 3. Колыбельная; 4. Праздник) и «Балетная сюита» 1. Вальс; 2. Характерный танец; 3. Adagio; 4. Финал).

Своеобразие народной хореографии в ее старинных и современных образцах определило склад и характер музыки в сюите «Симфонические танцы» А. Валиуллина. В этой зарисовке народного танцевального быта, контрастно чередуясь, сменяют друг друга традиционные женские (плавные, лирические и грациозные) и мужские (зазорные, быстрые, прыжковые) пляски, а также танцы, вошедшие в современный быт, например, вальс.

К миру фантастики и природы обращена «Детская сюита» М. Яруллина. Миниатюрный цикл состоит из четырех предельно лаконичных и вместе с тем графически рельефных и красочных зарисовок. Двумя-тремя точно найденными интонационными, метроритмическими и оркестровыми штрихами воссоздаются здесь картины природы (1-я часть – «Танец бабочек», 3-я часть – «Светлая поляна») и причудливые образы сказочных существ (2-я часть – «Ночной лес» и «Шествие джинов»<sup>1</sup>) и 4-я часть – «Танец Шура-ле». С интересом была встречена выразительная лирическая сюита «Из Моабитской тетради» М. Джалиля Л. Любовского.

Интересно и плодотворно протекала творческая деятельность композиторов в таких жанровых ответвлениях симфонической музыки, как программная симфоническая поэма, увертюра, рапсодия и другие.

Первенцем, обозначившим линию программной симфонической поэмы в татарской музыке в ее новом художественно-профессиональном качестве, явилась симфоническая поэма «Кырлай» Жиганова. В ее основу положена

---

<sup>1</sup> Арабское слово *джин* – дух, демон.

знаменитая поэма-сказка «Шурале» Г. Тукая, сказка, проникнутая мудрым оптимизмом и юмором, полная высокого гуманистического звучания. Опоэтизированное Тукаем народное повествование ярко живописует и родное селение поэта Кырлай, и чудесную лесную чащу, окружающую его, и единоборство смелого Джигита с Лешим.

Чуткое проникновение в глубинный смысл народно-сказочных образов, в их внутреннее очень динамичное контрастное сопоставление помогло композитору избежать внешней иллюстративности в их воплощении, но, наоборот, придать музыке верно найденный народно-жанровый колорит и живописно-красочную конкретность и одновременно, вдохнуть в ее подлинно симфоническое развитие необходимую энергию и действенность.

Остро ритмованная тема Шурале складывается, подобно разноцветной мозаике, из коротких, мелькающих в различной темброво-регистровой окраске и взаимопереплетающихся мотивов (примеры 206а, 206б, 206в):

**Allegro vivo** Пример 206а

**Allegro vivo** Пример 206б

**Allegro vivo** Пример 206в

Интенсивное (трехчастное по форме) вариационно-разработочное развитие этого мотивного комплекса составляет первую образно-тематическую сферу основного раздела поэмы.

Но вот на фоне этого неудержимого пляса лесных чудовищ возникает и постепенно крепнет широкая лирико-эпическая тема джигита (пример 207). Составляя вторую образно-тематическую сферу основного раздела поэмы, эта тема хотя и разрастается в своем звучании, но полностью «вырваться» из опутывающих ее «колючих» отголосков темы Шурале (мрачно-хроматизированные и визгливо-стремительные пассажи) еще не может. Более того: снова слышится победный, полный ярости вопль Шурале (пример 208).

Пример 207

**Allegro vivo**

*mf*

Пример 208

**Allegro vivo**

*f* *ff*

Однако борьба не окончена. Противоборство разгорается с новой силой: вновь, варьируясь тонально, фактурно и темброво, возникает тема лешего, вновь переплетается она в единовременном контрастном взаимодействии с темой джигита. Но по мере того как ослабевают силы злого лешего, стихает, теряет свою прежнюю силу и, наконец, совсем исчезает его тема. Зато непрерывно растет, расцветает, усиливается тема джигита, она становится все более мощной, светлой и торжественной (пример 209):

Пример 209

**Pesante**

*ff* *fff* *mp* *pp*

Прекрасно оттеняют эту динамичную картину борьбы обрамляющие ее медленное вступление и заключение (*Andante pastorale*), живописующие полный таинственности и крадчивых шорохов лес. Возникающая на этом фоне

задумчивая, тихая и задушевная, в духе широко льющейся протяжной песни мелодия звучит гимном человеку, неистощимой силе его разума (пример 210):

Пример 210

**Andante pastorale**

Симфоническая поэма «Кырлай» обрела долгую и яркую концертно-репертуарную жизнь.

Новый тематический ракурс в программной симфонической музыке обозначили произведения, стимулом к созданию которых послужили актуальные политические проблемы современности. В ряду первых таких произведений в татарской музыке может быть названа симфонические поэмы «Мир победит войну» и «Юность» А. Валиуллина, а также написанные несколько позже «Поэма о труде» и «Праздник в Челнах» Б. Мулюкова. К несомненным достоинствам этих сочинений были справедливо отнесены тогда образная выразительность тематизма, логически стройная композиционная структура, естественно связанная с концепцией произведения выразительная оркестровка.

Однако историческая и современная тематика вошла в программную симфоническую поэму и в иных своих ракурсах. Особо примечательны в этом плане симфонические сочинения, так сказать, портретного типа, сочинения, программное содержание которых навеяно образом конкретного литературного героя или выдающейся исторической личности.

Создадим двух программных симфонических поэм историко-портретного типа – «Поэмы памяти Габдуллы Тукая» и «Поэмы памяти Муллаура Вахитова» увенчалась целеустремленная творческая деятельность М. Музафарова.

Однако следует сразу же оговориться: назвать эти поэмы музыкальными портретами было бы не вполне точно. Ни в одной из названных поэм нет конкретно обозначенных изобразительных штрихов. Преобладает другое: философско-обобщенное восприятие деяний славных сынов татарского народа, их преданного служения его интересам, оставивших неизгладимый след в сердце народном.

В таком именно высоко философском звучании воспринимается одна из ведущих тем «Поэмы памяти Габдуллы Тукая» – подлинная народная песня «У могилы матери».

Но созданием атмосферы глубочайшего сочувствия горестным раздумьям народа композитор не ограничивает эмоционально-образный мир поэмы. В процессе активного образно-тематического развития все большую, а затем и главенствующую роль приобретают образы эпико-драматического плана, утверждающие веру поэта в грядущую победу добра и прогресса над силами мрака и зла.

Как художественно-философское обобщение, навеянное образом пламенного революционера, воспринимается симфоническая «Поэма памяти Мулланура Вахитова» – вдохновенный, овеянный романтикой героического подвига гимн великому мужеству борцов революции.

Приподнято и вместе с тем тревожно-настороженно звучит вступлени-е-пролог, открывающее поэму. Этому способствует сопоставление волевой, подобной ораторскому призыву темы трубы, в третий раз она проводится солирующим тромбонем и затаенно пропеваемого хором трех валторн начального мотива революционной песни «Смело, товарищи, в ногу» (пример 211):

Andante Пример 211

6

8

С большой силой заложенные здесь энергия и волевой порыв раскрываются в следующем далее основном разделе поэмы, написанном в сонатной форме с зеркальной репризой. Драматургическую завязку здесь образует взаимодополняющий контраст главной темы (контрапунктически прославляемой ораторско-призывной темой вступления) (пример 212) и побочной темой, сочетающей широкий распев с внутренней экспрессией (пример 213):

**Allegro** Пример 212

**Meno mosso** Пример 213

Динамикой сквозного развития всех названных тем в их трансформациях и контрапунктических наложениях пронизана разработка (от ц. 21). Особенно значителен в этом плане ее кульминационный раздел, окрашенный в драматические тона проведением побочной темы в ритмическом увеличении в оркестровом *tutti* (пример 214):

**Maestoso** Пример 214

А далее следует реприза побочной темы – она дана в контрапункте с песней «Смело, товарищи, в ногу», звучащей в ансамбле четырех валторн и солирующей трубы (пример 215):

Пример 215

**Tempo di marcia**

Достигая просветленно-гимнического звучания, эти темы перерастают в торжественное проведение в четвертом увеличении (*tutti* всей медной духовой группы) главной темы, составляющее апофеоз поэмы – произведения столь же глубокого по мысли и чувству, сколь композиционно цельного и убедительного.

Большой успех выпал на долю «Поэмы памяти Фариды Яруллина» Ф. Ахметова – первого произведения композитора в этом жанре, навеянного памятью о погибшем в бою за Родину композитора-бойца. Музыка этого лаконичного произведения обладает большой впечатляющей силой. Уже затаенные, с оттенком мужественной скорби, унисоны виолончелей и контрабасов, открывающие поэму, вводят в суровую атмосферу лирико-драматического повествования (пример 216):

Пример 216

**Andante**

Длительное интонационно-вариантное развертывание темы в октавных унисонах басов становится все более и более насыщенным: дополняемое новыми мелодическими контрапунктами (сначала у альтов (ц. 1), затем у вторых и первых скрипок (ц. 2), а далее у деревянных духовых и валторн (ц. 3). Оно постепенно выливается в единый внутренне напряженный, окрашенный в эпико-драматические тона многослойный поток.

Однако его движение прерывается новой проникновенно лирической темой, возникающей в одиноком звучании английского рожка, а затем подхватываемого флейтой пикколо и первыми скрипками в сопровождении струнного квартета (пример 217):

**Sostenuto**

Пример 217

Musical score for Example 217, marked **Sostenuto** and *pp dolce*. The score is in G major and consists of two systems of piano and bass staves. The first system contains measures 1-3, and the second system contains measures 4-6. The music features a steady, expressive accompaniment in the bass and a more active melodic line in the treble. Measure 6 includes a triplet in the treble staff.

И в этом случае постепенное мелодико-контрапунктическое разворачивание приводит к новой кульминации, еще более экспрессивной и драматически насыщенной (ц. 17–19) (пример 218):

**Andante**

Пример 218

Musical score for Example 218, marked **Andante** and *f*. The score is in G major and consists of three systems of piano and bass staves. The first system contains measures 1-3, the second system contains measures 4-5, and the third system contains measures 6-7. The music features a complex, rhythmic accompaniment in the bass and a melodic line in the treble. Measure 6 includes triplets in both staves, and the piece concludes with a *cresc.* marking in the bass staff.



Подобно тому, как внезапно окутывающие небосклон грозовые облака несут с собой бурю, так и здесь внезапно возникают одно за другим зловещие звучания. Тон этому налетевшему вихрю задает «злое» фугато на ритмически трансформированной первой теме. Зловещие волны накатываются одна за другой, достигая предельного напряжения, в котором сквозь устрашающий лязг диссонантных ударов слышны и драматические стенания.

Неизгладимую боль и печаль оставляет в сердце этот сметающий все живое смерч. Скорбной эпитафией поочередно звучат мелодии обеих тем поэмы – у солирующего бас-кларнета, а затем у гобоя на фоне тремолирующих скрипок. Всем своим эмоционально-образным строем музыка поэмы пробуждает в нас ту сложную гамму чувств, то особо величественное и скорбное настроение, которое мы испытываем, находясь у монументов, воздвигнутых в честь героев, отдавших жизнь за Родину.

В «Поэме памяти Фариды Яруллина», как и в написанной после нее симфонии, Ф. Ахметову удалось органически объединить выразительный тематизм, полнокровное оркестровое письмо и некоторые современные приемы контрапунктического развертывания музыкальной ткани.

Яркое воплощение гражданская тема нашла в жанре программной симфонической увертюры. Одним из значительных произведений здесь остается драматическая увертюра «Нафиса» Жиганова. Посвященная героине романа «Намус» Баширова, чей образ первоначально был воссоздан композитором в одноименной опере, увертюра мыслится как обобщенный, психологически многогранный портрет нашей современницы – вдохновенной труженицы колхозных полей, патриотки, способной подчинить свои личные чувства общественному долгу.

Этой цели и подчинен весь музыкально-образный контекст увертюры. В ее музыке, захватывающей волевой энергией и драматической экспрессией, воедино сливаются и героический порыв, и лирическая взволнованность, и скорбное воспоминание, и радостное оживление.

Начальный импульс мощного, взволнованно-возбужденного звучания зарождается с первых же тактов вступления, когда в едином напряженно-неустойчивом комплексе объединены октавный хроматизированно-нисходящий ход басов (тромбоны, туба, контрабасы), энергичные возгласы валторн и труб

и остроритмованное фигурационное движение струнных, кларнетов и фаготов. На этом фоне дважды, сначала в *fis-moll* у тромбонов, тубы и контрабаса, а затем в *c-moll* у бас-кларнета, фаготов, тромбонов, тубы, виолончелей и контрабасов раздается громогласный волевой клич. Интенсивно разрастаясь, он каждый раз переходит в мощное триольно-аккордовое *tutti* деревянных и медных духовых, опирающееся на гаммообразно-хроматизированный ход басов (пример 219):

Пример 219

Сохраняя свой напряженный характер, этот волевой клич, в котором легко узнается начальный мелодический оборот первой арии Нафисы, тут же перерастает в экспозиционное изложение главной партии увертюры (ц. 3). Подобно прочно спаянным звеньям цепи, она разворачивается как непрерывный ряд тонально-тембровых вариаций этой короткой энергичной темы-возгласа.

Однако в кульминационный момент, когда достигнута, казалось бы, наивысшая точка напряжения, интенсивное развитие главной темы внезапно прерывается. Наступает перелом. Его возвещает сумрачно диссонантный аккорд, звучащий в оркестровом *tutti*, и следующие за ним сдержанно напевные унисонные фразы струнного квинтета (*Andante*, 12 тактов до ц. 5).

Тихо и поначалу умиротворенно вступает вторая тема увертюры. Если предшествующую ей главную тему можно уподобить героическому призыву, то эта взволнованная, разворачивающаяся на широком мелодическом дыхании, побочная тема обращена к миру лирических чувств; она заимствовала из ариозо Хайдара, в котором он выражает захватившее его чувство (пример 220):

Пример 220



Обретая все большую экспрессию (вслед за виолончелями ее продолжают петь скрипки, дублируемые флейтами и кларнетами), эта тема достигает кульминационного подъема, в момент которого, по ассоциации с оперным ариозо, как бы слышится взволнованный и ласковый зов Хайдара: «О, Нафиса!».

Контрастно дополняя друг друга, обе темы экспозиции сливаются в единый порывисто-волевой и вместе с тем лирически взволнованный образ, высвечивая его различные эмоционально-психологические грани. И подобно тому, как в неожиданно распахнутое окно вместе с ослепительным светом врывается несмолкаемый гомон уличных голосов, так и здесь – лирическое сосредоточение вдруг сменяется взрывом лукавого озорства, шуточного оживления, пляски. Эпизод *Allegro vivo* (ц. 8, *E-dur*), заменяющий разработку, живо обращает нас к стихии народных шуточных песен-плясок (пример 221):

**Allegro vivo** Пример 221

Однако этот радостный миг забвенья скоротечен. В калейдоскоп танцевального движения нет-нет да вторгаются суровые кварто-квинтовые возгласы главной темы (бас-кларнет, фаготы, туба), а пронизывающий ее острый ритм такмака перерастает в стремительное движение остигатных триольных фигур (флейты, гобои, кларнеты, скрипки и альты). И когда мощный поток оркестрового *tutti* достигает кульминационной вершины, на самом его гребне у медных духовых (валторны, трубы, тромбоны) и фаготов на фоне напряженного доминантового органного пункта в глубоких басах (туба, контрабасы) вновь возникает лирическая побочная тема (*Meno mosso*, 13 тактов до ц. 12, *fis-moll*). Предельно сжатая, интонационно измененная, она обрела еще большую динамику и мощь (пример 222):

**Meno mosso**

Естественным продолжением начавшейся здесь зеркальной репризы звучит главная тема. Теперь и ее характер стал иным. Проникновенно и насыщенно звучит главная тема в октавном унисоне струнных и кларнетов, сопровождаемая мелодически выразительным контрапунктом валторн (пример 223):

**Meno mosso**

Насыщаясь драматической экспрессией, эта тема вновь приобретает свойственный ее экспозиционному проведению характер призывно-волевого порыва (Allegro, ц. 14). Однако, как и там, ее все нарастающее развитие внезапно обрывается. И тогда, в звенящей тишине, словно горестное воспоминание о невозместимых утратах, нанесенных войной, на приглушенном траурном фоне струнных раздается печальный монолог флейты-соло (Andante lugubre, ц. 16) (пример 224):

**Andante lugubre**

*doloroso, molto espressivo e cantabile*



И хотя душевная боль еще сильна, побеждает воля к жизни. Бравурным взлетом такмака и мощным призывным кличем, открывшим увертюру, она и завершается.

Лирико-драматический пафос увертюры-поэмы «Нафиса», динамичная музыкально-драматургическая концепция этого произведения, его стройная, логически вытекающая из музыкально-образного развития форма (сонатное *allegro* с зеркальной репризой) – все это в момент создания увертюры придавало ей особый интерес и значение. Привлекало и стремление автора воплотить в программно-симфоническом жанре современную тему, и плодотворное преломление принципов психолого-драматического симфонизма с характерной для него тенденцией к динамизации симфонического развития и формы, и ярко выраженное тяготение к жанрово-стилевому обогащению татарской симфонической музыки.

Произведением, продолжившим эту жанровую линию, правда, в ином тематическом и стилевом ракурсе была увертюра «Юность КамАЗа» А. Луппова, отмеченная премией на Всероссийском смотре композиторского творчества.

Долгое время оставалась единственной яркая страница, вписанная в татарскую музыку «Татарской рапсодией» А. Лемана. Обилие выразительных виртуозных эффектов сближает это произведение со своеобразным, слитым в единую композицию трехчастным концертом для оркестра. Преобладание же рапсодийности проявляется в свободной смене трех разнохарактерных разделов сочинения, для каждого из которых избрана тема, представляющая один из основных жанрово-тематических пластов народного музыкального творчества.

Открывается рапсодия темой эпического характера, звучащей октавным унисоном у труб и тромбонов (пример 225):

Пример 225





В процессе свободно-вариантного развития (в интонационно-тематическом и оркестровом планах) ее звучание окрашивается в экспрессивно-драматические тона (см. эпизод *Agitato*, 1 такт после ц. 3 до ц. 5).

Центральный раздел Рапсодии (*Andantino*) отдан спокойно льющейся проникновенной лирической теме, нежный голос которой едва доносят солирующие кларнет и флейта (пример 226):

Пример 226

Целостная волна, образуемая вариационным развитием этой темы, приводит к третьему, заключительному разделу Рапсодии (*Allegretto, poco a poco Allegro, vivo*), который своей шуточно-плясовой стихией создает новый, еще более острый контраст, нежели тот, что возник при сопоставлении эпической и лирической тем. Темой для сверкающих множеством ярких и острых ритмо-гармонических и оркестровых штрихов десяти вариаций служит знаменитая народная плясовая «Эпипэ» («Апипа») (пример 227):

Пример 227

**Allegretto, poco a poco allegro, Allegro molto, vivo**

Этот эффектный, полный удали и гротеска вариационный калейдоскоп и служит финалом Рапсодии.

Были созданы яркие произведения в жанре вокально-симфонической поэмы. Здесь может быть названа «Последняя ночь» А. Луппова, написанная на стихи Р. Кутуя и воссоздающая героико-трагический образ Мусы Джалиля.

Другим произведением, вызвавшим живейший интерес явилась вокально-симфоническая поэма «В ритмах Тукая» на стихи Г. Тукая А. Монасыпова. Отличительная особенность этого произведения – его многоплановость, позволяющая в целостной композиции музыкально высветить различные стороны поэтического мира Тукая: и свойственный ему мягкий лиризм, и легкую иронию или юмор, и драматическую скорбь, и едкий сарказм, и мудрый оптимизм.

К несомненным удачам композитора надо отнести верно найденный музыкальный образ каждой из семи частей<sup>1</sup>, а также хорошо сочетаемый с поэзией Тукая общий почерпнутый в фольклорных источниках интонационный строй музыки. И не случайно, очевидно, в качестве лейтмотива ритмического компонента произведения избрана народная песня «Пар ат» («Пара лошадей»), мелодия которой сливалась со стихами Тукая, воспевающими встречу юноши с древней и вечно молодой Казанью (пример 228):



Подвергаемые различным трансформациям интонационно-мелодические обороты этой песни пронизывают поэму от начала до конца. Особенно ярко они звучат в прелюдии к первой части, во вступлении к драматической пятой, а затем в еще более преображенном виде в финальной седьмой части (пример 228a):



Однако этим привлечение фольклорного материала не исчерпывается. Весьма выразительно контрапунктирует в пятой части взволнованному мелодико-декламационному распеву солиста проникновенный напев «Тэф-тилэу» – еще одна и, может быть, самая драматическая из опозитивированных

<sup>1</sup> 1. Родной земле; 2. Родная деревня; 3. Чтобы тронуть душу народа; 4. Раскаяние и просьба об отпущении грехов; 5. Разбитая надежда; 6. Не знал; 7. Эта мрачная туча над головой пройдет.



в Москве и в Казани, побудил автора продолжить работу. И уже в следующем году сочинение двух других частей цикла было завершено.

Полна порывистости и страстного воодушевления первая часть концерта (*Andante patetico. Moderato con brio*) – самая масштабная и драматургически многоплановая. В экспозиции, контрастно сменяя друг друга, предстают три рельефно очерченных темы образа:

1) перебиваемый стремительной арпеджированной руладой упруго-аккордовый сигнальный мотив (пример 230):

Пример 230

The image shows a musical score for Example 230. It consists of two systems of staves. The top system has two staves: a bass clef staff on the left and a treble clef staff on the right. The bass clef staff has a whole note chord, and the treble clef staff has a complex arpeggiated figure with dynamic markings *ff* and *fff*, and the instruction *robustamente*. The bottom system has two staves: a treble clef staff on the left and a bass clef staff on the right. The treble clef staff has a piano introduction with dynamic markings *pp* and *cresc.*, and a whole note chord. The bass clef staff has a whole note chord. A dotted line with the number 8 is positioned below the bass clef staff of the bottom system.

2) взволнованно-тревожная главная партия (пример 231). Звучащая первоначально у альтов и виолончелей на возбужденно-арпеджированном фоне в партии солирующего фортепиано, она приобретает далее воодушевленно-страстный характер (ц. 4, *roco piu animando*).

Пример 231

Moderato con brio

The image shows a musical score for Example 231. It consists of two systems of staves. The top system has two staves: a bass clef staff on the left and a treble clef staff on the right. The bass clef staff has a complex arpeggiated figure with dynamic markings *f* and *rit.*, and the instruction *f con passione*. The treble clef staff has a piano introduction with dynamic markings *f* and *rit.*, and the instruction *f con passione*. The bottom system has two staves: a bass clef staff on the left and a treble clef staff on the right. The bass clef staff has a complex arpeggiated figure with dynamic markings *f* and *rit.*, and the instruction *f con passione*. The treble clef staff has a piano introduction with dynamic markings *f* and *rit.*, and the instruction *f con passione*. A number 3 is positioned above the bass clef staff of the bottom system.

3) группа лирических тем, состоящая из светлой по колориту связующей (ц. 7–8) и побочной, зарождающейся в сумрачном звучании альтов и виолончелей и приобретающей все более спокойный и просветленный характер (пример 232):

Example 232 is a musical score in 4/4 time, key of D major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with the instruction "cantando espress." and a dynamic marking of *mp*. The piano accompaniment starts with a dynamic marking of *pp*. The score consists of two systems of staves. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The second system shows the vocal line and piano accompaniment, with a dynamic marking of *ten.* (tension) above the vocal line.

Однако это кратковременное затишье тут же перерастает в полную энергии и драматического возбуждения разработочную стадию развития. Начальным импульсом для нее вновь служит сигнальный мотив вступления (в виде вкрадчивых, но полных затаенной силы аккордов, его проводит солист). А далее весь тематизм, подобно сжатой пружине, словно бы уплотняется. За разработкой данного в двойном ритмическом уменьшении начального мотива главной партии (в оркестре) следует драматический диалог солиста и оркестра, основанный на кратких мотивах-возгласах (ц. 16), переходящий в каденцию солиста, где прежние лирические мотивы побочной партии полностью трансформированы и тяжеловесно звучат в сумрачных унисонах басов (6 тактов после ц. 17), подготавливая новый кульминационный подъем. Свое начало он берет в сдержанно-тревожной, окрашенной в печальные тона переключке кратких октавных мотивов, приводящей к их напряженному драматически экспрессивному звучанию на гребне кульминационной волны (пример 233):

Example 233 is a musical score in 2/4 time, key of B-flat major. It features a piano accompaniment and a guitar part. The piano accompaniment is marked *ff* and *molto accentuato drammatico*. The guitar part is marked *agitato*. The score consists of two systems of staves. The first system shows the piano accompaniment and guitar part. The second system shows the piano accompaniment and guitar part. The tempo markings are *Largamente* (with a note value of  $\text{♩} = \text{♩}$ ) and *Precipitando* (with a note value of  $\text{♩} = \text{♩}$ ). The piano accompaniment has a dynamic marking of *ff* and *molto accentuato*. The guitar part has a dynamic marking of *agitato*. The score includes various musical notations such as triplets, accents, and dynamic markings.

5 *Largamente molto*

*fff* *molto accentuato* *mf* *poco accel.* *ff*

Венчает же это нарастание, подготовленное динамичным разбегом аккордовых пассажей на предыдущем органном пункте, репризное проведение главной партии в его мощном страстно-порывистом звучании. Всё последующее репризное проведение тем, снова воспроизводящее контрастное сопоставление главной и лирической побочной, завершается основанной на сигнальном мотиве мужественной и решительной по характеру звучания кодой.

Вторая часть (*Andante molto sostenuto, quasi adagio, Des-dur*) – овеянный лирическим созерцанием поэтичный музыкальный пейзаж. В светлом, подобно кураю, звучании флейты, сопровождаемом прозрачным тремоло скрипок, слышится нежный протяжный напев (пример 234):

Пример 234

*Andante molto sostenuto (quasi adagio)*

*pp* *cantabile* *p* *ten.*

Еще более колоритно звучит эта тема в репризном каноническом проведении в партиях оркестра (вновь флейта) и солиста (ц. 6), возвращающем нас к поэтически созерцательному настроению, которым окрашено все это лирико-созерцательное интермеццо.

Пример 235

*Allegro festivo*

*sf* *mp* *simile staccato* *sf*



Радостным ликованием проникнута музыка праздничного финала (*Allegro festivo, f-moll – F-dur*). Его тематическим стержнем служит стремительно заиггательная тема-рефрен (пример 235).

Эпизоды рондо-сонатной формы, в которой написан финал, как яркие картинные зарисовки народных сцен, основаны на подлинных фольклорных темах: в первом эпизоде – побочной партии (ц. 4–5) даны вариации на песню «Таң атканда» («На заре»). Центральный же эпизод строится на двух мелодиях – грандиозное звучание песни «Ишкәкче карт» («Старик-гребец») в оркестре подготавливает проникнутый светом и лаской напев «Галиябану».

Возвратом к обем темам экспозиции, проведенным в главной тональности и оснащенный каскадом блестящих пассажей, завершается третья часть концерта.

Нельзя не заметить, что уже после первых исполнений концерта раздались упреки в его разностильности. Однако правы оказались те, кто видел за этим не менее сильное проявление целостного единства, свойственного этому циклу. Именно такой точки зрения придерживался Ю.В. Виноградов, справедливо отмечавший в свое время: «Иной стилистический «уклон» второй и третьей частей концерта несколько обособляет их от первой части, но без распада цикла как образно-смыслового целого»<sup>1</sup>.

Музыка концерта Яхина, глубоко уходящая в интонационную почву родного народно-национального мелоса, и до сих пор пленяет своей свежестью, искренностью, богатством эмоционально-образных нюансов и мастерством, свидетельствующими о плодотворности намечаемого здесь композитором нового синтеза, своеобразно сплавливающего стилистку пентатонического в своей основе мелоса, с одной стороны, и опирающегося на классико-романтические художественные традиции концертного жанра (от Шумана и Шопена до Чайковского и Рахманинова), – с другой.

Ценный вклад в татарский инструментальный концерт составили сочинения А. Лемана – Первый концерт для скрипки с оркестром, написанный в 1951 году, и Третий концерт для фортепиано с оркестром на национальном тематическом материале, созданный в 1953 году.

<sup>1</sup> Виноградов Ю.В. Р.Х. Яхин // Композиторы Советского Татарстана. Казань. 1957. С. 108.

Скрипичный концерт – светлое, жизнерадостное произведение. Он построен в виде традиционного трехчастного цикла, где лирически напевное *Andantino* обрамлено энергичной первой частью (*Allegro*) и оживленно-праздничном финалом (*Allegro vivo*). Сочетая закрученное изложение пентатонических по строю тем с их вариационным и разработочным развитием, композитор умело чередует контрастные эпизоды, виртуозные каденции, стремительные коды. Таково соотношение в первой части четко ритмованной, построенной на интенсивно развитой октавной трихордной интонации главной партии (пример 236):

Пример 236

**Allegro**

и сосредоточено распевной побочной партии (пример 237):

Пример 237

**Meno mosso (Moderato)**

Еще более масштабно взаимодействие контрастных образов выступает в соотношении насыщенной динамичным переплетением тематических элементов разработкой, репризой, каденцией солиста и кодой.

Глубоко родственна лирической побочной партии пластичная, интонационно близкая народному «Напеву деревни Тау» проникновенная тема второй части (пример 238):

Пример 238

Видоизменяя ритм и структуру фольклорного первоисточника, композитор облакает его в стройную классическую двухчастную форму, с рельефно выделенными мелодическими кульминациями. В процессе фактурно-тембрового варьирования он находит гармонические и оркестровые краски, позволяющие создать емкий, эмоционально насыщенный образ лирического раздумья.

Доказательством высокой общественной оценки концерта для скрипки Лемана явилось присуждение ему в 1952 году Государственной премии СССР.

Обращение Музафарова к концертному жанру было навеяно постоянным общением маститого композитора с юными музыкантами, к которым и обращены оба его скрипичных концерта, написанные в начале 60-х годов. Хотя Первый концерт для скрипки с оркестром (1960) открывает суровая по характеру и колориту тема вступления, в целом музыка этого трехчастного цикла (1. Andante, Allegro; 2. Andante; 3. Allegro) одухотворена светлым жизневосприятием, особенно ярко выраженном в энергичной устремленности крайних частей. Свойственная же композитору тонкая поэтичность лирических высказываний ярко проявилась в мелодически выразительной, полной спокойной ясности кантилены второй части (пример 239):

Пример 239

**Andante sostenuto**

The musical score is for a piece titled "Andante sostenuto". It is written for violin and piano. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked "Andante sostenuto". The first system shows the beginning of the piece, with the violin part starting with a melody marked "p dolce" and including a triplet of eighth notes. The piano accompaniment features a steady bass line with chords. The second system starts at measure 5 and continues the violin melody with a triplet of eighth notes and a final melodic phrase. The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

Сохраняет традиционный трехчастный цикл Музафаров и во Втором концерте для скрипки (1962). Однако сопоставления разнохарактерных образов, навязанных современной жизнью, – кипучая борьба и лирическое созерцание (первая часть, Allegro *con moto*), глубокое раздумье (вторая часть, Andante *santabile*), радостное оживление народного праздника (третья часть, Allegro *vivo*) – даны более заостренно. Немало этому способствует яркий тематический материал, пронизанный живым ощущением современного интонационного строя и ритмического пульса, которые так ярко проявились в триаде юношеских инструментальных концертов Кабалевского и других близких к ним по стилю произведениях советской музыки.

Выразительный тематизм, его рельефные жанровые характеристики, хорошее чувство гармонического и оркестрового колорита, разнообразное использование солирующей флейты – и в кантиленах, и в колоратурных пассажах, звучание которых живо ассоциируется с народным кураем, – все это придает концерту для флейты с оркестром И. Якубова значительный интерес. Эту же характеристику можно адресовать фортепианному концерту Р. Еникеева,

попытавшемуся уже первый свой крупный опус построить на драматизации и симфонизации народно-песенного по своей природе тематизма.

Совершенно иной подход к трактовке концерта характерен для произведений Р. Белялова. В своем концерте-симфонии он, следуя специфически виртуозной природе концерта, стремится вместе с тем привнести в него элементы симфонической драматургии. Примечательную особенность здесь составляет также попытка синтезировать двенадцатитоновые построения серийного типа с чисто пентатоническими оборотами.

«Музыка юности в юношеском же исполнении» – таков девиз, который можно предпослать одночастному концерту-каприччио Р. Белялова. Бодрость и энергия, темпераментный танец и веселая игра, разделяемые кратким моментом лирического сосредоточения, – таков круг образов, обуславливающий слитное чередование трех основных разделов сочинения: 1) предваряемого оркестровым вступлением *Allegro* с энергичной ведущей темой – рефреном танцевального характера (пример 240) и вариационно разработанной современной народной песней «Арча» (пример 241);

**Allegro** Пример 240



**Allegro** Пример 241



2) краткого лирического эпизода, построенного на теме кантиленного характера (пример 242);

Пример 242

The musical score for Example 242 is presented in two systems. The first system includes a violin part and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Meno mosso' and the dynamics are 'mp' and 'legato'. The second system continues the piano accompaniment with a '4' marking above the first measure. The score features various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings.

3) полного энергии и устремленности заключительного раздела, музыка которого проникнута жизнерадостным весельем и шуткой. В вихревом калейдоскопе оживленно-скерциозных тем слышны реминисценции и вступительной темы, и темы лирического раздела, и рефренной темы первого Allegro.

На вариационной, особенно оркестрово-тембровой, разработке татарского песенного фольклора основано «Татарское каприччио» А. Луппова.

Виртуозный блеск, приданный оркестровому звучанию, с характерным для него броским сопоставлением красочных соло и эффектных *tutti*, тонкой сменой фактурно-тембровых приемов, – все это и позволяет отнести масштабную одночастную композицию к жанру оркестрового концерта. Вместе с тем последование четырех жанрово-разнохарактерных разделов, хотя и слитых единым сквозным развитием, вносит также черты фольклорно-тематической сюиты.

В самом деле, именно такая жанровая взаимосвязь и обусловила композиционную структуру этого концерта-сюиты.

Так, вслед за бравурным вступлением открывается первый большой раздел каприччио, основанный на варьировании трех разнохарактерных народных мелодий, но облеченный в довольно свободную рондообразную форму.

Ее рефреном является песня «Сабан көе» («Напев Сабан») (пример 243):

Пример 243

**Allegro**

Эпизодами же к последующему двукратному возвращению этой темы служат вариации напевной народной песни «Сикереп төштәм» («Побежала к речке», ц. 6–8), а затем также вариации, но в духе озорного скерцо на мотив популярной народной плясовой (ц. 10–14) (пример 244):

Пример 244

**Scherzando**

Приведенное к кульминационному контрапункту этой плясовой и звучащего у валторны в увеличении «Напева Сабан», развитие первого раздела Каприччио (Allegro) завершается колоритным наслоением плясовой у флейты на длительно выдержанный кластер у всего оркестра. Вместе с тем, этот эпизод подготавливает второй большой раздел Каприччио, представляющий собой четыре больших вариации на жанрово переосмысленную классическую мелодию «Әллуки» («Аллики») (ц. 18–26) (пример 245):

Пример 245

**Moderato assai, ritmico**



Эффектной кодой, основанной на реминисценции плясового наигрыша и других элементов, завершается эта концертная пьеса.

Можно с уверенностью сказать, что одновременно с интенсивной работой в различных жанровых разновидностях симфонической музыки создавались, как бы подспудно, предпосылки к решению еще одной весьма сложной задачи – созданию на новой национально-музыкальной почве симфонии, художественно-образная концепция которой отразила бы душевный мир и деяния нашего современника. Имевшиеся в прошлом единичные опыты – Первая симфония тогда студента Московской консерватории Жиганова, исполненная при открытии Татарской государственной филармонии, и симфония Музафарова, написанная в середине 30-х годов, – требовали своего продолжения.

Обнадеживающие сдвиги наметились в середине 50-х годов, когда были написаны «Волжская» симфония А. Ключарева и Первая симфония А. Ваилулина.

Названная «Волжской», симфония Ключарева открывается развернутым вступлением-прологом, воссоздающим близкий сердцу многогранный образ родных волжских просторов. Сливаясь воедино, здесь звучат: мужественно-величавые унисоны заглавной для всей симфонии темы (Grave) (пример 246):

Пример 246

и распевая, в духе татарской песенной лирики, вторая тема, перекликающаяся с доносящимися словно бы из глубины веков отголосками песен о разинской вольнице (пример 247):

Пример 247

*Andante* *pp*

Естественно вытекающая из пролога, полная динамики, первая часть (*Allegro*) строится на сопоставлении устремленной призывно-волевой главной (пример 248):

Пример 248

*Allegro* *mf*

и родственной лирической теме пролога побочной теме (пример 249):

**Andante** Пример 249

Окрашенное в драматические тона развитие этих тем, особенно в моменты вторжения мощных унисонных кличей из пролога, воспринимается как отзыв грозных событий минувшей войны.

Проникнутая сосредоточенной скорбным настроением музыка лаконичной второй части (Largo) внутренним интонационным родством связана с темами пролога (пример 250):

**Largo** Пример 250

Ярким контрастом проникнутому скорбным раздумьем Largo звучит полетное, озаренное светлым лиризмом Allegretto (третья часть), где в колоритных вариационных сопоставлениях словно бы «состязаются» две непрестанно меняющиеся свой фактурно-тембровый «наряд» вальсовые темы: рефрен (пример 251):

**Allegretto** Пример 251

и выполняющая функцию эпизода трижды появляющаяся тема, родственная по интонационно-ритмическому строю народной песне «Одно яблоко разделим на пятерых»<sup>1</sup> (пример 252):

**Allegro** Пример 252

<sup>1</sup> См. фольклорный оригинал этой песни в размере на 2/4 в сборнике «Татар халык кӱйлӱре». Казань, 1955. № 95.



Финал (*Allegro vivo*) носит гимнически-радостный характер. Тон задает стремительно-призывная начальная тема, звучащая у солирующей трубы с сурдиной на фоне остинойтной пунктирно-ритмованной кварты (пример 253):

Пример 253



Постепенно разрастаясь, приобретая все более мощное звучание, эта тема сменяется новым эпизодом с лирически распевной темой в основе. Порученная солирующей валторне, она представляет собой инструментальную транскрипцию популярной в то время «Весенней песни» композитора (пример 254):

Пример 254



Стимулируемая пунктирно-триольной пульсацией аккордов в сопровождении, мелодия песни, этот лирический гимн расцветающей весенней природе, составляет центральный раздел финала. Его кульминацией и вместе с тем апофеозом всего музыкально-образного развития становится предприимчивый эпизод, в котором одновременно звучат обе темы финала и величаво-эпический зов вступления.

В симфонии Ключарева привлекает ее выразительный, близкий к фольклорным истокам тематизм и общий искренний тон музыки. К сожалению, масштабность замысла снижается, с одной стороны, крайним лаконизмом, а отсюда недостаточной весомостью, второй и четвертой частями, с другой – преобладанием закруженных образов жанрово-характерного плана, что привносит в образно-композиционную структуру цикла черты сюитности.

Среди произведений молодых тогда композиторов привлекала к себе внимание четырехчастная Первая симфония А. Валиуллина, построенная на едином сквозном развитии героико-эпической темы – образа народной борьбы (пример 255):

Пример 255

Она пронизывает энергичную первую часть, (сонатное allegro), приобретая напряженный драматизм в кульминациях, предваряет лирически просветленное Andante, резким контрастом врывается в остроритмованное, моторное scherzo и, наконец, торжественно звучит в победном финале.

Особо примечательные творческие сдвиги, выдвинувшие жанр симфонии на передовые позиции, произошли в последующие годы, а, точнее, в десятилетия, обозначенные второй половиной 60-х – концом 70-х годов.

Необыкновенной творческой энергией была отмечена деятельность Жиганова. В период с 1969 по 1977 годы он написал семь симфоний.

Вдохновляющее начало было положено Второй симфонией «Сабантуй», за создание которой композитор был удостоен в 1970 году Государственной премии СССР. Многопланов и глубок ее художественный замысел: не соблазнительная, на первый взгляд, иллюстрация праздничных забав и веселья влечет к себе композитора; в орбите его внимания, словно запечатленное зоркой кинокамерой, само течение народной жизни, с ее радостями и печалью, страстными борениями и минутами счастливого умиротворения.

Как в бурном жизненном потоке одна коллизия внезапно сменяет другую или, сопутствуя друг другу, они рожают глубокие противоречия, так и здесь в мгновения лирически одухотворенного слияния человека с природой вторгаются то звонкий праздничный призыв, то сумрачное напоминание о былых или еще предстоящих испытаниях, то вовлекающие в свой неудержимый вихрь картины массового созидательного действия. И как бы ни были тяжки обвалы горя и невзгод, вера в жизнь, в ее немеркнущую красоту и вечную молодость царит над всем и побеждает.

Это неуываемое в композиторе острое и радостное ощущение динамики жизни и продиктовало необычную и очень динамичную образно-композиционную структуру произведения. Здесь налицо все признаки четырехчастного цикла с вступлением. Грани частей четко обозначены в партитуре предпосланной им нумерацией. Однако исполняемые без перерыва и открытые естественно вытекающими из развития взаимопереходами, они, подобно киноленте, также разделенной на части, но демонстрируемой без перерыва, сливаются в единую, непрерывно развивающуюся одночастную композицию. При этом опорными в структурно-смысловом отношении, несомненно, остаются четыре тематически разнохарактерных, контрастно сопоставленных и четких по форме эпизода – кадра: поэтический лирический гимн природе с распевной, широко льющейся флейтовой темой (пример 256), стремительный и энергичный, как неумный такмак, гимн трудовой славе (пример 257), проникновенная, насыщенная высокими взлетами лирического чувства песнь любви (пример 258), ликующий, полный бьющей через край энергии молодежный вальс, удачной темой для которого послужила современная народная песня «Яшьлек» («Молодость») (пример 259):

**Andante pastorale** Пример 256

**Allegro assai** Пример 257

**Andante cantabile** Пример 258

**Allegro** Пример 259

Эти яркие в своей жанровой характерности и красочности эпизоды могли бы остаться разрозненными и независимыми друг от друга, если бы они не

были спаяны целеустремленным и динамичным симфоническим развитием. А движущей силой этого развития являются две вступительные темы – звенящая праздничным ликованием фанфара (пример 260):

Пример 260

и неумолимо властный мотив, за сумрачными унисонами которого угадывается трансформация мелодии «деревенского напева» «Сабантуй» (пример 261):

Пример 261

Помимо того, что эти две темы вступления теми или иными своими элементами непрерывно создают психологически контрастный лирическим и жанрово-бытовым эпизодам эмоционально-образный план, они играют первенствующую роль в динамичных эпизодах вторжения (например, на грани первой и второй частей ц. 6 и 7) и особенно в полных взрывчатости разработочных разделах. Последние естественно возникают между второй и третьей частями (ц. 18 и 23), а затем между финальным *Allegro vivo* и возвращением к концентрически замыкающим симфонию лирико-пасторальной теме первой части и сигнальной теме вступления (ц. 43 и 48), образуя важнейшие драматургические узлы.

Как впечатляет, например, начальный эпизод первого разработочного раздела (ц.18), когда после стремительного раската такмака, в бурлящем *tutti* оркестра внезапно в единовременном контрасте возникает контрапункт сумрачно-властной унисонной темы вступления (альты, виолончели, контрабасы, дублируемые бас-кларнетом и фаготами) и интонационно близкой к лирическим темам мелодической линии у высоких скрипок, флейт, гобоев и кларнетов;

или здесь же сочетание полетного такмака с преображенными в острый терпкий фон ударными полутоновыми последованиями восьмых из вступления (ц. 19).

Еще напряженнее становится развитие, когда на тревожном фоне тремолирующего у виолончелей и контрабасов органного баса возникает величаво-призывное звучание (в четверном увеличении у валторн и канонирующих труб) начального мотива лирико-пасторальной темы первой части, трезвучных возгласов сигнальной темы вступления и мелькающих у скрипок и флейт начальных мотивов такмака (ц. 20).

В момент наибольшего подъема, достигнутого на основе многослойно-контрастного сочетания различных тематических элементов, развитие в первом разработочном разделе внезапно обрывается, уступая место вдохновенному, построенному в духе любовно-лирических оперных ансамблей *Andante cantabile*.

Новая волна возрастающего в своем напряжении и конфликтных противопоставлениях развития открывается с началом второго раздела разработки (ц. 43). Здесь на фоне стучащего органно выдержанного тритона у виолончелей, контрабасов и литавр вновь проносится калейдоскоп контрастно-контрапунктирующих друг другу видоизмененных интонационно-тематических элементов лирических тем, такмака, сигнальной и эпически величавой тем вступления, и, достигнув предельной по динамике и насыщенности звучания кульминационной вершины, обрывается, так и не завершившись, огромным по силе звучания аккордом всего оркестра с громовым ударом литавр.

Как желанное отдохновение, вновь звучит прихотливая в своих мелодических изгибах лирико-пасторальная тема первой части. Благодаря постепенно вплетающимся в развитие мелодическим контрапунктам, здесь завершается развитие всех лирических образов симфонии. Вместе с этим синтезирующим итогом здесь также создается подготовка к утверждению празднично ликующей сигнальной темы вступления.

Заметим, что логически оправданное и выразительно эффективное завершение симфонии возвращением к *Andante pastorale*, а затем к начальной теме вступления, придает всей форме черты концентричности, сообщающие ей завершенность и цельность. Отсюда и всю форму симфонии можно определить как одночастную поэмно-симфоническую композицию, вмещающую в себя концентрически-пятичастный цикл, обрамленный сигнальной темой вступления.

Несомненно, определяющим для этого произведения остается опора на уже завоеванный татарской музыкой опыт симфонического преломления самобытных народно-жанровых элементов и общих интонационно-ладовых, метроритмических и структурных свойств татарского пентатонического мелоса. Однако движущим фактором здесь является не механическое копирование уже испытанных приемов и средств, образовавших, кстати, уже свою новую, плодотворную для татарской музыки творческую традицию, а их обновление и развитие.

Проникнутая живым ощущением современности, опирающаяся на глубокую взаимосвязь народно-национальных и классических художественных традиций, симфония «Сабантуй» – это одновременно показатель и зрело-творческого стиля композитора, и открывшегося в те годы нового этапа в развитии татарского симфонизма вообще. Весьма примечательны в таком аспекте и все последующие симфонии композитора, а их в рассматриваемый нами период, кроме Второй, было создано еще шесть, от Третьей, исполненной в 1971 году, до Восьмой.

Каждая симфония своеобразна как по концепции и образно-тематическому строю, так и в структурно-композиционном отношении. Оставаясь верным прочно сложившейся жанрово-стилевой манере с ее ориентацией на классический инструментальный цикл, композитор в каждой своей партитуре как бы исподволь, доходчиво и просто вовлекает нас в душевную, образно-яркую и музыкально-выразительную беседу о сегодняшних наших радостях и печалях, о волнующих сердце лирических раздумьях, заботах и тревогах. И не случайно прочной опорой в этом ему служат испытанные приемы циклизации разнохарактерных и разножанровых частей.

Так, к примеру, в Третьей симфонии, названной Лирическая, задача решена в рамках трехчастного цикла с медленными частями по краям и изящным скерцо в центре: 1. *Andante*; 2. *Allegro grazioso*; 3. *Andante*.

Четвертая симфония представляет собой четырехчастный цикл. Она открывается медленным вступлением (*Andante*), где вместе с развертыванием лирически одухотворенной темы кристаллизуется весь тематизм произведения. Контрастно противостоит вступлению основная стремительно полетная тема первой части, синтезирующая в себе черты вальса и такмака (пример 262):

**Allegro vivo** Пример 262

The musical score is written for piano. The first system contains four measures of music. The second system begins with a measure number '5' and also contains four measures. The tempo is marked 'Allegro vivo' and the dynamic is 'mf'. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the right hand is characterized by eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes.

Именно этой теме, утверждающей активную жизнедеятельность и волевой напор, принадлежит ведущая роль в симфонии. Пронизывая всю музыкальную ткань первой части с ее нежной, словно нескончаемой в своем мелодическом разливе флейтовой темой в центральном эпизоде, она далее контрастно оттеняет полную лирической экспрессии вторую часть (*Andante cantabile*), а затем сосредоточенно-задушевную главную тему финала (*Andante*). Органично впи-

сывается в симфонический цикл третья часть (*Allegro marziale*) – колоритный скерцозный марш, живо имитирующий забавное шествие юных богатырей, что особенно подчеркивается жанровой трансформацией мелодии знаменитого байта «Карьят-батыр» (Карьят-богатырь») (пример 263):

Пример 263



Иную образно-композиционную конфигурацию имеет Пятая симфония, в которой тематизм каждой части имеет яркую жанровую окраску: под знаком оживленного такмака развивается 1-я часть (*Allegro moderato*), проникновенный распев в духе глубочайших узорчато-орнаментальных протяжных песен положен в основу 2-ой части (*Largo*), характер стремительного скерцотоккаты имеет 3-я часть (*Vivace. Allegro energico*), к лирическим образам возвращает 4-я часть (*Andantino. Andante cantabile*), обрамленная в завершении главной темой первой части.

Многоплановая динамичная драматургия лежит в основе других симфоний, в частности Восьмой; с характерным для нее напряженно-экспрессивным развитием музыкальных образов в первой части (*Allegro molto*), глубоким сосредоточением лирических эмоций во второй (*Moderato. Andante cantabile*) и картиной яркого массового праздника в третьей (*Allegro vivo*). Глубоко прав был Г. Литинский, когда, характеризуя Восьмую симфонию (а этот отзыв можно распространить на все названные ранее симфонии), писал: «В Восьмой симфонии вновь проявились сильные и самобытные стороны индивидуальности композитора – его оригинальный подход к народно-музыкальным традициям, его на редкость отточенное и ясное письмо – без излишеств и ненужной детализации, удивительная пропорциональность, законченность конструкции, рельефный и выразительный тематизм, изобретательность оркестровки»<sup>1</sup>.

В дополнение этих слов, точно определяющих общую направленность симфонизма Жиганова, хочется подчеркнуть, что никогда богатый образно-музыкальный мир симфоний не замыкается в узкие интимные рамки; всюду симфонические партитуры пронизаны живым ощущением современной действительности, оптимизмом и полнотой жизневосприятия. При этом все новую и новую реализацию получают характерные для

<sup>1</sup> Литинский Г. Успехи впечатляют // Советская музыка. 1978. № 7.

оперного и симфонического письма композитора: взаимосвязи живописно-картинной повествовательности и драматической взволнованности, лирического созерцания или сосредоточения и озорной шутки; испытанные приемы вариационного развития; длительные органно-остинатные построения; контрастные переломы, прерывающие динамику кульминационных подъемов; активные внедрения в симфоническое развитие образно-тематической полифонии, вызывающие выразительный разворот многослойной музыкальной ткани.

Серьезный вклад в татарский симфонизм составили три симфонии Алмаза Монасыпова. И здесь в основе симфонических концепций лежит современная проблематика, но трактованная в свойственном композитору экспрессивно-драматическом (симфония-поэма «Муса Джалиль») или конфликтно трагическом плане, как в Первой и особенно в Третьей симфониях.

Столкновение различных мнений вызвало знакомство с Первой симфонией А. Монасыпова. «Виной» тому, с одной стороны, «колочий» и сурово-взрывчатый характер музыки, с другой – как бы нарочито фрагментарное ее строение, словно подчиненное мгновенной фиксации тревожащих человека раздумий и чувств.

В развернутом вступлении контрастно сменяют друг друга три эпизода, содержащие образно-тематический импульс для всего произведения. Первый из них (Andante) с его напряженной речитативно-декламационной темой, насыщенной унисонными репликами-возгласами струнных и деревянных духовых, намечает сферу драматических и энергично-волевых образов (пример 264):

Пример 264

The image shows a musical score for piano accompaniment, marked "Adagio". It consists of two systems of staves. The first system shows a melodic line in the right hand starting with a forte (*fp*) dynamic, and a bass line with *sf* and *p* dynamics. The second system continues the melodic line with triplets and *sf* dynamics, while the bass line features chords with *p* and *sf* dynamics.

Призрачный всплеск флейты пикколо и диссонантный шелест струнных на фоне литавр рождает ощущение причудливой фантастики (пример 265):

Пример 265

**Moderato**

Источником лирической экспрессии служит тонко орнаментированная, напевная тема, нежно запеваемая флейтой (пример 266).

Пример 266

**Moderato**

А далее динамично разворачиваются основанные на острохарактерных трансформациях тематических истоков четыре предельно концентрированные части; лирико-взволнованная первая (*Allegro agitato*); скерцозно-фантастическая вторая (*Allegro delirare*); мечтательно-просветленная третья (*Andante sognando*) и спокойный, но венчаемый торжественной кодой финал (*Vivace impaziente*).

Привычное для симфонического цикла расположение частей, однако, сочетается здесь с одночастной поэмой структурой: первое *Allegro agitato* воспринимается как экспозиция симфонии, *Allegro delirare* и *Andante sognando* – как два контрастных раздела разработки, завершающее же *Vivace impaziente*, строящееся на темах первой части, является динамической репризой.

Слияние цикличности и одночастности обусловило и многообразное развитие, взаимодействие основных тем.

В целом же симфония-поэма воспринимается как мужественная исповедь, рожденная высоким стремлением найти в суровой правде жизни опору для преодоления жестоких испытаний и невзгод.

В этом плане логически убедительным становится посвящение второго симфонического замысла Монасыпова образу бессмертного Мусы Джалиля.

Героическим деяниям и трагической судьбе мужественного сына татарского народа посвящено множество произведений советских композиторов. Как взволнованная поэма о величии подвига Джалиля звучит и Вторая симфония Монасыпова.

Ее цель – передать чувства и мысли, которые рождает в сердцах человеческих легендарный образ поэта – романтически одухотворенное восприятие жизни, в которую неожиданно ворвался сокрушительный вихрь войны; неизбывную любовь к Родине, согревавшую его в мрачных казематах вражеского логова; его поединок со смертоносной бурей и веру в победу разума и справедливости над злом и насилием.

Убедительному воплощению этого замысла служит удачно найденное взаимодействие двух контрастных музыкально-драматургических пластов. Один из них создается безудержно-наступательным развитием окрашенной в злоешие тона двенадцатитоновой (без повторения звуков) темой, олицетворяющей вражеское логово (пример 267):



Однообразию заложенной здесь механистичности противостоит другой музыкально-драматургический пласт, основанный на трех разнохарактерных, но единых в своей благородной человеческой сути темах. Это – тема вступления с ее сурово-мужественным унисоном басов и светлым лирическим распевом кларнетов (пример 268):



насыщенный глубокой экспрессией драматический монолог скрипок (дублируемых валторнами) на фоне тремолирующих аккордов низких струнных, поддерживаемых тромбонами и трубой (пример 269):

Пример 269

**Allegro moderato**

*sf p* *< molto* *ff* *f*

саркастически-гротесковая трансформация религиозного мусульманского напева, это подобие маски, под которой приходилось скрываться подпольщику Джалилю (пример 270):

Пример 270

**L'istesso tempo**

*f* *sf*

На экспозиционном этапе дается их лишь резкое сопоставление с темой вражеского логова, но далее, в разделе, являющимся одновременно и разрабочным и репризным, непримиримое противодействие двух образно-тематических «сил» достигает апогея. Именно под таким знаком развертывается здесь музыкально-образный процесс: и если две фазы фактурно-тембровых трансформаций вражеской темы приводят к ее зловещей по характеру кульминации (L'istesso tempo, ц. 12–16), то в ответ на это лирико-драматические темы Джалилия становятся все более экспрессивными, достигающими своей, но полной трагического пафоса кульминации...

Однако близится к концу последний акт трагедии.

Словно из мрака ночи доносится мертвящий шорох смерти – такое впечатление создается звучанием расходящейся хроматической гаммы, исполняемой пианиссимо разделенным на 26 партий струнным квинтетом (см. 3 такта перед ц. 22)... И тогда возникает просветленно-траурный эпилог симфонии – заключительная песнь-реквием (пример 271):

**Tempo di Marcia**

The musical score is for a piece titled "Tempo di Marcia". It is written in 4/4 time and consists of three systems of staves. The first system shows a vocal line (treble clef) with a melodic line and piano accompaniment (grand staff). The piano part features a bass line with triplets and chords. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system features a more complex piano accompaniment with triplets and a vocal line. Dynamics include *pp* (pianissimo). The tempo is marked "Tempo di Marcia" and the mood is "doleroso".

В этом сочетании трогательного напева, окрашенного мягкими тембрами деревянных духовых и скрипок, с сурово-мрачной поступью баса (низкие струнные, поддержанные трубой) и пунктированными в ритме траурного марша аккордами валторн, а затем труб, скрипок и альтов, очень выразительно передано то глубокое и противоречивое чувство, в котором радость от сознания великой победы над злейшим врагом сливается с тяжелой скорбью о тех, кто бесстрашно отдал за нее свою жизнь.

Таков в целом простой и емкий в своей выразительности эмоционально-образный мир симфонии.

Близка ко Второй по своей концепции Третья симфония, впервые исполненная в ноябре 1975 года. И на этот раз для воплощения драматического замысла композитор обращается к испытанному синтезу одночастно-позмной и четырехчастно-циклической форм.

За краткой, глубоко затаенной темой, звучащей у альтовой флейты, скрипок и альтов, следует рисующая образ тяжелой угнетения первая часть (*Andante con moto*), построенная в крайних разделах по принципу пассакальи, где на четырнадцать проведенных метрически свободных двенадцатитоновых остинатного ряда в басах накладывается пятикратный повтор сосредоточенно-напряженной темы у скрипок и альтов, сопровождаемой контрапунктом деревянных духовых (ц. 2) (пример 272).

Резко контрастны первой части следующие далее два разработочных раздела, выполняющих одновременно функции скерцозной и лирико-драматической частей. Каждая из них полна противопоставлений: взлеты волевых усилий сменяются эпизодами отчаяния, моменты скорбного одиночества всплесками неукротимой жестокости. Особенной остроты эта антитеза достигает в конце второй разработочной части, когда вслед за мгновен-

ным лирическим умиротворением раздражается буйство жестокого насилия, выливающееся в полную стенований напряженнейшую кульминацию (ц. 42) (пример 273).

Пример 272

6

2

I, II

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Fag. *a 2* *mf*

C-fag. *mf*

P. no *mf tenuto*

8-----

2

*div.* *mf*

*div.* *mf*

Archi *div.* *mf*

*mf*

*mf*

44

42

Picc.

Fl.

Fag.

C-fag.

Tr-ni

Timp.

Tr-lo

T-no

T-ro

Cassa

T-tam

Sil.

P-no

42

Archi

*ff*

*a2*

*ff*

*soli*

*ff*

*ff sempre*

*ff sempre*

*ff*

*arco*

*ff secco*

*arco*

*ff secco*

*arco*

*ff secco*

Рожденные искренним чувством и глубокой мыслью художника, чутко и смело откликающегося на волнующие полные конфликтных катаклизмов проблемы современности, симфонии Монасыпова как по характеру музыкальной образности, так и по музыкальному языку и принципам симфонической драматургии приоткрывают новый стилиевой слой, расширяющий горизонт современной татарской музыки.

Большой интерес в этом же аспекте представляет Первая симфония Фасиля Ахматова, посвященная городу Казани. Три части этого эпико-драматического повествования – это три контрастных и вместе с тем глубоко взаимосвязанных эпизода-акта.

Первый из них (*Allegro assai*) основан на сближении двух, постепенно приобретающих в горниле интенсивной разработки напряженно-драматический характер, контрастных тем – решительно-волевой главной, развертывающейся в виде цепи кратких, остроритмованных унисонных мотивов-вариантов, зарождающихся в басах (виолончели и контрабасы), а затем, разрастаясь, захватывающих весь оркестровый диапазон, и лирически углубленной побочной темы, первоначально возникающей в партии альтов.

Пример 274

The image shows a musical score for Example 274, which is the beginning of a section in the first movement of the First Symphony by Fasil Akhmatov. The score is for a full orchestra and is in 2/4 time. It features a variety of instruments including Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, and Arch. The music is characterized by a strong, driving rhythm and a dynamic range from *f* to *espr.* (espressivo). The score is marked with a box containing the number 8, indicating the start of a specific section. The instruments are arranged in a standard orchestral layout, with the strings at the bottom and the woodwinds and brass above. The score is written in a clear, legible font, with notes and rests clearly visible. The dynamic markings and articulation symbols are also clearly shown.

С 6079 К

Высокая дума о Родине, то спокойно сосредоточенная, то озаренная вспышками драматической экспрессии – таков эмоционально-образный мир втором части (*Andante sostenuto*).

Особенно сильно различие между этими двумя крайними точками ощущается при сопоставлении открывающей эту часть широкой мелодии, интонационно родственной трогательной песне о разлуке с Родиной «Лебеди» Ф. Ахматова, и драматической кульминационным звучанием точно заимствованных мотивов из этой же песни (пример 274).

Подлинного эпико-драматического размаха тематическое развитие достигает в масштабном и симфонически действенном финале (*Vivo con brio*). В вариационном калейдоскопе плясовых тем особенно значительное место принадлежит удалой народной песне «Чабата» («Лапти»), внутреннее сходней с русской «Барыней» или «Во саду, ли, в огороде» (пример 275):

Пример 275

2 *Vivace con brio* дер. дух.

Тем сильнее и резче звучит контрастный всему предшествующему окрашенный в зловещие тона батальный эпизод – мощная эпико-трагическая кульминация симфонии. Наступающий далее умиротворенно светлый эпилог вновь возвращает к лирическим темам симфонии, ассоциируясь с раздумьем о неиссякаемой красоте, силе и могуществе Родины.

Немало живых интересных страниц заключено в симфониях других композиторов.

Обратил на себя внимание дебютный опыт Б. Мулюкова. Четырехчастный цикл в его симфонии открывается сосредоточенной декламационно-монологической по складу темой вступления (*Adagio declamando*) – заглавной для всего произведения. Составляя его тематическую основу, эта тема пронизывает и приподнято взволнованную первую часть (*Allegro drammatico*), и остро ритмованное скерцо (*Allegro giocoso*), и насыщенную лирической мелодикой третью часть (*Andante pastorale*), и кульминирующий над всем циклом финал (*Allegro risoluto*), проникнутый волевой энергией.

С интересом была воспринята Вторая симфония А. Миргородского, посвященная памяти А.С. Ключарева. Лаконичный трехчастный цикл, в котором среднюю часть, названную Токатта, обрамляют Элегия и Пассакалья, привлекает глубоким внутренним единством, тонким сочетанием в тематизме мелодико-интонационных фольклорных элементов с приемами серийной техники, а также отточенным оркестровым мастерством.

Заключая изложенное выше, можно с полным основанием сказать, что татарский симфонизм вступил в рассматриваемый период в новую, более высокую фазу развития и, как и другие сферы национального музыкального творчества, обогатился новыми жанровыми линиями. В этом отчетливо убеждает ряд названных сюитных и концертных циклов, а также концептуально-содержательных и впечатляющих симфоний и программных сочинений. Отрадно, что в рамках единого национально-своеобразного инструментального стиля, получают развитие различные стилевые ответвления, взаимосвязанные, с одной стороны, с развитием национальных традиций татарской музыки, а с другой – с претворением творческих принципов классического и современного симфонизма. При этом в одних случаях определяющим является ориентация на традиции симфонической классики XIX – начала XX столетия, в других – и это особенно характерно для композиторов среднего и самого молодого поколения, вместе с восприятием опыта основоположников татарского симфонизма выявляется ориентация на новаторские достижения музыкального творчества XX столетия – от Стравинского, Прокофьева, Бартока, Шостаковича до новейших прогрессивных явлений современной музыки.

Заключим же нашу главу кратким словом о развитии музыковедческой мысли. Читатель вправе спросить: почему только на этом этапе мы обращаемся к этому вопросу? Ответ прост: профессиональное музыковедение – это самая молодая область татарской музыкальной культуры, ибо его основы в республике стали закладываться, в отличие от профессионального музыкального исполнительства и композиторского творчества, лишь в середине 1940-х годов, а точнее, с момента открытия Казанской консерватории.

Ориентация на этот исторический рубеж никак не предполагает, а, наоборот, полностью исключает недооценку тех многочисленных, разнообразных и ценных материалов в области музыкальной этнографии, критики и публицистики, которые выходили из-под пера просветительски настроенных ученых, литераторов, общественных деятелей и публиковались в XIX – начале XX веков на страницах русской, а затем во все возрастающем количестве и татарской прессы. В соответствующих разделах I и II глав мы стремились охарактеризовать наиболее значительные из подобных трудов.

Новые стимулы, а отсюда и возможность выйти на профессиональный путь обретает музыковедческая мысль в советское время. И это понятно: вместе с бурно растущим профессионализмом во всех областях национальной музыкальной культуры активизируется, расширяется и углубляется

роль в этом процессе специального музыковедческого анализа и критико-публицистических работ.

Немало способствовало такому существенному сдвигу в данной сфере в 1920 – начале 1930-х годов активное участие в этом процессе в качестве инициативных и оперативных корреспондентов целого ряда татарских писателей и, что особенно важно, молодых музыкантов. Трудно переоценить ряд появившихся тогда развернутых рецензентских откликов и публикаций по различным вопросам татарской музыки писателей М. Джалиля, А. Кутуя, Ф. Бурнаша, Ф. Карима, А. Ерикеева, А. Файзи.

Серьезность в подходе к рассмотрению специальных вопросов отличает историко-обзорный, к сожалению, оставшийся в рукописи, доклад И.А. Козлова и изданный им очерк, содержащий теоретическое объяснение пентатонических гамм.

Стремление привлечь внимание к актуальным вопросам становления и развития татарской музыкально культуры, оказать профессиональную помощь формирующимся исполнительским и композиторским кадрам были проникнуты выступления в печати таких представителей музыкального искусства, как И. Козлов, С. Сайдашев, С. Габаши, Н. Жиганов, Г. Литинский, А. Ключарев, Дж. Файзи, М. Рахманкулова и другие.

Заслуживают внимания хотя и немногочисленные, но интересные по своей собственно профессиональной музыковедческой направленности работы Х.И. Булатовой-Терегуловой, первой из татарских музыкантов завершивших высшее музыковедческое образование в Московской консерватории, а также Ю.В. Виноградова, дополнившего свою композиторскую и педагогическую деятельность специальными музыковедческими выступлениями.

С открытием Казанской консерватории вступили в действие новые факторы, позволившие всячески стимулировать профессионализацию и общий процесс развития музыковедения и музыкальной критики в республике. Кафедрам истории музыки и теории и композиции необходимо было одновременно решать важнейшие задачи подготовки профессиональных музыковедческих кадров и научной разработки актуальных проблем истории и теории татарской музыки, а также национальных музыкальных культур всей поволжско-приуральской зоны. В небольшую когорту первых участников этой многогранной деятельности входили тогда, музыковеды Ю.В. Виноградов, Я.М. Гиршман, Х.И. Булатова-Терегулова, активный участник концертной жизни и музыкального радиовещания З.Ш. Хайруллина, а также постоянно привлекавшиеся к решению тех или иных проблем композиторы Н. Жиганов, А. Ключарев, Дж. Файзи, М. Музафаров.

Окидывая мысленным взором минувшие десятилетия, мы убеждаемся в достаточно успешном решении проблемы профессиональных музыковедческих кадров. Ныне в республике сформировался большой, давно уже исчисляемый трехзначным числом, отряд музыковедов. Его представители, теперь уже старшего, среднего и самого молодого поколений, вовлечены с научно-

исследовательскую и педагогическую (от детских музыкальных школ до консерватории и других вузов, где имеются музыкальные факультеты), равно как и в критико-публицистическую, музыкально-редакторскую и лекторскую работу.

Определяя основное направление многогранной и интенсивной научно-исследовательской работы казанских музыковедов, можно сказать, что оно было подчинено задаче фундаментального изучения актуальных исторических и теоретических проблем татарской и других национальных музыкальных культур Поволжско-Приуральского региона.

Начало было положено такими созданными в 1950-е годы и сыгравшими основополагающую роль трудами, как Программа и материалы впервые разработанного курса «История татарской музыки», сборник статей «Музыкальная культура Советской Татарии», первые выпуски Ученых записок консерватории «Вопросы народного творчества и музыкального исполнительства» и «Вопросы татарской музыки», сборник «Композиторы Советского Татарстана», осуществленные авторскими коллективами в составе Ю. Виноградова, З.Ш. Хайруллиной, автора этих строк с участием первых выпускников консерватории А.Х. Абдуллина, Ч.Н. Бахтияровой, Г.Я. Касаткиной, М.Ф. Зиганшиной и О.К. Егоровой. В этот же период были опубликованы монографическое исследование «Пентатоника и ее развитие в татарской музыке» и книги «Салих Сайдашев», «Назиб Жиганов» Я.М. Гиршмана.

Еще более масштабной и широкоохватной деятельность музыковедов становится по мере выдвижения новых молодых кадров... Достаточно напомнить о серьезной разработке многих важных и актуальных вопросов музыкально-эстетического, исторического, музыкально-этнографического порядка в трудах Ч. Бахтияровой («Национальное и интернациональное в татарской музыке»), А. Абдуллина («Тематика и жанры татарской народной песни»), М. Нигметзянова («Олигатонные лады в татарской народной музыке»), два сборника «Татарские народные песни», «Народная музыка» в книге «Татары Среднего Поволжья и Приуралья»), Ю. Исанбет («Муса Джалиль и татарская музыка»), Г. Касаткиной («Современная тема в татарской опере» на примере творчества Н. Жиганова»), Г. Кантора («Оперный театр в Казани дооктябрьского периода»), О. Егоровой («Фольклорные традиции в творчестве марийских композиторов»), С. Раимовой («Народные песни в симфонических произведениях композиторов Татарии»), З. Сайдашевой («Татарская советская песня»), Р. Исхаковой-Вамбы («Народные песни казанских татар»), В. Спиридоновой («Фортепианная музыка татарских композиторов»), Ф. Бикчуриной («Программная музыка композиторов Татарии»).

О постоянно расширяющемся фронте научных исследований говорила далее разнообразная историко-теоретическая тематика, разрабатываемая в то время большой группой молодых музыковедов, обучавшихся в аспирантуре научно-исследовательских институтов и консерваторий Москвы, Ленинграда, Казани.

Столь же активно проявляли себя музыковеды на всех участках музыкально-общественной жизни – в музыкально-лекционной пропаганде,

в критической и корреспондентской деятельности в центральной и республиканской специальной и общей прессе, в работе радиовещания и телевидения, а также в разнообразной деятельности Союза композиторов ТАССР, учреждений искусств и учебных заведений.

Естественно, что в целом деятельность музыковедов не была свободна от пробелов и недостатков. На них постоянно указывалось в соответствующих решениях съездов и пленумов Союза композиторов СССР, РСФСР и ТАССР. Однако заложенная в республике прочная профессионально-творческая база позволила преодолевать отставание музыковедения и повышать его удельный вес в общем процессе развития национальной музыкальной культуры.

Итоги трех послевоенных десятилетий состоят в несомненном качественном обновлении и росте, характерных для всех областей музыкальной культуры. Именно на эти моменты мы и стремились обратить внимание, когда речь шла о созданных вновь музыкальных учебных заведениях, о новых масштабах концертной и музыкально-театральной жизни, ведущими участниками которой оставались Татарский государственный театр оперы и балета имени М. Джалиля, Татарская государственная филармония имени Г. Тукая с входящими в ее состав Ансамблем песни и танца и симфоническим оркестром, возглавляемым на этом этапе его создателем Народным артистом СССР, лауреатом Государственной премии СССР, профессором Н.Г. Рахлиным, преподавателями и исполнительскими коллективами Казанской государственной консерватории.

В таком именно итоговом плане, суммирующем достижения национального музыкального искусства в их истинном значении, без проявлявшихся в такого рода мероприятиях показного украшения, вошла в историю Декада татарской литературы и искусства в Москве.

Незабываемыми останутся эти прекрасные весенние дни и потому, что проведение Декады живо ассоциировалось с Победой советского народа в Великой Отечественной войне (ведь эта Декада должна была состояться еще в 1941 году, и потому осуществление того, что было прервано войной, воспринималось как нечто особенно радостное и символичное); и оттого, что Татария второй из автономных республик СССР после Башкирии, выступила с такой ответственной демонстрацией достижений национального искусства и литературы; и благодаря атмосфере радостного творческого подъема, царившей в столичных театрах и концертных залах, где с большим успехом проходили музыкальные и драматические спектакли, а также различные концерты татарских артистов и музыкантов.

Принципиально важным и показательным было и то, что в огромном успехе Декады виделся достойный итог развития молодой, рожденной лишь в советскую эпоху татарской профессиональной музыкальной культуры. Эти-то сконцентрированные здесь достижения и послужили прочным фундаментом для успешного продвижения национальной музыкальной культуры к более высокому творческому рубежу.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

...Успехи любой музыкальной культуры определяются не только сегодняшними достижениями, но еще в большей степени ее творческим потенциалом, тем резервом, из которого она черпает новые силы.

В этом смысле к татарской музыкальной культуре в полной мере можно отнести слова Б.В. Асафьева, сказанные им в свое время в адрес советской музыки в целом: «Советская музыка возникает перед прогрессивными нациями и людьми как юное, бодрое, убежденное в правоте своих исканий и утверждений «искусство вне возрастов», ибо в ней и за свежестью неоперившегося, но чуткого таланта, и за мудростью стиля и профессиональностью опыта мастеров старых поколений, всюду – по-вешнему – звенит чувство рождения нового мира и пламенеет ненависть к врагам его»<sup>1</sup>.

Именно под этим знаком и на такой широкой идейно-творческой базе в Татарии сложилась самобытная, представленная уже несколькими поколениями национальная композиторская школа.

Заметим, что высокое понятие «школа», которое теперь вполне правомерно применяется к такому значительному явлению, как музыкальное творчество татарских композиторов, необходимо мыслить, на наш взгляд, не в узкогеографическом аспекте («казанская») и не в плане, говоря словами Мартироса Сарьяна, «элементарного ученичества» у какого-либо мастера, а в том широком значении этого слова, при котором школа мыслится как явление историческое, объединяющее многообразное творчество ее представителей единством национальных истоков, исторической эволюции, стилевых черт и художественно-эстетических критериев. Широкое понятие школы подразумевает также, что свойственный ей национальный признак не исключает, а, наоборот, предполагает ее многонациональный состав, то есть творческое единение художников разных национальностей.

И если на первоначальном этапе фундаментальный творческий вклад в становление национальной композиторской школы внесли ее пионеры – Салих Сайдашев и Мансур Музафаров, Василий Виноградов, Султан Габаша и Илларион Козлов, то на следующем историческом этапе творческая лепта, внесенная в ее развитие, была многократно приумножена новым композиторским поколением, представленным Назибом Жигановым и Александром Ключаревым, Фаридом Яруллиним, Джаудатом Файзи и Загидом Хабибуллиним.

---

<sup>1</sup> Асафьев Б.В. Пути развития советской музыки // Очерки советского музыкального творчества. М., 1947. С. 6.

Новый значительный этап в формировании композиторской школы открывается в последующие, уже послевоенные годы, когда рядом с творцами старших поколений выдвигаются новые композиторские имена – Рустем Яхин и Хуснулла Валиуллин, Исмай Шамсутдинов и Аллагияр Валиуллин, Энвер Бакиров и Алмаз Монасыпов. К четвертому же композиторскому поколению, чье творчество немало способствовало дальнейшему росту композиторской школы, принадлежат Бату Мулюков и Ренат Еникеев, Мирсаид Яруллин и Фасиль Ахметов, Ильдус Якубов и Рафаэль Белялов.

Великолепным результатом этого целостного, исторически непрерывного и поступательного развития национальной композиторской школы явилось очень динамичное (количественно и качественно) становление и развитие в композиторском творчестве всех основных музыкальных жанров со всеми многогранными ответвлениями внутри них.

Вполне закономерно, что уже в 20-е годы в «массово-песенное творческое движение» (Б.В. Асафьев) страны Советов, в многоголосый и разноязыкий хор советских республик влился самобытный и вместе с тем родственный по художественно-творческим тенденциям голос татарской советской песни. Широкое общенародное признание лучших, облетевших всю страну песен Сайдашева и Музафарова, Жиганова, Дж. Файзи, Ключарева, Хабибуллина, Яхина дает все основания отнести эти общепризнанные образцы к национальной песенной классике.

Раскрывая сущность художественно-творческих исканий многонациональной советской музыки, Асафьев в свое время писал: «Октябрьская революция во всех областях СССР сдвинула с застоя народно-национальные культуры, пробуждая к жизни, особенно в сфере песенности, «спящих красавиц», музыки – неистощимо прекрасные напевы. Но одновременно повсеместно растет бурное движение к овладению высшими передовыми формами выражения музыки и музыкального мышления и особенно европейской симфонией и оперой. Здесь сказывается естественная тяга к освоению этих форм через высокие образцы и важнейшие направления..., завоеванные русской музыкой в ее идейно- и художественно ярком становлении»<sup>1</sup>.

В самом деле, движение к овладению высшими формами музыки в Татарию действительно было очень бурным. Достаточно еще раз вспомнить рождение и стремительное восхождение национального музыкального театра, составившее одно из крупнейших завоеваний национальной художественной культуры. Многие из осуществленных на сцене театра различных по сюжетно-тематическим ракурсам оперных и балетных спектаклей в плане героико-легендарного повествования, историко-героической и лирико-психологической драмы или героико-психологической оперы-поэмы оставили глубокий след в его историческом развитии. Лучшие из них, такие, как «Алтынчеч» и «Джалиль» Жиганова, «Шурале» Ф. Яруллина, «Башмагым»

<sup>1</sup> Асафьев Б.В. Пути развития советской музыки. С. 16.

Дж. Файзи по праву вошли в золотой фонд национальной музыкальной классики и стали достоянием многонациональной советской музыкальной культуры.

Не столь динамичным на первоначальных этапах, но достаточно целеустремленным, особенно в послевоенные десятилетия, был рост татарского симфонизма. Намеченная еще в 20-е годы и получившая затем последовательное развитие жанровая линия симфонической сюиты была дополнена довольно интенсивным развитием программных разновидностей инструментальной музыки – симфонической поэмы и увертюры, а затем и сольного инструментального концерта.

Однако все еще желанным оставалось «овладение развитой культурой симфонии». Заметный след на этом пути оставили относящиеся к 50-м годам опыты М. Музафарова, А. Ключарева, А. Валиуллина. Решительный же сдвиг произошел на рубеже 1960–1970-х годов, когда появился ряд новых значительных симфоний Н. Жиганова, А. Монасыпова, Ф. Ахметова. Запечатлев различные по характеру и содержанию картины, образы и коллизии современной действительности, новые симфонии обогатили татарскую музыку жанрово-стилевыми элементами эпико-драматического и психолого-драматического симфонизма, способствовали дальнейшему формированию многогранного в своих проявлениях, но единого по народно-национальным истокам инструментального стиля и в целом обозначили новый, более высокий этап в развитии не только жанра симфонии, но и всей татарской симфонической музыки.

В большой близости к творческим тенденциям, выявившимся в новых симфонических произведениях, находятся положительные сдвиги, происшедшие в камерно-ансамблевом инструментальном творчестве как с точки зрения его жанровой, так и стилевой ориентации. Значительно скромнее оказались результаты в камерной вокальной музыке, в хоровом и ораториальном творчестве.

С непрерывным жанровым обогащением татарской музыки неразрывно связано постоянное расширение свойственного ей индивидуально-творческого многообразия в рамках единого внутренне динамичного национального стиля. Как справедливо подчеркивает З. Лисса, «национальный стиль в музыке, как и факторы, которые его определяют, не представляет чего-либо неизменного, реализуемого всегда одинаковым образом в различных исторических и индивидуальных стилях. Наоборот, все, из чего складывается этот стиль и что его определяет, является совокупностью многообразных факторов, исторически и даже индивидуально меняющихся. Каждый исторический этап, каждое поколение композиторов, каждое индивидуальное усилие вносит в этот стиль новые моменты. Иными словами, национальный стиль все время с т а н о в и т с я (разр. автора), меняется, развивается»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Лисса З. О сущности национального стиля // Вопросы эстетики. М., 1964. Вып. 6. С. 192.

Если с этих достаточно четких позиций взглянуть на татарскую музыку, то можно заметить такой примечательный момент: вместе с многообразием индивидуально-неповторимых творческих проявлений каждого из ее представителей в ней слышится несколько крупных стиливых пластов.

Один из них, наиболее ранний, сформировавшийся уже в 20-е – начале 30-х годов характеризуется обогащающей взаимосвязью национальных музыкально-художественных традиций с проникающими в народный музыкальный быт массовыми жанрами (песня, романс, марш, увертюра, вальс и другие танцы) русской и общеевропейской вокальной и инструментальной музыки; другой стиливой пласт, относящийся к следующему временному периоду, примерно от второй половины 30-х до второй половины 50-х годов, и связанный с интенсивным развитием крупных музыкально-сценических и симфонических жанров, сформировался на основе творческой разработки национально-самобытных свойств, присущих народно-музыкальному искусству, при их широкой взаимосвязи с творческими традициями, заложенными в «высоких образцах и важнейших направлениях» зарубежной и особенно русской музыкальной классики XIX – первой половины XX столетий от Глинки до Рахманинова; для третьего стиливого слоя, относящегося к 70-м годам и связанного с творчеством композиторов тогда среднего и самого молодого поколений, характерным явилось обновление художественного строя татарской музыки путем гибкого претворения, как уже сложившихся в ней собственных творческих традиций, так и целого ряда художественных закономерностей, свойственных новаторскому опыту музыкальной классики XX столетия, в частности, творчеству молодого Стравинского, Бартока, Прокофьева, Шостаковича и других выдающихся художников современности.

Естественно, что в подобной историко-стилевой периодизации есть значительный элемент условности, ибо здесь нет места механической замене одного слоя другим. Наоборот, обновление общенационального музыкального стиля протекает как непрерывное взаимодополняющее и взаимопроникающее сосуществование всех стиливых слоев, как их постоянное диалектическое взаимодействие. И еще одно: никак не следует поддаваться примитивному соблазну усматривать в ранних стиливых слоях нечто более низкое и неразвитое в сравнении с более поздним стиливым слоем; каждый слой есть необходимая исторически обусловленная стадия, сохраняющая свое равноправное значение в процессе становления, изменения и развития общенационального стиля.

В свете сказанного можно утверждать, что генеральной линией плодотворного развития профессиональной татарской музыки уже с самых его начальных фаз стало единовременное творческое освоение всех жанров профессионального музыкального искусства (опера, балет, хоровое многоголосное пение, симфоническая, камерная музыка), с одной стороны, и обогащение всей системы музыкального мышления (его образно-тематического строя, интонационно-мелодической, ладо-тонально-гармонической и других сфер музыкального языка) – с другой. Все это не могло не вызвать корен-

ных преобразований во всей исконно-пентатонической структуре татарской музыки.

Особая сложность состояла в почти полном отсутствии у таких в прошлом одноголосных музыкальных культур собственного профессионального опыта. Вот тогда-то и вступил в действие решающий для прогресса этих национальных музыкальных культур фактор – их многолетняя взаимосвязь с богатейшим творческим наследием и современной практикой развитых европейских музыкальных культур и прежде всего русской классической и советской музыкой. Здесь и встала перед нарождавшимся национальным композиторским творчеством сложнейшая альтернатива органичного преломления в пентатонической по своей природе музыке художественно-выразительных средств, ставших достоянием мировой музыкальной практики. А это было возможно только при широкой взаимосвязи пентатонической мелодики с классическими принципами композиции, тонально-гармонического и полифонического развития, фактурного изложения, оркестровки и т. д.

Замечательные плоды этого процесса и являют собой многообразные произведения песенного и хорового, оперного и балетного, симфонического и камерного творчества татарских композиторов. Именно этой смелой музыкально-творческой практике мы обязаны пересмотром бытовавшего ранее взгляда на пентатонную музыку как на примитивную, способную к выражению лишь застылости, статики, созерцательной лирики. В противовес этому расцвет народного и профессионального творчества раскрывал все новые, неизведанные еще возможности пентатонической в своей основе музыки, ее способность выражать самое различное художественно-образное содержание, глубоко передавать чувства и переживания современного человека, живо рисовать картины из исторического прошлого и современной действительности.

Не могло далее сохраняться и резко противоречащее всему этому представление о системе пентатонических ладов как ладовой архаике, аморфных и статичных бесполутоновых эмбрионах, относящихся к древнейшей стадии музыкального мышления, давно пройденной музыкой всех цивилизованных народов.

Теперь едва-ли кто-либо станет спорить с тем, что пентатоника является самостоятельной исторически сложившейся ладовой системой, сохраняющей устойчивость и жизнеспособность в музыке многих народов Земли, системой, обладающей только ей присущими внутренними закономерностями.

Коренному пересмотру подвергся и вопрос о развитии пентатоники. Не имеют почвы ни распространенная точка зрения, считавшая, что любое развитие пентатоники ведет к ее перерастанию в другие, более совершенные многозвучные лады, ни охранительные тенденции, ратовавшие за консервацию пентатоники в канонических формах старинного фольклора.

Современная теория лада, разработанная в советском теоретическом музыкознании, в противовес «теории стадильности» и другим абстрактным концепциям, рассматривает лад как категорию интонационно-мелодическую

и историческую. Кроме того, взамен статичной трактовки лада как «застывшей схемы звуковых отношений», выдвигается его динамическое понимание, утверждающее, что любая исторически сложившаяся ладовая организация звуков «действует в процессе», то есть, по выражению Б.В. Асафьева, «всегда живет, впитывая в себя интонационные соки и перерабатывая издавна составляющие его элементы... Жизнь лада, – заключал ученый, – разворачивается и оформляется в прекрасном мелосе»<sup>1</sup>.

Творческий опыт всех композиторских поколений в Татарии позволяет наблюдать, в сколь разнообразных формах протекает многосторонний и непрерывный процесс развития пентатоники, сколь беспредельны возможности органического слияния почвенно-пентатонных и непентатонических интонационно-ладовых элементов, сколь гибко в новых формах профессионального музыкального искусства сочетается присущая пентатоническому мелосу внутренняя взаимосвязь ладовых разновидностей пентатоники с интенсивным тонально-модуляционным развитием на мажорно-минорной гармонической основе, сколь широко на основе нового пентатонического тематизма могут проявиться принципы вариационной, полифонической и иной разработки.

Все это позволяет нам видеть суть развития пентатонной ладовой системы в той никогда не останавливающейся образно-богатой «жизни лада», которая разворачивается в музыке того или иного народа в чутком соответствии с идейно-художественным содержанием и национальными особенностями искусства. Другими словами, основой и результатом этого процесса является в н у т р и л а д о в о е о б о г а щ е н и е пентатоники при ее широком взаимодействии как с другими ладовыми системами, особенно семиступенными натурально-диатоническими ладами, так и с развитыми формами, основанных на расширенной мажорно-минорной системе гомофонно-гармонического, имитационного, подголосочного и свободно-контрапунктического многоголосия классического и современного типов.

Сердцевиной же этого замечательного обогащающего процесса является глубокая творческая взаимосвязь татарской музыки, как и других национальных культур, с прогрессивными художественными традициями своей культуры, с богатейшими традициями революционной и советской песенности, а также с такими родниками дореволюционной и современной музыкальной классики, как обладающие неисчерпаемым арсеналом выразительных средств романсная лирика и камерный инструментализм, оперная и симфоническая драматургия.

А это позволяет сделать еще один вывод: пентатонную ладовую систему ныне надо рассматривать не только как основу пентатонно-мелодического одноголосия, но и в ее новом качестве, то есть как пентатонно-гармоническое многоголосие: в профессиональной музыке пен-

---

<sup>1</sup> Асафьев Б.В. Глинка. М., 1950. С. 196–197.

татонность как мелодическое выражение лада всегда взаимосвязана в едином художественном контексте с множеством ладо-гармонических и других музыкально-выразительных средств, начиная от тех, что присущи музыке мажорно-минорного склада, и вплоть до элементов политональности, полигармонии, додекафонии.

Так, расширяющиеся творческие взаимосвязи ведут к все новым и новым процессам в переосмыслении уже отстоявшихся и ассимиляции, органичному освоению новых элементов, обогащающих все стороны музыкального языка. Таковы выводы, к которым нас приводит жизнь пентатонной ладовой системы в татарском, да и не только татарском, народно-музыкальном и композиторском творчестве.

Работая в разных творческих сферах, решая разные творческие задачи, наконец, обладая разными творческими индивидуальностями, композиторы Татарии, однако, прочно стоят на одной народно-национальной почве, спаяны единым, хотя и очень многообразным по сплетению параллельно развивающихся жанрово-стилистических линий, процессом новаторского обновления татарской музыки. ...Они всей своей многогранной деятельностью доказали глубокое понимание диалектической взаимосвязи традиций и новаторства, национального и профессионального, национального и интернационального в музыкальном искусстве. Им одинаково чужды как узко охранительные тенденции с их ограниченным, консервативно-метафизическим пониманием национальной специфики музыки, так и высокомерно-пренебрежительное отношение к народно-национальным традициям, отрицающее их основополагающее значение для судеб музыкальной культуры...

На прочном фундаменте завоеванных достижений сложившихся традиций развивались музыкально-творческие процессы и в конце 1970–1980-х годов. Полная характеристика важнейших событий этого периода, несомненно, составит одну из ближайших исследовательских задач. Но и при самом общем взгляде привлекают внимание важные процессы, происходившие в системе музыкального образования, в концертной и музыкально-общественной жизни.

Дружественным союзом художественных культур были отмечены: Неделя татарской литературы и искусства в Кара-Калпакской АССР; Фестиваль музыки композиторов автономных республик Поволжья и Приуралья, проведенный в Казани в декабре 1982 года; Дни татарской литературы и искусства в Москве; присуждение Татарскому ансамблю песни и танца под руководством Л. Кустабаевой первой премии на Всероссийском смотре национальных ансамблей; успешные гастроли в Москве Татарского театра оперы и балета имени М. Джалиля в июне 1986 года и присуждение театру в 1988 году звания Академического; проведенный в Казани в декабре 1986 года Всесоюзный фестиваль молодых композиторов, а в декабре 1988 г. фестиваля музыки автономных республик Поволжья и Приуралья.

Под знаком обстоятельного обсуждения актуальных проблем композиторского творчества и музыкально-общественной жизни были проведены

IV (ноябрь 1978 года) и V (октябрь 1983 года) съезды композиторов ТАССР и шесть пленумов правления Союза композиторов, из которых два выездных – в Набережных Челнах и в Мамадыше.

И вновь в музыкальную панораму республики вместе с маститыми аксакалами и музыкантами средних поколений внес свою творческую лепту новый отряд дебютантов, недавно покинувших консерваторские классы. Любителям музыки стали известны имена композиторов Ш. Тимербулатова, Р. Абдуллина, Р. Еникеевой, М. Шамсутдиновой, Ш. Шарифуллина, Р. Ильясова, И. Сафина, Н. Закировой, Р. Ахияровой, Л. Батыркаевой, Р. Калимуллина, солистов оперы Р. Мифтаховой, З. Сунгатуллиной, Х. Бигичева, Э. Трескина, А. Фадеичевой, Р. Ибрагимова, органиста Р. Абдуллина, скрипача Ш. Монасыпова, пианистов Ф. Хасановой, М. Сиразетдинова, музыковедов М. Файзуллаевой, Ф. Шамсутдиновой, А. Алмазовой, Г. Сайфуллиной, Г. Губайдуллиной.

Не сторонясь сложных и острых проблем, музыканты Татарии стремились обогатить свой художественно-профессиональный арсенал, придать звучанию татарской музыки более широкие и значительные масштабы, как в республике, так и за ее пределами.

Напомним в виде лишь нескольких штрихов о творческих проявлениях композиторов, пополнивших все жанровые сферы татарской музыки.

Необыкновенно расширил свой фундаментальный вклад в татарский симфонизм Н.Г. Жиганов: созданные им девять новых симфоний – от Девятой до Семнадцатой – органично продолжают принадлежащую ему масштабную, насыщенную высокими гражданскими помыслами симфоническую летопись.

Интересными по отражению современной проблематики и остроте музыкального языка предстали Четвертая симфония А. Монасыпова, Концерт для симфонического оркестра «Джиен» (народный праздник) и Симфония для 12 духовых, струнных, арфы, челесты, органа и ударных Ш. Шарифуллина. Здесь же могут быть названы Концерт для голоса с оркестром Б. Милокова, недавно впервые прозвучавший фортепианный концерт Ф. Ахметова и ряд программно-концертных симфонических пьес: увертюра «Татарстан» Ф. Ахметова; увертюры «Юность КамАЗа» и «Праздник дружбы» на темы народов Поволжья А. Луппова; «Праздник в Челнах» Б. Мулокова; «Музыкальное приношение Салиху Сайдашеву» А. Миргородского; Серенада для струнного оркестра, фортепиано и ударных и Молодежная увертюра Л. Хайрутдиновой, а также удачные дебюты Р. Калимуллина, показавшего симфонию-поэму «Булгары», и Р. Еникеевой, исполнившей свой концерт для фортепиано с оркестром.

Принесла свои плоды интенсивная работа композиторов в области камерно-инструментальной музыки. Третья и Четвертая соната для фортепиано и Каприччио для ансамбля скрипачей Р. Еникеева; Третий струнный квартет Ф. Ахметова; сонатина для фортепиано и 24 прелюдий для органа И. Якубова; фортепианные «Матюшинские эскизы» Н. Жиганова и «Летние вечера»

Р. Яхина; фольклор-сюита для скрипки и фортепиано Р. Белялова; «Татарские эскизы» Л. Любовского; 12 детских пьес для фортепиано А. Луппова; струнный квартет, удостоенный премии на конкурсе молодых композиторов в Дрездене, Р. Калимуллина – вот далеко неполный перечень произведений, вошедших сегодня в концертный и педагогический репертуар.

Значительно менее активно пополнялся музыкально-театральный репертуар. Из новых постановок можно назвать лишь оперу «Кара йөзләр» («Черноликие») Б. Мулюкова, либретто по мотивам одноименной повести М. Гафури Г. Рахима. И хотя в оценке этого произведения нет единодушия, его постановка принесла ее авторам успех. Опера была показана театром во время московских гастролей, а её создатели, постановщики и главные исполнители удостоены Республиканской премии имени Г. Тукая. Многие годы остается в рукописи опера «Тукай» Э. Бакирова, либретто А. Исхака.

Плодом творческой активности композиторов явились новые тематически разнообразные хоровые произведения, песни и романсы, детская и театральная музыка.

Исследование всего созданного за последнее десятилетие – дело ближайшего будущего, но даже самый общий обзор позволяет увидеть характерные черты татарской музыкальной культуры, присущие ей на современном этапе. Это и её постоянно возрастающий творческий потенциал, и глубочайшая преемственная связь музыкальных поколений, и активное развитие национально-художественных традиций при столь же активном участии в процессе взаимного обогащения музыкальных культур братских народов и прочной опоре на творческие заветы отечественной и зарубежной музыкальной классики, и вырастающая на такой фундаментальной основе динамика жанрово-стилевого обогащения...

## ПРИЛОЖЕНИЯ

### КРАТКОЕ ИЗЛОЖЕНИЕ СЮЖЕТОВ МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И СОСТАВЫ ПЕРВЫХ ИХ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

#### Драма «НАЕМЩИК»

Действие происходит в 1861 году в помещицьем имении бывшего Елабужского уезда Вятской губернии.

Краткое содержание: С восхода до заката солнца работают крепостные крестьяне на строительстве нового дома. Их сердца переполнены гневом и ненавистью к помещикам. Среди крепостных – молодой крестьянин Батыржан. Он возмущен невыносимо тяжелым положением крестьян. Появляется русский крестьянин Александр и сообщает, что царь освободил крестьян от крепостного права, но помещики протестуют, и царь не объявляет манифеста. Народ взволнован этим сообщением.

Александр поручает Батыржану готовить крестьян к восстанию.

К помещице приходит старик Булат со своей дочерью Зубаржат и ее женихом Гараем, чтобы получить разрешение на свадьбу, но злой надсмотрщик Армай, разогнавший до того крестьян, и их прогоняет прочь. Сюда же, для того, чтобы повидаться с Батыржаном, приходит Гульюзум с отцом – бродячим музыкантом Бикчантаем.

Гульюзум и Батыржан любят друг друга и, оставшись вдвоем, радуются встрече.

В это время помещице сообщают, что у нее в поместье появился русский крестьянин, который поднимает крепостных на восстание. В отместку крестьянам разгневанная помещица приказывает отдать Зубаржат в жены не Гарая, а мулле. Батыржан вступает за молодых. Его пытаются схватить, но народ помогает ему скрыться.

В доме помещицы бал. Гостей развлекают певцы и танцовщицы, в числе которых Гульюзум. Здесь она узнает, что Батыржана поймали и после допроса бросили в погреб. Она огорчена и обеспокоена участью любимого. Захмелевшей помещице не до Батыржана. Она влюблена в своего управляющего Бикташа и преследует его. Он же ненавидит свою хозяйку и хочет лишь завладеть ее богатством. А для этого ему нужно освободиться от сына помещицы Аскара. Для этой цели он соблазняет Аскара красотой Гульюзум. Но, приведя ее в гостиную, Бикташ здесь пречет и Батыржана. Когда сын помещицы начинает приставать к Гульюзум, к ней на помощь бросается старик-отец. Аскар убивает его, но в это время Батыржан наносит ему удар ножом. Батыржана снова схватывают и заковывают в цепи. Жестокая расправа неизбежна. Но мулла просит помещицу послать Батыржана в солдаты вместо своего сына. Помещица, довольная возможностью освободиться от опасного для нее человека, соглашается.

К дому муллы приходит Гарай. Он хочет еще раз повидаться Зубаржат, насильно отданной в жены мулле. Узнав об этом, разгневанный мулла истязает Зубаржат. Измученная нравственно и физически, она решает покончить жизнь самоубийством и бросается в реку.

Решив пойти в солдаты, Батыржан прощается с друзьями и Гульюзум. В это время приносят мертвую Зубаржат. Над ее трупом крестьяне изливают свое горе и гнев. Александр призывает их присоединиться к общему восстанию крестьян против помещиков. Крестьяне с готовностью принимают его призыв.

Исполнителями главных партий в опере «НАЕМЩИК»:

Батыржан – А. Зайнуллин, Гульюзум – Р. Билялова, Шарифа – М. Булатова, Аскер – А. Аббасов, Бикташ – Л. Верниковский, Зубаржат – Г. Сайфуллина, Гарай – Ф. Насретдинов, Сандр – В. Жарков.

### Опера «САНИЯ»

Сания, дочь богача Зарифа, полюбила юношу-бедняка Зию. Отец Сании, узнав об этом, стремится разрушить их союз: он увозит дочь в глухую уральскую деревню, заставляет ее написать своему возлюбленному ложное письмо и за большой калым продает ее в жены богатому торговцу.

Одинокая тоскующая Сания мечтает о встрече с любимым, и когда к ее радости он вновь проникает к ней, она рассказывает ему о случившемся. Однако вторжение разгневанного Зарифа вновь разлучает их.

В доме Зарифа праздничное оживление. Готовится свадьба. Одна лишь Сания безучастна. Узнав из тайно посланной Санией записки о происходящем, Зия с вооруженными друзьями во время свадьбы похищают ее. Заметив исчезновение Сании, Зариф бросается в погоню, но смертельный выстрел останавливает его.

Роли исполняли: Зариф, отец Сании – А. Хисамов, Сания – З. Байрашева, Р. Садыкова; Зия – Г. Альмухамедов; мать Сании – Л. Гаврилова; Магира, прислуга – Г. Кайбицкая.

### Опера «ЭШЧЕ»

Крестьянин-бедняк Нигмат, гонимый нуждой из родной деревни, попадает сначала на золотые прииски, затем на механический завод. В обстановке безжалостного гнета и под влиянием передовых рабочих он познает классовую сущность эксплуатации и постепенно превращается в революционера-подпольщика, погибающего во время одного из революционных выступлений.

В главных партиях выступили: Нигмат – Г. Альмухамедов; Хамида, его жена – Ш. Валеева; Гайфулла – С. Габаш; Гали бабай – А. Хисамов; рабочие девушки – М. Рахманкулова, Н. Рахматуллина, Г. Кайбицкая.

### Опера «КАЧКЫН»

Тяжела жизнь крепостных в имении Бике (помещицы). Ропот и недовольство в любой момент могут перерасти в восстание. До крестьян доносятся вести о разрастающемся пугачевском движении.

Встревоженные этим Бике и ее управляющий Аблай пускают ложный слух о гибели Пугачева. Этим известием поражена крепостная девушка Райхана: среди пугачевцев – ее возлюбленный Булат, убежавший от помещицы (отсюда название оперы – «Беглец»). Волнение Райханы замечает помещица. Замешательством Райханы хочет воспользоваться Аблай, давно пытающийся овладеть крепостной девушкой.

Булат тайно возвращается в родные края. Он объявляет крестьянам указ Пугачева и призывает подняться на борьбу. Аблай с отрядом солдат преследует Булата. Но крестьяне скрывают его. В качестве заложницы солдаты хватают Райхану. Ни избиения, ни страшное требование поклясться на Коране не могут заставить Райхану выдать Булата. Не выдержав притеснений, крепостные поджигают имение и нападают на солдат. Булат призывает восставших присоединиться к Пугачеву. В этот момент приносят умирающую Райхану. В последние минуты жизни она призывает народ продолжать борьбу.

В числе первых исполнителей были: Райхан – З. Байрашева, С. Садыкова, Г. Кайбицкая, Р. Сакаева; Бике – Х. Заброва, А. Измайлова, М. Рахманкулова; старуха – М. Булатова, С. Девিশева; Булат – А. Артемов, Ф. Маннапов; Кирамат – Ф. Насретдинов, А. Сайфутдинов; Аблай – З. Бичурин, М. Булат, Н. Миннаев; Андрей – Ф. Ахмадуллин, А. Пустоветов; майор Палчевский – А. Казанский, В. Обухов, А. Пустоветов.

Действие оперы «ИРЕК» происходит в канун Октябрьской революции, когда беднейшее татарское крестьянство во главе с большевистскими вожаками вело суровую классовую борьбу с баями.

В главных партиях выступили: Муртаза – З. Бичурин, Л. Верниковский; Шахвали – Л. Маев; Шамиль – А. Артемов, М. Алеев; Салим – Ф. Насретдинов, А. Сайфутдинов; Бибисара – З. Байрашева, Г. Кайбицкая; Хаят – С. Зарова.

### Опера «ГАЛИЯБАНУ»

Вслушиваясь в доносящуюся с улицы знакомую песню, взволнованная Галиябану вышивает платок – подарок любимому ею Халилю. Но родителям Галиябану – Бадри и Галиме – кажется, что этот подарок она готовит для первого в деревне богача Исмагила. Их охватывают радостные надежды. Поэтому полагая, что пришедшая Бадига, посланная Халилем, сватает их дочь за Исмагила, они не раздумывая дают согласие. Озлобленный Исмагил сулит Бадри большие деньги, требуя, чтобы он не допустил свадьбы его дочери с Халилем. Девушки и парни на берегу реки водят вечерний хоровод: они рады за Галиябану и Халиля.

Появляется Исмагил. Он стремится привлечь к себе внимание Галиябану, Она отвергает его. Боясь мести Исмагила, Галиябану решает бежать вместе с Халилем из родного дома. Наступает ночь. Галиябану ждет Халиля. Внезапно путь им преграждает подстерегавший их Исмагил. Он угрожает Халилю расправой, но Халиль отнимет у него нож. Тогда Исмагил выстрелом настигает Халиля. Уличенный в убийстве, Исмагил угрожает сбежавшимся жителям деревни. Но они вместе с Бадри проклинают преступника. Галиябану изливает свое горе над мертвым Халилем.

Исполнители главных ролей: Бадри – У. Альмеев, А. Сайфутдинов; Галима, его жена – Х. Забирова, А. Халитова; Галиябану, их дочь – Г. Кайбицкая, С. Садыкова; Халиль – Ф. Насретдинов; Бадига, сваха – А. Измайлова, М. Рахманкулова; Исмагил, богач – З. Бичурин, М. Булат-Родионов.

### Опера «АЛТЫНЧЕЧ»

В селении радостно празднуют рождение Джика, младшего внука Тугзак – матери девяти богатырей. Веселье внезапно прерывается сообщением о нашествии монгольского хана. Воины, вдохновляемые Тугзак, отправляются на защиту селения. Зная, что жестокий хан не пощадит никого, Тугзак решает спасти Джика – будущего освободителя своего народа, наделенного, согласно предсказанию, могучей силой и смелостью.

Врывается хан с войском и подвластным его воле чудовищным великаном Кулупаем. Он злорадствует, угрожает полным истреблением народа. Хан заявляет тем, что Тугзак скрывает от него Джика; он приказывает засыпать беглецов стрелами, а Тугзак ослепить, разрезать подошвы ног и прогнать в степь. Но казнь не сломила Тугзак. Измученная, она предвещает хану гибель.

Прошло 20 лет. Недалеко от одного селения на берегу Волги в густом красивом лесу Алтынчеч встретила юношу, не назвавшего ей своего имени. Возвратившись к подругам, Алтынчеч рассказывает об этой встрече. Заметив внезапное появление хана, девушки скрываются. Случайно хан находит золотой волос Алтынчеч. Он загорается страстью к ней и приказывает оруженосцу Урмаю во что бы то ни стало разыскать эту девушку.

Тяжело переживает Джик свое одиночество. Он вырос в лесу, не знает, кто его отец и мать. Только звери да птицы были его друзьями. Вдруг появляется настигаемый ханским оруженосцем Алтынчеч. Джик спасает ее от преследователя. С горечью рассказывает Алтынчеч о тяжелом рабстве, в котором находится народ, и просит Джика проводить ее в село.

Появление в селе неизвестного юноши вызывает всеобщий интерес. Из расспросов выяснилось, что юноша – младший внук Тугзак, тот самый Джик-Мерген, которого ждет народ. В это время в степи слышен голос Тугзак, ищущей своего внука. Ее приводят в село и сообщают, что Джик рядом с ней. Тугзак обращается к Джикку с призывом отомстить за страдания народа. Джик решает вызвать на поединок Кулупая, чтобы лишить хана его главной силы. Вместе с собравшимися здесь воинами он отправляется на битву. Перед расставанием с Алтынчеч Джик дарит ей волшебные перья лебедя. Если тот, кто подарил их, находится в благополучии, – они блестят, если в несчастье – тускнеют. Кто владеет этими перьями, получает покровительство друга человека – птицы-сердеш.

Оруженосец хана Урмай, не потеряв надежду изловить Алтынчеч, внезапно подкрадывается и похищает ее. Хан прельщает свою пленницу драгоценными подарками, но она

отвергает их, вызывая бешенство властелина. Слышен тревожный сигнал, возвещающий о выступлении Джика. Хан задумывает злодейский план: окружить своими войсками Джика и во время поединка уничтожить его.

Алтынчеч одна. Она замечает, что волшебные перья потускнели: Джик угрожает опасность. На ее призыв прилетает птица-сердеш и уносит Алтынчеч на помощь Джикю.

Битва Джика с Кулушаем в разгаре. В самый критический момент над полем появляется птица и забрасывает ханское войско блестящими перьями, чтобы, ослепив врагов их сиянием, облегчить Джикю победу. В растерянности и панике бегут войска хана; дружина Джика завершает разгром. Хан пленен. Народ торжествует победой.

Главные партии исполнили: Тугзак, мать девяти богатырей – М. Рахманкулова, М. Булатова; Алтынчеч – Г. Кайбицкая, С. Садыкова, Н. Рахматуллина; Тансылу – С. Зарова; Джик – Н. Даутов, Ф. Насретдинов; Хан – Т. Ростовцев; Урмай – У. Альмеев, Л. Маев.

#### Опера «ИЛЬДАР»

Ильдар любит Сажиду и ждет дня свадьбы. Но неожиданная встреча Сажида с Арсланом рождает в ней новое чувство. Ильдар, заметив отчужденность Сажида, остро переживает это. Разразилась война. В подразделении, которым командует Арслан, находится и Ильдар. В один из моментов боя Ильдар, преодолевая личную неприязнь, спасает тяжело раненного Арслана. Радостно встречают колхозники приехавших на побывку Ильдара и Арслана. Неожиданно выясняется, что Арслан является братом Сажида, без вести пропавшим в детстве. Опера заканчивается выражением радостных и патриотических чувств народа.

Главные партии исполнили: Ильдар – Ф. Насретдинов, Л. Маев, Сажида – Ш. Кутдусова, З. Байрашева; Арслан – М. Алеев, А. Артемов; Магира – М. Булатова; Сабира – М. Рахманкулова, Х. Забирова.

#### Опера «ФАРИДА»

Фарида и Искандер, студенты Авиационного института, так и расстались после его окончания, не открыв друг другу своих чувств... Началась война... Фронтовые летчики тяжело переживают гибель Искандера, не вернувшегося после одного из трудных боев. Весть о его гибели доходит до Фариды. Став бойцом-десантником, она оказывается в селе, около которого погиб Искандер. При встрече с находящимися здесь летчиками Фарида рассказывает о судьбе Искандера. Старуха, услышавшая ее рассказ, сообщает, что вырвала его из огня и спасла... Радостная встреча Фариды и Искандера. Их счастье разделяют друзья.

Главные партии исполняли: Фарида – Г. Кайбицкая, Ш. Кутдусова; Искандер, летчик – У. Альмеев; Марфуга, студентка – М. Булатова, Х. Забирова.

#### Опера «ТЮЛЯК»

Благородный воин и поэт Тюляк – сын хана Маркаса и рабыни – победой в состязании завоевал право на руку Аембике – дочери болгарского хана Алимбека. Преследуемый своим соперником, родным братом по отцу, Капланом, Тюляк оказывается на берегу волшебного озера Асык-куль. Увлеченный Су-Слу – дочерью владыки подводного царства – он уходит с нею в подводные владения. Но думы о судьбе страны и Аембике не дают ему покоя. В момент грозной опасности для родной страны, когда изменник Каплан с монгольским войском вторгся в её пределы, Тюляк выходит из подводного царства, убивает Каплана и побеждает врагов. Однако радость победы омрачена смертью Аембике, пронзенной стрелой врага. В память о ней, гору, возле которой происходила битва, народ называет «Кыз-тау» (Кыз – девушка, тау – гора).

Исполнителями главных партий выступили: Тюляк – Ф. Насретдинов, У. Альмеев; Аембике – Г. Кайбицкая, Ш. Кутдусова; Су-Слу – Т. Утропина; Каплан – В. Галкин, З. Бичурин.

#### Музыкальная комедия «БАШМАГЫМ»

Казанский купец Карим-бай во избежание банкротства решает выдать свою дочь Сарвар за богатого купца-старика Гафурова. Свадебным подарком жениха, присмотревшего

себе четвертую жену, были золототканые башмачки. Но Сарвар любит бедного студента Галимжана. Чтобы помешать предстоящей свадьбе, Галимжан тайно уносит башмачки. После целого ряда столкновений, благодаря находчивости свахи Джиган, смелости Галимжана и Сарвар, они выходят победителями, бросив вызов старому быту.

Исполнители главных партий: Сарвар – С. Садыкова, Г. Кайбицкая; Галимжан – У. Альмеев; Джиган – Р. Сакаева; Карим бай – К. Шамиль; Гафуров – А. Сайфутдинов; Вафа – М. Алеев; Хайруш – З. Бичурин; Гыйльми – Ф. Янбарисова.

#### Музыкальная комедия «АКЧАРЛАКЛАР»

Незадачливый председатель колхоза вмешивается в личную жизнь колхозников, стремясь не допустить того, чтобы девушка-бригадир Зайтуна вышла замуж за парня из соседнего колхоза – тракториста Зинната. И только тогда, когда выясняется, что Зиннат, охваченный мечтой «летать, как чайка», будет летчиком, а Зайтуна агрономом, председатель, поняв свою ошибку, соглашается на их брак.

В главных партиях выступили: Вильдан – А. Ягудин (артист ТГАТ); Шамсия – Ш. Кутдусова; Юсуф – А. Сайфутдинов; Зайтуна – Х. Забирова, М. Рахманкулова; Фахри – В. Галкин; Малика – С. Зарова, С. Садыкова; Зиннат – Ф. Насретдинов.

#### Балет «ШУРАЛЕ»

В зловещей темноте дремучего леса мелькают странные уродливые призраки. Это ведьмы, шайтаны и черти во главе с безобразным Шурале-Лешим кружатся в неистовой оргии.

Почувствовав приближение человека, Шурале и ведьмы расползаются по лесу и превращаются в коряги. С топором в руках на поляне появляется Былтыр. Он начинает рубить деревья. Но в это время поднимается буря. Лишь лучи восходящего солнца заставляют лесную нечисть расползтись по своим норам.

При ярком дневном свете на поляну прилетает стая птиц. Окунувшись в лесной ручей, они сбрасывают крылья и превращаются в прекрасных девушек. Девушки беспечно играют, не подозревая, что за ними следит Шурале. Улучив момент, он похищает крылья девушки-птицы Сююмбике. Потеряв своих подруг, улетевших в родные края, Сююмбике в отчаянии ищет крылья и попадает в лапы Шурале. Он готов погубить свою жертву, но неожиданно перед ним появляется Былтыр. Он вступает в борьбу и освобождает Сююмбике. Вместе со своим спасителем она покидает лес.

Радостно встречают жители деревни Былтыра и Сююмбике. Готовится их свадьба. Во дворе появляется Шурале и подбрасывает девушке-птице крылья. Но она не хочет уходить от людей. Тогда Шурале похищает ее. Былтыр с друзьями устремляется в погоню. В дремучем лесу вновь разгорается горячая схватка. Победительный Былтыром Шурале гибнет в огне. Вместе с ним пожар уничтожает лесную нечисть.

Навстречу восходящему солнцу Батыр выносит из леса прекрасную Сююмбике. Торжественно и радостно встречает их народ.

В заглавных партиях выступили: Былтыр – Б. Ахтямов; Шурале – А. Романюк, А. Виннерт; Сююмбике – А. Гацулина, Б. Гайфуллина, М. Михно; Огненная ведьма – Л. Павлова, М. Поливанова; Сваха – М. Карамышева; Таз – Г. Тагиров.

Исполнители партий в опере «ШАГЫЙРЬ»: Нияз Уралов, поэт – У. Альмеев, Ф. Насретдинов; Зайнаб, его жена – М. Булатова, Х. Забирова; Ильгиз, их сын – Э. Мустаева, А. Гайнутдинова; Зиннур, школьный учитель Нияза – И. Булат – Родионов, В. Галкин; Ришат – З. Бичурин, Х. Тухватуллин; Журавлев, командир части – М. Булат – Родионов, В. Галкин, Ф. Виноградов; начальник штаба – Ф. Маннапов, С. Разумный; Ишмурзин – Н. Салимов, А. Сайфутдинов; лейтенант – Н. Пьянов.

#### Опера «НАМУС»

Много забот у бригадира колхоза «Чулпан» Нафисе. Но основная из них – это добиться высокого урожая, в котором так нуждается страна, охваченная пламенем войны, и не уступить в этом соревнующейся с ней Наташе – бригадире соседнего русского колхоза

«Интернационал». Внезапная весть о гибели на фронте мужа Нафисе нарушает привычный ритм жизни. Долго она не может примириться с этим странным известием. Ей на помощь приходят друзья. Особенно чуток и внимателен к Нафисе полюбивший ее бывший фронтовик Хайдар. Это замечают односельчане. Происходит разлад Нафисе с семьей мужа. Оскорбленная, она покидает дом его родных. Однако личная драма не может заслонить интересы общего дела. Собрвав душевные силы, волевая Нафисе с честью преодолевает трудные испытания.

В главных партиях выступили: Нафисе – З. Шагизганова; Хадича – С. Зарова; Карлыгач – Ш. Кутдусова; Апила – М. Рахманкулова; Наташа – О. Логинова; Нарспи – Д. Серазетдинова; Хайдар – У. Альмеев; Мансуров – Ф. Насретдинов.

Сюжет оперы «ДЖАЛИЛЬ» излагается в ходе разбора.

Главные партии исполнили: Муса Джалиль – Н. Даутов, И. Ишбуляков; жена поэта – Г. Сайфуллина, Ф. Тимирова; Журавлев – В. Жарков, М. Пантюшин; Андре – Б. Аполлонов, И. Жуков; Сатпаев – У. Альмеев, А. Аббасов, Ф. Насретдинов; Канзафаров – А. Зайнуллин; Хаят – М. Булатова; женщина с ребенком – Н. Зайцева; Сабиров – А. Верниковский, В. Галкин.

#### Опера «САМАТ»

Все колхозное село вышло проводить группу призывников, отправляющихся на защиту Родины. Горькая разлука предостит любящим друг друга Самату и Альфии. Но взаимное обещание быть верными в любви скрашивает минуты расставания. Прошло время. В одном из госпиталей оправившийся от тяжелого ранения Самат вновь встречается с Альфией. Однако радость встречи для Самата омрачена новой бедой: его болезнь чревата потерей зрения. Понимая это, Самат решает отказаться от ожидавшей и любящей его Альфии, дабы не быть ей в тягость. Альфия в горестном замешательстве. Но узнав о причине, толкнувшей Самата на разрыв с ней, она уверяет его в своей преданности и любви. Только убедившись в возможности плодотворно трудиться (Самат возглавил строительство колхозной электростанции) он возвращается к Альфии.

В главных ролях выступили: Самат – А. Аббасов, У. Альмеев, Н. Даутов; Альфия – З. Хисматуллина, Ф. Тимирова; Таймас – В. Жарков, В. Галкин; Разия – М. Булатова, Н. Зайцева; профессор – Е. Бородин, Н. Мерцалов; Камалов – Ю. Гиззатуллин, А. Зайнуллин.

Сюжет музыкальной комедии «ИДЕЛ БУЕНДА» охарактеризован в основном тексте.

Исполнители главных партий: Рамзия – З. Хисматуллина, С. Зарова, Д. Серазетдинова; Гариф Саттаров – Ф. Насретдинов; Файруза – Г. Кайбицкая, Ш. Кутдусова; Закир Саттаров – В. Галкин, З. Бичурин; Салих – А. Сайфутдинов; Сююмбике – М. Рахманкулова

Сюжет музыкальной комедии «АЛТЫН КӨЗ» охарактеризован в основном тексте.

Исполнители главных партий: Рамзия – С. Зарова, В. Шарипова; Гариф Саттаров – Ф. Насретдинов; Файруза – А. Галимова, Ш. Кутдусова; Закир Саттаров – В. Галкин; Салих – А. Аббасов; Сююмбике – Х. Забирова, М. Рахманкулова.

Сюжет балета «ЗЮГРА» охарактеризован в основном тексте.

Исполнители главных партий: Зюгра – А. Гацулина; Нур – Б. Ахтямов, В. Романюк; Джамал – А. Айдарская, Б. Гайфуллина; Якуб – Б. Ахтямов, А. Виннерт, Мачеха – Ф. Ди-гаш, М. Карамышева, Н. Леонтьева.

#### Балет «АЛТЫН ТАРАК»

Гайма – жена Гали-бая, строящего на городской площади роскошный дворец, ревниво следит за любящими друг друга юным каменотесом Гайфи и Марьям. Обладая золотым гребнем, одноприкосновение которого к волосам вызывает любое чудесное превращение, Гайма старается обольстить юношу. Уличив жену в измене, Гали-бай приказывает замуровать ее в нишу строящегося дворца. При помощи волшебного гребня Гайма вызывает бурю и скрывается. Исчезает и Гайфи. Превратившись в русалку Сулду, Гайма снова пытается

прельстить юношу. Он отвергает ее ласки. Проходя через родные места, Гайфи вновь падает в руки Гали-бая, готовым убить непокорного юношу, но меткая стрела, выпущенная Марьям, поражает Гали-бая. В этот момент Гайма, вызвав гребнем грозу, похищает Марьям. Гайфи призывает народ помочь ему уничтожить злую волшебницу. Подкрavшись ночью к тому месту на берегу озера Кабан, где Сулла с ведьмами устраивает шабаш, Гайфи и Марьям при помощи похищенного у Суллы золотого гребня уничтожают ее. Народ ликует, празднуя победу над врагами.

Главные партии исполняли: Гайфи (каменотёс) – А. Нарыков, Р. Садыков; Марьям – Н. Юлтыева, К. Янбулатова, Г. Баширова; Гали-бай – Б. Ахтямов; Гайма (жена Гали-бая, она же водяница Сулла) – А. Гацулина, Г. Калашникова.

#### Опера «ТАПШЫРЫЛМАГАН ХАТЛАР»

Всеобщее веселье царит на выпускном вечере в Казанском университете. Будущий врач Галия поверяет друзьям свою радость: она выходит замуж за известного артиста Искандера. Эта весть ранит сердце Вали: он так и не посмел признаться Галие в большой любви к ней. Прошли годы. Захваченный богемой, Искандер оставляет Галию с двумя детьми. Но верный Вали рядом с ней. Душевно опустошенный и опустившийся Искандер приходит к своему бывшему очагу. Однако, увидев обретенное Галией счастье, он понимает: для него все потеряно.

Главные партии исполняли: Галия – Г. Сайфуллина, Искандер – Ю. Гиззатуллин, Вали – А. Аббасов, Галиакбер – В. Галкин, Марфуга – М. Булатова.

#### Опера «ДИМ БУЕНДА»

В доме либерально настроенного врача Мухтара собрались друзья, чтобы проводить его сыновей Рустама и Касима в Петербург на учебу. Живущая в их доме воспитанница Мухтара Фариди и Рустам любят друг друга. Но ее любви домогается Касим. Когда ему удастся остаться с Фаридой наедине, их застает Рустам. Обманутый словами Касима о взаимной к нему любви Фариды, пораженный Рустам покидает родной дом. Помня завет Мухтара о любви и помощи народу, одинокая Фариди становится сельской учительницей. Резко расходятся пути братьев. Рустам встает на путь революционной борьбы, Касим, став офицером, прожигает жизнь в кругу своих светских друзей. Теперь братья стали еще и политическими врагами. Фариди не потеряла надежду на возвращение Рустама, но, когда они, наконец, встречаются, рыскающие по следам Рустама жандармы арестовывают его. Прощаясь, он просит ее верить в счастливое будущее, которое принесет им победа народа.

Главные роли исполняли: Фариди – Ф.Тимирова, З. Хисматуллина; Рустам – А. Аббасов, И. Ишбуляков; Касим – Ю. Гиззатуллин, А. Зайнуллин; Мухтар – В. Жарков, Л. Верниковский.

#### Опера «ТЮЛЯК И СУ-СЛУ»

Сын хана Маркаса и рабыни – юноша Тюляк – победой в состязании завоевал право на руку полюбившей его Аембике – дочери престарелого булгарского хана Алимбека – и должен стать его преемником. Преследуемый своим соперником, родным братом по отцу, Сартланом, жаждущим захватить в свои руки власть, Тюляк, чтобы не сеять раздор, покидает родной край и оказывается на берегу волшебного озера Асыл-куль. Увлеченный Су-Слу – дочерью владыки подводного царства – он уходит с нею в подводные владения. Но думы о судьбе страны и Аембике не дают ему покоя. В момент грозной опасности для родной земли, когда изменник Сартлан с монгольским войском вторгается в её пределы, Тюляк выходит из подводного царства, убивает Сартлана и побеждает врагов. Однако радость победы омрачена смертью Аембике, пронзенной стрелой врага. Славой победителю и скорбным реквием-клятвой народа вечно хранить память о павшей Аембике заканчивается опера.

Партии исполняли: Тюляк – И. Ишбуляков, Аембике – Г. Сайфуллина, Су-Слу – В. Шарипова, Хан Алимбек – В. Жарков, Сартлан – Ю. Гиззатуллин, Салтангирей – Ф. Насретдинов, Янгураз – В. Галкин.

Исполнители партий в балете «КИСЕКБАШ»: Поэт – Р. Садыков, Карахмет – С. Хайруллин, Зифа – Н. Юлтыева, Мадина – Г. Калашникова, Див – А. Нарыков, Хаджи – А. Гацулин.

#### Балет «ГОРНАЯ БЫЛЬ»

Дочь старшины Ногайской дороги Мрак-Тархана Сюмбюль, которая по его воле скоро станет женой Идрис-Мурзы, спасает от преследователей русского юношу Клима. Расставаясь с ней, он клянется вернуться и помочь избежать готовящегося насилия. В это время в одном из горных башкирских селений народ справляет веселый праздник весны. Оставшись одни, красавица Зарифа, дочь кузнеца Кыдраса, и молодой джигит Тимергол мечтают о счастье. Внезапно появляется обесиленный Клим, а вслед за ним разъяренные яраны Тархана. Джигиты во главе с Тимерголом вступают в неравную бой, но стражники, спалив село и захватив заложников, в том числе и Зарифу, исчезают.

В одном из заповедных мест Урала, в горах, работает старый рудоискатель и кузнец Фрол-бергал. Рассказав джигитам легенду о том, как хранительница горных богатств красавица Магдан наградила молодого джигита, спасшего ее от злого Горного змея, заветным мечом, Фрол вручает выкованный им меч Климу и желает ему вместе с отважным Тимерголом завоевать трудовому люду свободу и счастье. Выполняя этот завет, восставшие рудокопы врываются во владение Мрак-Тархана. И когда на заре затихает бой, ликующий народ приветствует юных героев Клима и Тимергола и их прекрасных подруг Сюбюль и Зарифу.

Партии исполняли: Кыдрас – А. Гацулин, А. Филинов; Зарифа, его дочь – Н. Юлтыева, К. Ямбулатова; Тимергол, жених Зарифы – А. Нарыков, Ш. Мифтахутдинов, Фрол-бергал – А. Гацулин; Клим – Р. Садыков; Мрак-Тархан – И. Круглов, Р. Сафин; Сюмбюль, его дочь – Г. Баширова, Г. Калашникова.

#### Балет «РАУШАН»

Много бед и страданий причинил своей матери непослушный Гали. За дерзость и упрямство он жестоко наказан. Баба-Яга превратила его в птицу и завлекла в свое зловещее царство. Сестра Гали, смелая Раушан, преодолевая страшные препятствия, идет ему на помощь и спасает его.

Исполнители главных партий: Раушан – Н. Юлтыева, К. Ямбулатова; Гали – Р. Садыков, Ш. Мифтахутдинов; Сажид апа – А. Гацулина; Баба Яга – Р. Сафин, С. Хайруллин; Охотник – А. Нарыков, Р. Сафин.

#### Балет «ДВЕ ЛЕГЕНДЫ»

Желая извести красавицу падчерицу Зюгру, мачеха подвергает ее унижениям и побоям. Единственная надежда Зюгры – любовь отважного джигита Нура. Но мачеха разрушает надежды падчерицы. Упав в изнеможении от непосильного труда, Зюгра видит сон: далекая луна протягивает ей добрые руки-лучи; в одном из них она узнает Нура, пришедшего избавить ее от страданий.

... На раскаленной от солнца африканской земле гибнет от засухи все живое. Трудное испытание сулит это стихийное бедствие страстно любящим друг друга Юноше и Нжери. Древний обычай гласит: люди получают дождь, когда самая прекрасная девушка племени умрет в озере. Выбор падает на Нжери. Ее гибель приносит спасение. Вновь расцветает обильно политая влагой земля. Не находит покоя лишь страдающий Юноша, терзаемый печалью и гневом.

Исполнители главных партий: Зюгра – Л. Синельникова, И. Хакимова, Л. Хуторова; Мачеха – Г. Калашникова, Р. Новицкая; Дочь – Л. Ивлешкина, В. Хуснулова; Нур – К. Гайнуллин, Р. Садыков, Н. Сарваров; Нжери – Г. Калашникова, Р. Новицкая, И. Хакимова; Юноша – К. Гайнуллин, Н. Сарваров; Колдун – В. Грачев, Г. Скалозубов.

Первыми исполнителями музыкальной комедии «ТАЛЪЯН МОҢЫ» выступили: Танзиля – Г. Сайфуллина; Алмаз – А. Аббасов, И. Ишбуляков; Насима – Р. Билялова, В. Шарипова; Шакира – М. Булатова, Х. Гиниятова; Наби – А. Зайнуллин, Ф. Насретдинов; Лутфи – К. Якубов.

## КРАТКИЕ БИОГРАФИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ О КОМПОЗИТОРАХ ТАТАРИИ<sup>1</sup>

Фасиль Ахметгалиевич Ахметов родился 23 мая 1935 года в деревне Салтык-Ерыкля Кукморского района ТАССР. Первоначальное профессиональное образование получил в Казанском музыкальном училище (1952–1957 годы), где занимался сочинением параллельно с учебой на теоретическом отделении. С 1957 года продолжал музыкальное образование на теоретико-композиторском отделении Казанской консерватории, которую успешно окончил в 1962 году. Среди произведений, относящихся к годам учебы: *Adagio* для струнного оркестра, Первый струнный квартет, Сонатина для фортепиано, целый ряд песен и других вокальных сочинений.

Энвер Закирович Бакиров родился 7 июля 1920 года в Казани. Профессиональную музыкальную учебу начал в 1937 году в Казанском музыкальном училище, где учился игре на скрипке (класс И.В. Аухадеева) и композиции (класс Ю.В. Виноградова). Из песен, написанных в конце 30-х годов, известность приобрела «Иртэнге серенада» («Утренняя серенада»), слова Х. Вахита. В 1940–1946 годах Э. Бакиров находился в рядах Советской Армии. Демобилизовавшись из армии, он в 1946 году поступил на теоретико-композиторский факультет Казанской консерватории, который успешно окончил в 1952 году.

Из произведений консерваторских лет к несомненным удачам относятся Сонатина для виолончели и фортепиано, песни «Дан сиңа, комсомол» («Слава тебе, комсомол») и «Яшьләр жыры» («Молодежная»), обе на слова М. Мазунова, «Ленин турында жыр» («Песня о Ленине») на слова Г. Садри, «Ана жыры» («Песня матери») на слова Ш. Манура и другие.

Рафаэль Нуриевич Беялов родился 1 февраля 1940 года в Казани. После окончания детской музыкальной школы по классу фортепиано в 1957 году поступил в Казанское музыкальное училище, где учебу на фортепианном отделении совмещал с занятиями композицией. В 1961 году был принят на теоретико-композиторский факультет Казанской консерватории, после окончания которой, с 1966 по 1969 годы, здесь же завершил учебу в аспирантуре. Проявив особую склонность к камерно-инструментальной музыке, в период учебы написал целый ряд фортепианных и других инструментальных произведений.

Хуснулла Валиуллович Валиуллин родился 28 февраля 1914 года в деревне Богатые Сабы Мамадышского кантона. С 1935 по 1940 год – учащийся Казанского музыкального училища, где в составе специально созданной творческой группы занимается композицией под руководством Ю.В. Виноградова. В эти годы было написано свыше 20 песен и несколько инструментальных произведений. Из завоевавших известность песен тех лет можно назвать «Яз» («Весна») на слова Х. Вахита, «Тракторчы кыз» («Трактористка») и «Онытырга мөмкин түгел» («Забыть невозможно»), обе на слова А. Ерикеева.

Весь период Великой Отечественной войны Х. Валиуллин находился в рядах Советской Армии. Возвратившись в Казань осенью 1945 года, он поступил на теоретико-композиторский факультет Казанской консерватории, которую окончил в 1950 году.

Из произведений консерваторских лет обратили на себя внимание ряд обработок татарских народных песен, сонатина для фортепиано, романс для виолончели и песни «Яз айларь» («Весеннее время») и «Ватаным» («Мое отечество»), обе на слова Х. Вахита, «Ленин турында жыр» («Песня о Ленине») на слова А. Ерикеева. В качестве дипломной работы при окончании консерватории был написан и первый акт оперы «Самат», литературным соавтором которой выступил также в то же время студент консерватории Хай Вахит.

<sup>1</sup> Биографические справки охватывают период учебы каждого композитора, ибо остальные сведения приводятся в основном тексте книги. Во избежание многих повторений напомним также, что руководителем всех из названных здесь композиторов – воспитанников Казанской консерватории по классу сочинения был А.С. Леман, по классу инструментовки – Н.Г. Жиганов.

Аллагиар Гарифуллович Валиуллин родился 5 июля 1924 года в деревне Богатые Сабы Мамадышского уезда Казанской губернии. Умер 18 сентября 1972 года в Казани. Профессиональные музыкальные занятия начал в 1939 году в Казанском музыкальном училище по классу трубы, но затем был переведен в творческую группу, где занимался до начала Великой Отечественной войны в классе Ю.В. Виноградова. После демобилизации из армии, в 1944–1946 годах продолжал занятия в училище по композиции у М.А. Юдина. В 1946 году поступил в Ташкентскую консерваторию, а в 1948 году был переведен в Казанскую консерваторию, которую успешно окончил в 1952 году.

Из сочинений, написанных А. Валиуллиным в годы учебы, удачными оказались «Элегия» для фортепиано и песня «Син генә теләгәнәм» («Ты моя желанная»), известная ныне под названием «Атня» на народные слова. Среди произведений консерваторских лет обратили на себя внимание песни «Тынычлыкны яклыбыз» («В защиту мира») на слова А. Файзи, «Мәхәббәт турында җыр» («Песня о любви») на слова М. Хусайна, «Шахтер егет» («Джигит шахтер») на слова А. Ерикеева, струнный квартет, увертюра для симфонического оркестра и симфоническая поэма «Мир победит войну» (дипломная работа при окончании консерватории).

Василий Иванович Виноградов – один из многих представителей русской музыкальной культуры, длительно работавших в области татарской музыки, – родился 7 января 1874 года в г. Елабуга (ныне ТАССР), умер в Казани 12 ноября 1948 года. Домашние занятия музыкой начал в детские годы. Не оставил он их и в годы учебы на юридическом факультете Московского университета (1893–1899), занимаясь частным образом по скрипке у профессора Московской консерватории И.В. Гржимали, а по музыкально-теоретическим предметам у А.П. Соловцова. К университетским годам относятся ранние композиторские опыты В.И. Виноградова (струнный квартет, концертный вальс для симфонического оркестра, ряд фортепианных пьес, частично изданных в России и за границей), а также участие в студенческом симфоническом оркестре Московского университета, которым руководил А.А. Литвинов.

После окончания университета В.И. Виноградов на протяжении большого отрезка времени, переезжая из города в город (Уфа, Златоуст, Вятка, Уржум), ведет работу по юридической специальности, совмещая ее с музыкально-педагогической и общественной деятельностью и проявляя всюду интерес к записи башкирских, татарских, марийских песен.

Еще более активной деятельностью в музыкальной области становится в послевоенные годы. В 1918–1919 годах, находясь в Уржуме, он участвует в создании народной бесплатной музыкальной школы; в начале 1920 года участвует в съезде музыкальных работников Нижегородского музыкального округа. В марте 1921 года В.И. Виноградов переезжает в Казань, где до конца жизни ведет большую творческую, педагогическую и музыкально-общественную работу, проявив себя, как подлинный друг татарской музыки.

Юрий (Георгий) Васильевич Виноградов родился 15 февраля 1907 года в г. Белебес, Уфимской губернии, ныне Башкирской АССР. В 1926 году окончил Казанский музыкальный техникум по классу фортепиано О.О. Родзевича. В том же году поступил в Ленинградскую консерваторию, где занимался одновременно на композиторском (класс М.О. Штейнберга) и фортепианном (класс М.М. Черногорова) факультетах.

Тяжелая болезнь надолго оторвала Юрия Васильевича от учебы. Лишь в 1934 году он возвратился к музыкальной деятельности, а в 1946 году экстерном закончил музыкально-педагогический институт имени Гнесиных по теоретико-композиторскому факультету. Однако это не помешало Ю. Виноградову уже в те годы, стать одним из разносторонних участников музыкально-общественной жизни. С 1936 года он руководит классом композиции в Казанском музыкальном училище, который окончили

Х. Валиуллин, И. Шамсутдинов, Э. Бакиров, Х. Абдульменов, С. Григорьев и другие. С 1945 года Ю. Виноградов как член кафедры теории и композиции отдает много сил подготовке композиторов и музыковедов в Казанской консерватории, сочетая большую педагогическую работу с композиторской, научной, редакторской и общественной деятельностью.

Султан Хасанович Габашин родился 1 мая 1891 года в дер. Сулабаш, ныне Татарской АССР, – умер 8 января 1942 года в дер. Челкаково Бураевского р-на Башкирской АССР. Первоначальное образование он получил в медресе своего отца, затем учился в Уфимском реальном училище. В 1915 году поступил на юридический факультет Казанского университета, но, закончив два курса, вынужден был его оставить из-за призыва в армию. Склонность к музыке у Габашина проявилась в детстве, когда он еще мальчиком научился играть народные песни на курае и гармонике. После переезда семьи в Уфу он в течение 3–4 лет частным образом обучался игре на фортепиано. Позднее, вспоминая об этом, он писал: «Занимался я по музыке просто так, без определенных целей и задач». Однако полученная тогда музыкальная подготовка и приобретенный впоследствии практический опыт позволили ему целиком посвятить себя музыке.

Рашид Гумерович Губайдуллин родился 10 ноября 1931 года в дер. Таунаульк Оренбургской области. В Ташкенте он получил музыкальное образование, окончив в 1954 году Ташкентскую консерваторию по классу виолончели. В 1965–1967 годах, будучи уже автором балета «Кисекбаш» («Отсеченная голова»), он продолжил музыкальное образование в Москве в Музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных, который окончил по теоретико-композиторскому факультету.

Ренат Ахметович Еникеев родился 13 июня 1937 года в Казани. Сочинением под руководством Ю.В. Виноградова начал заниматься в период учебы в Казанском музыкальном училище в 1952–1956 годах. В это время были сочинены сюита для фортепиано, поэма для виолончели и фортепиано, ноктюрн и скерцо для струнного квартета. В годы консерваторской учебы на теоретико-композиторском факультете творческий портфель пополнился Сонатиной для фортепиано, Поэмой для скрипки и фортепиано, Трио для скрипки, альты и виолончели, Концертом для фортепиано с оркестром, романсом «Бэхет» («Счастье»), слова М. Джалиля и другими вокальными произведениями.

Назиб Гаязович Жиганова родился 15 января 1911 года в г. Уральске (ныне Казахской ССР). Рано потеряв родителей, он воспитывался в Уральской пионерской коммуне. К моменту выхода из нее у Назиба созрело решение серьезно заняться музыкой. Неизвестно, как сложилась бы судьба семнадцатилетнего юноши, если бы влечение к музыке не привело его в 1928 году в Казанский музыкальный техникум. Отсутствие необходимой подготовки у столь необычного по возрасту абитуриента, однако, не помешали чутким и внимательным педагогом – Н.А. Шевалиной, М.А. Пятницкой, А.А. Литвинову – разгадать его яркую музыкально-творческую одаренность.

Двухлетней учебы в техникуме оказалось достаточно для того, чтобы уже осенью 1931 года начинающего музыканта направить по путевке Казанского городского комитета ВЛКСМ на учебу в Москву, где он поступает в Московский областной музыкальный техникум (ныне Музыкальное училище при Московской консерватории) на композиторское отделение в класс профессора Г.И. Литинского.

Профессиональный рост и творческие успехи Назиба были столь очевидными и перспективными, что после успешного исполнения в Малом зале консерватории Струнного квартета, представленного в качестве дипломной работы при окончании училища, его талантливый автор по рекомендации руководителя кафедры композиции, выдающегося советского композитора Н.Я. Мясковского был принят сразу на третий курс Московской консерватории.

В консерваторские годы, где его учителями были Г.И. Литинский (сочинение), Б.Н. Лятошинский (инструментовка) и другие видные музыканты-педагоги, идейно-творческое формирование молодого композитора еще более стремительно. Об этом говорит только что отмеченная завидная историческая роль двух крупных сочинений Жиганова консерваторских лет – Первой симфонии и оперы «Качкын».

Наиля Гатиновна Зарипова родилась 15 октября 1932 года в деревне Каргалы Кзыл-Армейского района ТАССР. Закончив теоретическое отделение Казанского музыкального училища, где обучилась в 1951–1954 годах, поступила в Казанскую консерваторию, которую окончила по композиторскому отделению в 1959, написав в период учебы детскую сюиту, сонатину и другие пьесы для фортепиано, струнный квартет и ряд песен и романсов.

Александр Сергеевич Ключарев родился 19 февраля 1906 года в Казани, умер 30 марта 1972 года, здесь же. Занятия музыкой начал в Оренбургской музыкальной школе, где его педагогом по фортепиано была Н.Н. Козолупова. В шестнадцать лет, достаточно владея фортепиано, Александр Ключарев работает пианистом-иллюстратором в местном кинотеатре. С 1924 по 1928 годы он студент Казанского музыкального техникума по классу фортепиано. К этому времени относятся первые композиторские опыты: он был привлечен к музыкальному оформлению спектаклей театрального техникума, а также написал пьесу «Жырлыимы» («Спеть ли...»), с успехом исполнявшуюся квартетом имени Вильома.

Стремление к овладению композиторским мастерством приводит Александра Сергеевича в Московскую консерваторию, где с 1928 по 1933 годы он занимается в классе композиции Н.С. Жилиева, а затем Р.М. Глиэра. И в этот период учеба сочетается с сполнительской и творческой работой. Особое значение для углубления прочно установившихся связей молодого музыканта с татарским музыкальным искусством имело его руководство музыкальной частью Татарского драматического театра в Москве, более двадцати спектаклей которого шли тогда с музыкой Александра Ключарева.

Масгут Галеевич Латыпов родился 23 июля 1913 года в г. Сергиополе (Казанская ССР). Занятия музыкой начал в 1925 году, после переезда в Казань, где вскоре возглавил один из военно-духовых оркестров. С 1931 по 1941 годы Латыпов находился в Москве, где продолжает учебу сначала на рабфаке при Московской консерватории в классе тромбона В.М. Блажевича, затем в 1934 году в музыкальном училище имени Гнесиных в классе композиции Е.И. Месснера, а в 1940 году становится студентом Татарской оперной студии при Московской консерватории по классу композиции Г.И. Литинского. Написанный Латыповым в годы учебы марш «Красная Татария» был отмечен конкурсной премией и издан Музгизом. Призыв в армию в 1941 году, прервав учебу, связал дальнейшую музыкально-творческую работу Латыпова на многие годы с руководством Ансамблями песни и пляски различных воинских частей, а затем и военных округов.

Альберт Семенович Леман родился 7 июля 1915 года в г. Вольске в семье музыканта. После окончания Астраханского музыкального училища по классу фортепиано продолжил музыкальное образование в Ленинградской консерватории, которую окончил по классу композиция М.Ф. Гнесина (в 1940-м году) и по классу фортепиано Н.И. Голубовской (в 1941-м году).

В консерваторские годы Леман написал пьесы для фортепиано, концерт для фортепиано с оркестром, а романсы на стихи Лермонтова и цикл песен на стихи А. Глобы увидели свет в 1938 году в издании Музгиза. По окончании консерватории Леман работал в Управлении по делам искусства исполкома Ленинградского городского Совета. В 1942 году он эвакуировался в Казань. С этого момента на протяжении многих лет все

его творчество, а также музыкально-общественная и педагогическая деятельность были связаны с развитием музыкальной культуры Татарии.

Вместе с осязаемым творческим влиянием, Леман в качестве ведущего педагога консерватории по классам специального фортепиано и особенно сочинения, а затем заведующего кафедрой теории музыки и композиции и проректором по научной и учебной работе внес большой вклад в подготовку музыкальных кадров, как для Татарии, так и всего поволжского региона.

Луппов Анатолий Борисович родился 2 июня 1929 года в селе Пачи Тужинского района Кировской области. Рано пробудившиеся музыкальные способности позволили юноше, после переезда семьи в г. Йошкар-Олу, активно приобщиться к музыке, став в 1948 году учащимся Йошкар-Олинского музыкального училища. После успешного окончания этого училища молодой музыкант в 1951 году был принят в Казанскую консерваторию, которую с отличием окончил в 1956 году по фортепианному факультету (класс профессора В.Г. Апресова) и в 1959 году по теоретико-композиторскому факультету (класс профессора А.С. Лемана). С этого же времени начинается педагогическая деятельность Луппова, получившего первоначально класс специального фортепиано, а затем возглавившего кафедру композиции и класс сочинения в консерватории, из которого вышел ряд молодых татарских композиторов, чья деятельность начнет разворачиваться в конце 70-х годов.

Алмаз Закирович Монасыпов родился 11 июля 1925 года в г. Казани. В 1940 году, после окончания детской музыкальной школы, был принят на оркестровое отделение Казанского музыкального училища в класс виолончели Р.Л. Полякова. В 1943–1945 годах Монасыпов находился в рядах Советской Армии, а после соответствующей подготовки в 1947 году поступил в Казанскую консерваторию, которую в 1952 году окончил по оркестровому факультету (класс виолончели А.В. Броуна), а в 1956 году по теоретико-композиторскому факультету.

Из сочинений консерваторских лет обратили на себя внимание своеобразные по интонационно-мелодическому строю, приемам фактурно-гармонического оформления песни «Студентлар, алга» («Студенты, вперед») на слова М. Хусаина, «Йолдызым» («Звездочка») на слова А. Ерикеева, законченная в 1954 году Соната для скрипки и фортепиано, а также эстрадные песни «Бабушка и я», «Повстречал я девушку одну», «Мечты» на тексты А. Ерикеева.

Мансур Ахметович Музафаров родился в Казани 6 марта 1902 года, умер 20 ноября 1966 года здесь же. Начал овладевать нотной грамотой попутно с игрой в музыкальном ансамбле драматической группы «Сайяр». В 1919–1923 годах он – студент Казанского музыкального техникума по классу кларнета. К тем же годам относится пробуждение профессионального интереса к родному музыкальному фольклору. Этим, вероятно, и объясняется его учеба после окончания техникума в Московской консерватории на этнографическом и композиторском отделениях (класс композиции А.Н. Александрова, класс инструментовки С.Н. Василенко).

Хорошей практической школой для молодого музыканта послужила начавшаяся в тот период творческая работа над татарской народной песней и музыкальным оформлением спектаклей Татарского драматического театра в Москве. В еще большей мере композиторскую деятельность Мансура Музафарова стимулировала живая оперативная работа музыкального редактора Татарского радиокомитета в Казани, которую он вел после окончания консерватории в 1931–1934 годах. Важную роль для овладения профессиональным мастерством имела последующая учеба (в 1934–1938 годах) на дирижерском отделении Татарской оперной студии и параллельная педагогическая работа в Башкирской студии.

Бату Атаулович Мулюков родился 17 апреля 1928 года в селе Байсун Сархан-Дарьинской области Узбекской ССР. Казанское музыкальное училище, где учился с 1948 по 1952 год, окончил по дирижерско-хоровому отделению. Проявившийся за это время интерес к творчеству позволил Мулюкову в 1952 году поступить на теоретикокомпозиторский факультет Казанской консерватории, которую успешно окончил в 1957 году, имея в творческом портфеле ряд инструментальных (Сонатина для фортепиано и др.), хоровых и вокальных произведений.

Салих Замалетдинович Сайдашев родился 3 декабря 1900 года в Казани. Первым его музыкальным учителем был народный музыкант Загидулла Яруллин. Мечта Салиха начать систематические занятия музыкой осуществилась лишь в 1916 году, когда он был принят в Казанское музыкальное училище в класс О.О. Родзевича. Вскоре же начинается самостоятельная работа молодого музыканта. В 1918 году он организовал струнный ансамбль в Коммунистическом клубе Казани. В 1919 году добровольцем вступил в ряды Красной Армии и, находясь при политотделе Туркестанского фронта в Оренбурге, продолжал активную музыкальную работу, совмещая ее с учебой в Восточной музыкальной школе по фортепиано у преподавателя А.И. Гинальской и по классу трубы у Балашевича.

После демобилизации в 1921 году Сайдашев принимает на себя заведование Оренбургской Восточной музыкальной школой. В этом же году в составе агитгруппы поллитпросветуправления Казахского Наркомпроса совершает гастрольную поездку по районам Средней Азии. К этому же времени относятся и первые его сочинения – песня «Озын сэфэр» («Далекий путь») и «Татарский вальс» для фортепиано.

Новый этап в жизни и творчестве Сайдашева открывается с момента его возвращения в Казань в 1922 году. О чем и рассказано в соответствующем разделе III главы.

Джаудат Харисович Файзи родился 4 января 1910 года в Оренбурге, умер 30 апреля 1973 года в Казани. Начальное музыкальное образование получил в Оренбургской музыкальной школе, где занимался по классу фортепиано у Х.И. Булатовой-Терегуловой. Однако о профессиональном музыкальном образовании юноша тогда не помышлял; его увлекли литературно-творческие опыты. В 1925–1930-м годах им были написаны драма «Слезы», комедия «Шесть пальцев», издан сборник рассказов. Более того, в течение ряда лет (с 1929 по 1937 годы) Джаудат серьезно работает над овладением юридической специальностью: в 1932 году он оканчивает юридический факультет Казанского государственного университета, а затем поступает в аспирантуру и работает ученым секретарем Института советского права. Однако зародившаяся еще в детстве любовь к музыке постепенно брала свое. Обнадеживали и первые удачные песенные опыты, одобренные его друзьями-музыкантами, особенно В.И. Виноградовым, который и привлек Джаудата к занятиям композицией и теорией музыки. Окончательно же решило творческую судьбу Джаудата, как, впрочем, и многих одаренных людей, открытие Татарской оперной студии, куда он был направлен в качестве заведующего учебной частью и где в 1934–1938 годах параллельно с административной работой занимался в классе композиции Б.С. Шехтера и нередко пользовался консультациями Г.И. Литинского.

Загид Валеевич Хабибуллин родился 20 сентября 1910 года в г. Орске Оренбургской области. Оставшись круглым сиротой в 9 лет, Загид был определен в детский дом. Здесь он обрел не только приют и заботу, но и музыкальные впечатления, под воздействием которых зародилась в нем мечта о музыкальном образовании. Решительным шагом и ее осуществлению было поступление в 1927 году в Казанский музыкальный техникум в класс скрипки А.А. Литвинова. Новые исполнительские и творческие задачи встали перед Загидом Хабибуллиным после окончания техникума, когда он начал

работать в клубе льнокомбината в Казани в качестве заведующего музыкальной частью и скрипача театра рабочей молодежи.

Сознавая необходимость укрепить свою профессиональную подготовку, Загид Валеевич в 1934 году поступает на второй курс композиторского отделения рабфака при Московской консерватории в класс М.Ф. Гнесина, а с 1936 по 1940 годы учится в Татарской оперной студии в классе композиции Г.И. Литинского.

Исмаил Гайнутдинович Шамсутдинов также принадлежит к числу тех татарских музыкантов, чью учебу прервала война. Он родился 29 сентября 1910 года в г. Серове, Свердловской области, в семье рабочего. С 1936 по 1941 годы учился в Казанском музыкальном училище в составе творческой группы. Демобилизовавшись из рядов Советской Армии, где он находился с первого до последнего дня войны, И. Шамсутдинов осенью 1945 года был принят в Казанскую консерваторию, которую окончил в 1952 году.

Из сочинений, созданных еще в довоенные годы, получили известность «Бишек жыры» («Колыбельная») на слова М. Джалиля «Ана – беек исем» («Мать – слово гордое») на слова Х. Такташа. Позже известность получили такие песни Шамсутдинова, как «Студентка Айзыряк» на слова М. Хусаина, «Асия» на слова А. Файзи, «Совет иле – туган йортыбыз» («Советский Союз – наш дом родной») на слова К. Наджи для хора и струнного оркестра, «Чын йөрәктән» («От чистого сердца») на слова С. Хакима.

Анвар Замилович Шарафеев родился 15 марта 1935 года в селе Урсаево Азнакаевского района ТАССР. Обучаясь в 1956–1960 годах на теоретическом отделении Казанского музыкального училища, начал занятия композицией у Ю.В. Виноградова, а затем продолжил композиторское образование в 1960–1966 годах в Казанской консерватории, написав в период учебы Сонатину и Сюиту для фортепиано, Легенду и Поэму для виолончели и фортепиано, два сборника песен, опубликованные под названиями «Лирические песни» (1962) и «Годы-годы» (1966), а также симфоническую поэму «Дороги».

Михаил Алексеевич Юдин родился 16 сентября 1893 года в Петербурге. С 1918 по 1923 год он учился в Петроградской консерватории в классе композиции А. Житомирского. По окончании консерватории был оставлен ассистентом на кафедре сочинения. С 1928 года Юдин – доцент, с 1939 – профессор Ленинградской консерватории.

М.А. Юдин – автор большого числа самых разнообразных по жанрам произведений. Среди них: «Героическая оратория», слова Б. Лихарева, Реквием памяти С.М. Кирова (на собственный текст), кантата «Песня о весне и радости», «На страже Советской земли», слова Б. Лихарева, много произведений для смешанного и детского хоров, обработки народных песен, фортепианных и симфонических произведений.

С 1942 года М.А. Юдин жил и работал в Казани. Здесь он был деятельным участником музыкальной жизни. Он организовал и возглавил дирижерско-хоровой факультет в открывшейся в 1945 году Казанской консерватории. Многие композиторы с благодарностью вспоминают творческую помощь, оказанную им М.А. Юдиным. Интенсивной была и его творческая деятельность.

Умер М.А. Юдин 8 февраля 1948 года в Казани.

Ильдус Давлетович Якубов родился 9 октября 1935 года в деревне Ст. Атлаш Старокулаткинского р-на Ульяновской области. После службы в рядах Советской Армии, в 1957 году поступил в Казанское музыкальное училище на теоретическое отделение, имея одновременно возможность заниматься в творческом классе. Получив необходимую подготовку, в 1959 году поступил на теоретико-композиторский

факультет Казанской консерватории, который успешно окончил в 1964 году, будучи автором целого ряда инструментальных и вокальных произведений.

Фарид Загидуллович Яруллин родился 1 января 1914 года в Казани в семье известного народного музыканта Загидуллы Яруллина. Под руководством отца Фарид и начал занятия музыкой, обучаясь игре на фортепиано. Новый, профессиональный этап музыкального образования обозначается в 1930 году, когда поступив в Казанский музыкальный техникум, Фарид начинает заниматься одновременно в классах виолончели Р.Л. Полякова и фортепиано М.А. Пятницкой. Немало способствовала творческому созреванию музыканта сопутствующая учебе практическая исполнительская работа (иллюстратор в кинотеатре, оркестрант в молодежном театре Казани, концертмейстер Радиокomiteта). Когда же встал вопрос о продолжении музыкального образования, Фарид без колебаний воспользовался направлением в 1933 году на рабфак при Московской консерватории, где он был зачислен в класс композиции Б.С. Шехтера. Но уже в следующем году Фарид Яруллин переводится в Татарскую оперную студию в класс Г.И. Литинского, под руководством которого занимается до 1939 года, а затем, уже в Казани, работает над балетом «Шурале». 24 июля 1941 года Фарид был призван в ряды Советской Армии. Осенью 1943 года жизнь командира стрелкового взвода лейтенанта Яруллина героически оборвалась в одном из боев с фашистскими оккупантами.

Мирсаид Загидуллович Яруллин родился 12 июля 1938 года в деревне Малые Суни Кзыл-Юлдузского района ТАССР. В 1955–1958 годах учился на теоретическом отделении Казанского музыкального училища, параллельно занимаясь композицией. Дальнейшую учебу продолжил на композиторском отделении Казанской консерватории (в 1958–1963 годах) и в аспирантуре (в 1963–1966 годах). В период учебы были написаны сюита и две сонатины для фортепиано, ряд песен, Концерт для скрипки с оркестром, симфонически-хоровая поэма «Соловей и родник» на слова М. Джалиля.

Рустем Хазеевич Яхин родился 16 августа 1921 года в Казани. Окончив здесь Центральную музыкальную школу по классу фортепиано А.В. Чернышевой, он в этом же году поступил на фортепианное отделение музыкального училища при Московской консерватории в класс А.Г. Руббаха. В 1941 году Яхин поступает на фортепианный факультет Московской консерватории, но в связи с началом войны возвращается в Казань, где занимается композицией с Н.Г. Жигановым. Позже, после демобилизации из армии, продолжает занятия в Московской консерватории, которую оканчивает в 1950 году по классу Ю.А. Шапорина и по классу фортепиано В.М. Эпштейна.

Еще в годы учебы Яхиным были написаны соната для фортепиано, соната для скрипки и фортепиано, Поэма для скрипки и фортепиано, романсы «Тургай» («Жаворонок») и «Кил, чибәрем» («Тебя желанней нет») на слова А. Ерикеева, кантата «Урал» на слова К. Даяна. В качестве дипломной работы при окончании консерватории послужила первая часть Концерта для фортепиано с оркестром.

## СОДЕРЖАНИЕ

От составителя . . . . .	5
Введение . . . . .	7
I. Народное музыкальное искусство . . . . .	9
II. У истоков профессионального музыкального исполнительства и творчества . . . . .	48
III. От Октябрьской революции до Великой Отечественной войны. 1917–1941 . . . . .	85
1. Первый послереволюционный этап – годы 1920-е . . . . .	85
2. На большом творческом подъеме – годы 1930-е . . . . .	138
3. В годы Великой Отечественной войны. 1941–1945 . . . . .	189
IV. На новых творческих рубежах. 1945–1977 . . . . .	220
Заключение . . . . .	351
Приложения . . . . .	360
Краткое изложение сюжетов музыкально-сценических произведений и составы первых их исполнителей . . . . .	360
Краткие биографические сведения о композиторах Татарии . . . . .	368

Научное издание

*Гиршман Яков Моисеевич,*

*Зайнаб Шайхулловна Хайруллина,*

*Азгар Ханифович Абдуллин*

## ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ ТАТАРСКОЙ МУЗЫКИ

Составитель *Абдуллина Аниса Агмаловна*

Редактор *А.К. Булатова*

Компьютерная верстка *Н.Т. Абдуллиной*

Дизайн обложки *А.В. Булатова*

Формат 60×84 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура Times.  
Печать офсетная. Усл. печ. л. 22,3. Уч.-изд. л. 23. Тираж 300. Заказ

Оригинал-макет подготовлен  
в Институте языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова АН РТ  
420111, Казань, ул. К. Маркса, 12